



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

Programa de doctorado:
ARTE: PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN

Tesis doctoral:

**ESTADO, ECONOMÍA Y SEXUALIDAD EN LA OBRA DE
PIER PAOLO PASOLINI.**

La creación artística: desde la singularidad pasoliniana hacia
la dimensión comunitaria.

Presentada por:
Mery Favaretto

Dirigida por:
Dra. Dña. Maribel Domènech Ibáñez
Catedrática de Universitat UPV

Julio 2017, València, España

**ESTADO, ECONOMÍA Y SEXUALIDAD EN LA OBRA
DE PIER PAOLO PASOLINI.**

La creación artística: desde la singularidad pasoliniana hacia
la dimensión comunitaria

Esta edición está bajo una

Licencia de Pares

La explotación comercial de esta obra sólo está permitida a cooperativas, organizaciones y colectivos autogestionados que caminen hacia la desaparición de las relaciones de explotación y/o dominación racista, clasista, patriarcal o colonial.



Atribución - Compartir Igual - No Capitalista

pensarecartoneras
licartooneras

www.pensarecartoneras.wordpress.com

www.facebook.com/pensarecartonera

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi directora de tesis, Doña Maribel Domènech Ibáñez, por haber seguido pacientemente no sólo el proceso de escritura de nuestra tesis sino durante todo nuestro recorrido académico en Valencia, siendo un punto de referencia constante en nuestra formación. Gracias a Doña Rosanna Cima, nuestra tutora durante las instancias de Erasmus doctorado en la Universidad de Verona, por habernos apoyado y sostenido en los últimos dos años de doctorado.

En este largo e intenso proceso quiero agradecer a Sara Galán por apoyarme en la distancia y en las dificultades de forma incondicional. Le agradezco por la paciencia, la perseverancia y la dedicación necesaria en cada proceso de traducción y por compartir la esperanza de que todo se transforma. Quiero agradecer a todas las *battonz* por sus contribuciones críticas siempre cuidadosas y meticulosas. Doy gracias al destino por haber conocido a Jordana Canova en un lugar frío, solitario y conflictivo como el Friuli-Venecia Julia: gracias por haberme desplazado desde muy pequeña hacia otras formas de imaginar el estar juntas/os a pesar de las diferencias. Agradezco a Maria Livia Alga por su atención y su amor para hacerme entender que el posexótico es una práctica y una referencia posible de encuentro y creación no violenta. Doy las gracias a Chiara Schiavon por arriesgarse a romper tanto nuestros límites cómo nuestros prejuicios, por coincidir siempre en el proceso de escritura y ser un ejemplo de voluntad diaria de un devenir minoritario. Agradezco a Giulia Perli por su fuerza y valor frente la vida y sus cuidadosas y detalladas traducciones al italiano. Gracias a la comunidad *Baye Fall* y a los *Bayes*, Alassane Niang, Ousman Niang, Dicko Gueye, Youssou Diop, por ser un buen ejemplo y referencia de humildad, honestidad y lucha. Agradezco toda *keurgumak* por sentir que hay una “casa grande” donde volver. Gracias a Marc Delcan por sus correcciones, consejos y ánimos en los momentos más perdidos de este proceso de escritura, además de su valiosa intervención que hizo la tesis más legible y coherente. Agradezco Pensaré Cartoneras, Joachim Silue, Marcello Tarí, Fernando Balsera, Cesar Galán, Paloma Ruiz Román, Esperanza Moreno, Andrea Corrales Devesa. Gracias a mi abuela Angela por haber hecho de su casa un punto fijo de acogida y retorno. Doy las gracias infinitamente a mi hermana Rosemarie para hacerme entender que nunca es demasiado tarde. A Elia y Vittoria por sacarme cada día una sonrisa. Agradezco mi madre por su fuerza y su generosidad infinita. Y finalmente agradezco mi padre por haberme acompañado en este difícil camino y por haberme dejado pensar a solas mis conclusiones.

ÍNDICE:

Resumen (castellano, valenciano, inglés, italiano)..... 13

INTRODUCCIÓN..... 21

PRIMERA PARTE

Análisis de la construcción identitaria nacional italiana desde los años 40 hasta la construcción de la identidad supranacional europea contemporánea. El testimonio pasoliniano como contra relato de la historia oficial..... 41

- 1. El Friuli-Venecia Julia y la construcción de la identidad fascista italiana. El periodo friulano de Pier Paolo Pasolini: 1943-1949**..... 47
 - 1.1.1. Friuli: frontera oriental italiana. El fascismo y el padre..... 50
 - 1.1.2. Tierra materna, mundo campesino y dialecto según Pier Paolo Pasolini..... 65
 - 1.1.3. La sexualidad juvenil y Porzûs..... 75
 - 1.1.4. *Il sogno di una cosa*, *Atti Impuri* y la (re)construcción de Europa occidental..... 82
- 2. Roma y el desarrollo neocapitalista italiano. El período romano de Pier Paolo Pasolini: 1950-1960**..... 93
 - 1.2.1. La Guerra Fría en Italia y la reconstrucción cultural posbélica..... 109
 - 1.2.2. La industria cinematográfica, el cine y la televisión como dispositivo de creación de nuevos estereotipos culturales en la Italia de los años 50 y 60..... 121

SEGUNDA PARTE

La literatura pasoliniana y el cine: dos disciplinas en comparación..... 137

- 1. Análisis de los estudios pasolinianos sobre la semiótica: el cine como escritura de la realidad**..... 147
 - 2.1.1. Influencia del neorrealismo y del cine documental en el contexto italiano de los años 50 y 60..... 149
 - 2.1.2. Semiótica de la realidad..... 155
 - 2.1.3. Investigación de campo y prácticas etnográficas en el cine pasoliniano..... 170

2.	La práctica del “da farsi” en los documentales pasolinianos hechos en forma de apuntes.....	185
2.2.1.	Experimentaciones técnicas y estéticas en los documentales pasolinianos.....	189
2.2.2.	Los documentales por apuntes. <i>Appunti per un film sull’India</i>	194
2.2.3.	La otredad como espejo de la individualidad pasoliniana.....	201
2.2.4.	<i>Appunti per un poema sul Terzo Mondo y la Orestiade africana</i>	206
3.	Lo arcaico, el “buen salvaje” y lo exótico en el cine pasoliniano.....	223
2.3.1.	La alegoría como estrategia narrativa en la obra pasoliniana.....	226
2.3.2.	<i>L’Odore dell’India</i> : estereotipos, normalización del “Otro” y ahistoricidad en el diario de viaje.....	235
2.3.3.	Lo exótico como imaginario de una actitud instintiva, física y salvaje de lo erótico.....	243
2.3.4.	El exotismo de <i>La Trilogia della vita</i> y la soledad pasoliniana de los últimos años de su vida.....	249

TERCERA PARTE

	Desde la soledad pasoliniana hacia la dimensión comunitaria. El diario y la documentación cinematográfica como prácticas implicadas en la creación de imaginarios posexóticos.....	263
--	---	------------

1.	Las herencia de Pasolini. Individualismo, soledad e hipervisibilidad de la sexualidad.....	271
3.1.1.	Padres simbólicos y Madres reales. <i>Le ceneri di Gramsci y Supplica a mia madre</i>	272
3.1.2.	Las confesiones, la auto-revelación y la hipervisibilidad de la sexualidad como elemento imprescindible del poder semiocapitalista.....	284
3.1.3.	Hacia una sociedad hedonista e individualista: <i>La teoría sueca del amor</i>	294
2.	El archivo: desde el monumento al devenir proceso vivo.....	308
3.2.1.	MoMA: entre primitivismo e integración asistencialista.....	313

3.2.2. Devenir archivo compartido. <i>If Only I Were That Warrior</i> y <i>4Stelle Hotel</i>	332
3.2.3. <i>Io sto con la sposa</i> ejemplo de práctica de archivo vivo.....	346
3. El proceso creativo en la construcción del imaginario posexótico. Recorridos metodológicos para una escritura comunitaria del diario y de la documentación cinematográfica.....	362
3.3.1. Acercamiento teórico a lo posexótico.....	365
3.3.2. Imaginarios posexóticos: <i>Archipiélagos en luchas: las islas postexóticas</i> y <i>Radici nel mare - Sonu Gaal</i>	374
3.3.3. Prácticas de documentación compartidas. <i>Keurgumak</i> . Ejemplo de diario visual.....	391
CONCLUSIONES (italiano).....	405
CONCLUSIONES (castellano).....	413
BIBLIOGRAFÍA	423

RESUMEN

Hoy, a más de cuarenta años de su muerte, se considera a Pier Paolo Pasolini como uno de los intelectuales italianos más importantes del siglo XX. Poeta, escritor, pintor, ensayista, aclamado autor y director de cine, es una figura discordante de la cultura italiana y no sólo esto. Su trabajo es el testimonio del cambio de una época en la Italia de después de la Segunda Guerra Mundial. Su vida recoge el pasaje desde el régimen fascista al neocapitalismo, del colonialismo al poscolonialismo y de la modernidad a la postmodernidad. Una serie de cambios históricos y culturales que, en su transformación, sentaron las bases tanto de la identidad italiana y eurocéntrica más contemporánea como del imaginario orientalista y exótico de la otredad no occidental.

El testimonio de Pier Paolo Pasolini va a darnos la posibilidad de repensar la historia italiana más reciente desde una nueva perspectiva, permitiendo el desplazarnos hacia un imaginario discordante y antagonista. Desde una perspectiva situada, anticolonialista y feminista nos proponemos aproximarnos al cuerpo y a los objetos de nuestros entornos como lugares, como archivos culturales y políticos donde la somatología de los mismos dé importancia a la genealogía de sus proveniencias.

En esta investigación nos proponemos hacer un estudio sobre la construcción de la identidad de la sociedad contemporánea - italiana y/o europea - en relación con la otredad. La vida y la obra del poeta Pier Paolo Pasolini nos guiará en el análisis crítico y estético de los cambios socio-culturales que han caracterizado tanto la construcción del Estado Nación como la organización supranacional europea contemporánea. Su producción poética, documentalista y ensayística nos servirá para enlazar tres relatos diferentes: la historia oficial dominante, la auto-narración subjetiva, personal e íntima del poeta y la representación de la otredad. La interconexión de los tres relatos nos ayudará a realizar un análisis más profundo y complejo de la configuración del imaginario social italiano.

El objetivo de nuestra tesis será investigar las dinámicas impulsadas después de la Primera Guerra Mundial a través de las que se ha construido la identidad italiana, y compararlas con las de construcción de la identidad europea occidental más contemporánea. Para ello ahondaremos en las intersecciones entre el Estado Nacional y su estructura, el desarrollo de la economía y su influencia en la determinación de los hábitos cotidianos y el peso de la sexualidad en la definición de la personalidad subjetiva. Profundizaremos en todos estos aspectos para entender cómo se articulan y estructuran los imaginarios que determinan la construcción de la identidad occidental eurocéntrica frente a los “otros” no occidentales. En este entramado de tecnologías políticas nos preguntaremos ¿qué peso tiene la cultura, la creación artística y la producción cultural dentro la

construcción del imaginario identitario?¿que influencia tienen estos factores a la hora de determinar la identidad de un contexto específico? y ¿cuál es la responsabilidad de los agentes artísticos? A lo largo de nuestra investigación, a través de un estudio de la obra y las prácticas poético-artísticas de Pier Paolo Pasolini, daremos respuestas a las anteriores preguntas, analizaremos el legado pasoliniano en nuestro contemporáneo, para después proponer nuevos imaginarios diferentemente comunitarios y postexóticos.

RESUM

Avui, a més de quaranta anys de la seua mort, es considera a Pier Paolo Pasolini com un dels intel·lectuals italians més importants del segle XX. Poeta, escriptor, pintor, assagista, aclamat autor i director de cinema, és una figura discordant de la cultura italiana i no solament açò. El seu treball és el testimoni del canvi d'una època a la Itàlia de després de la Segona Guerra Mundial. La seua vida recull el passatge des del règim feixista al neocapitalisme, del colonialisme al postcolonialisme i de la modernitat a la postmodernitat. Una sèrie de canvis històrics i culturals que, en la seua transformació, van assentar les bases tant de la identitat italiana i eurocèntrica més contemporània com ara de l'imaginari orientalista i exòtic de l'alteritat no occidental.

El testimoni de Pier Paolo Pasolini va a donar-nos la possibilitat de repensar la història italiana més recent des d'una nova perspectiva, i ens permet desplaçar-nos cap a un imaginari discordant i antagonista. Des d'una perspectiva situada, anticolonialista i feminista, ens proposarem aproximar-nos al cos i als objectes dels nostres entorns com llocs, arxius culturals i polítics on la somatologia d'aquests done importància a la genealogia de les seues procedències.

En aquesta recerca ens proposem fer un estudi sobre la construcció de la identitat de la societat contemporània - italiana i/o europea - en relació amb l'alteritat. La vida i l'obra del poeta Pier Paolo Pasolini ens guiarà en l'anàlisi crític i estètic dels canvis soci-culturals que han caracteritzat tant la construcció de l'Estat Nació com l'organització supranacional europea contemporània. La seua producció poètica, documentalista i assagística ens servirà per enllaçar tres relats diferents: la història oficial dominant, l'autonarració subjectiva, personal i íntima del poeta i la representació de l'alteritat. La interconnexió dels tres relats ens ajudarà a realitzar una anàlisi més profunda i complexa de la configuració de l'imaginari social italià.

L'objectiu de la nostra tesi serà investigar les dinàmiques, impulsades després de la Primera Guerra Mundial, a través de les quals s'ha construït la identitat italiana, i comparar-les amb les de construcció de la identitat europea occidental més contemporània. Per a açò aprofundirem en les interseccions entre l'Estat nacional i la seua estructura, el desenvolupament de l'economia i la seua influència en la determinació dels hàbits quotidians i el pes de la sexualitat en la definició de la personalitat subjectiva. Aprofundirem en tots aquests aspectes per a entendre com s'articulen i estructuren els imaginaris que determinen la construcció de la identitat occidental eurocèntrica enfront dels "altres" no occidentals. En aquest entramat de tecnologies polítiques ens preguntarem quin pes té la cultura, la creació artística i la producció cultural dins la construcció de l'imaginari identitari, quina influència tenen aquests factors a l'hora de determinar la identitat d'un

context específic i quina és la responsabilitat dels agents artístics. A la llarga de la nostra recerca, a través d'un estudi de l'obra i les pràctiques poètic-artístiques de Pier Paolo Pasolini, donarem respostes a les anteriors preguntes, analitzarem el llegat pasolinià en el nostre contemporani, per a després proposar nous imaginaris diferentment comunitaris i postexòtics.

SUMMARY

Now, 40 years after the death of Pier Paolo Pasolini, considered as one of the most important Italian intellectuals of the XX century. His work as Poet, writer, painter, essayist, acclaimed author and film director made him a divergent personality inside Italian culture. His work is the evidence of a period of change after the Second World War in Italy. His life gathers the passage from a fascist regime to neocapitalism, from colonialism to post-colonialism and from modernism to post-modernism. A series of cultural and historical changes that established the basis of the most contemporary European and Italian Identity as well as the exotic and oriental imagination and the non-western otherness.

Pier Paolo Pasolini's testimony gives us the possibility to rethink Italian most recent history from a new perspective, allowing us to use a more dissenting and antagonist imagination. From a feminist and anticolonialist point of view, we will approach the body and daily objects present in political and cultural archives in which their somatology gives meaning to their own genealogy.

In this research we will study the construction of both the Italian contemporary and the European contemporary society in relation to its otherness. Pier Paolo Pasolini's life and work will lead the critical and aesthetical analysis of the socio-cultural changes that made possible the creation of the concept of Nation as well as the contemporary concept of Europe as a supranational Nation. His poems, documentaries and essays will help us establishing 3 main categories: the official and mainstream history, the subjective self-narration and the representation of the otherness. The interconnection of the three levels will allow us to go through a deeper and more complex analysis of the configuration of the social Italian imagination.

The focus of this PHd will be the research based on the different dynamics that appeared after the First World War, in which Italian identity was built, compared to the European Contemporary Identity. To do this, we will get deeper in the interconnection between National State and its structure, economic development and its influence in daily habits and the importance of sexuality in the definition of the subjective personality.

We will get deeper in all of these aspects, in order to understand how imagination is articulated and structured to create Eurocentric western identity compared to the nonwestern identity. In this framework of political technologies, we ask ourselves, How important is culture, artistic creation and cultural production in the creation of the imagination and social identity? How much influence have all these factors in a specific context? Which is the responsibility of the artistic agents? During this research, through analyzing the work and poems of Pier Paolo Pasolini, we will

answer all these questions, we will analyze the work of Pasolini nowadays and we will propose different communal and post-exotic imaginations.

ABSTRACT

Oggi, a più di quarant'anni dalla sua morte, Pier Paolo Pasolini è considerato come uno degli intellettuali italiani più importanti del XX secolo. Poeta, scrittore, pittore, saggista, autore acclamato e regista cinematografico, è una figura della cultura italiana piuttosto discordante ma non solo questo. Il suo lavoro è una testimonianza del cambio di un'epoca nell'Italia del secondo dopoguerra. La sua vita raccoglie il passaggio dal regime fascista al neocapitalismo, dal colonialismo al postcolonialismo e dalla modernità alla postmodernità. Una serie di cambi storici e culturali che, nella loro trasformazione, hanno gettato le basi tanto dell'identità italiana ed eurocentrica più contemporanea, quanto dell'immaginario orientalista ed esotico dell'alterità non occidentale.

La testimonianza di Pier Paolo Pasolini ci dà la possibilità di ripensare la storia italiana più recente da una nuova prospettiva, permettendoci lo spostamento verso un immaginario discordante e antagonista. Attraverso una prospettiva situata, anticolonialista e femminista ci proponiamo avvicinarsi al corpo e agli oggetti dei nostri intorni come luoghi, come archivi culturali e politici dove la somatologia di questi dia importanza alla genealogia delle loro provenienze.

In questa ricerca ci proponiamo di realizzare uno studio sulla costruzione dell'identità della società contemporanea – italiana e/o europea – in relazione con l'alterità. La vita e l'opera di Pier Paolo Pasolini ci guiderà nell'analisi critico e estetico dei cambi socio-culturali che hanno caratterizzato tanto la costruzione dello Stato Nazione quanto l'organizzazione sovranazionale europea contemporanea. La sua produzione poetica, documentarista e saggistica ci servirà per intrecciare tre differenti narrazioni: la storia ufficiale dominante, l'auto-narrazione soggettiva, personale e intima del poeta e la rappresentazione dell'alterità. L'interconnessione delle tre narrazioni ci aiuterà a realizzare un'analisi più profonda e complessa della configurazione dell'immaginario sociale italiano.

L'obiettivo della nostra tesi sarà esaminare le dinamiche, indotte dopo la Prima Guerra Mondiale, attraverso le quali è stata costruita l'identità italiana e compararle con quelle che hanno caratterizzato la costruzione dell'identità europea occidentale più contemporanea. A tal fine ci soffermeremo nelle intersezioni tra lo Stato nazionale e la sua struttura, lo sviluppo dell'economia e la sua influenza nella determinazione delle abitudini quotidiane e il peso della sessualità nella definizione della personalità soggettiva. Approfondiremo tutti questi aspetti per capire come si articolino e strutturino gli immaginari che determinano la costruzione dell'identità occidentale eurocentrica rispetto agli "altri" non occidentali. In questo intreccio di tecnologie politiche ci chiederemo che peso abbiano la cultura, la creazione artistica e la produzione culturale dentro

la costruzione dell'immaginario identitario, che influenza possano avere questi fattori nel momento di determinare l'identità di un contesto specifico, e quale sia la responsabilità degli agenti artistici. Nel corso della nostra ricerca, attraverso lo studio dell'opera e delle pratiche poetico-artistiche di Pier Paolo Pasolini, daremo risposte alle domande precedenti, analizzeremo il lascito pasoliniano nel nostro contemporaneo, per poi proporre nuovi immaginari differenzialmente comunitari e postesotici.

INTRODUCCIÓN

*Algunas cosas solamente pueden vivirse,
y si se dicen,
se dicen en poesía¹.
Pier Paolo Pasolini*

Como escribía el poeta ruso Osip Mandel'stam cada vez más “vivimos sin sentir el país a nuestros pies²”. El estudio del pasado y sus vinculaciones con el presente, el investigar el origen de los problemas, de los silencios o de los vacíos de la historia nos ayuda a encontrar sentido sobre nuestro propio pasado y presente. “La investigación de la génesis literaria de un poeta, sus fuentes, su parentesco y su origen nos lleva de inmediato a tierra firme. A la pregunta sobre qué quiere decir un poeta, un crítico puede no responder. Sin embargo, tiene que responder absolutamente a la pregunta sobre su proveniencia³”.

Hoy, a más de cuarenta años de su muerte, se considera a Pier Paolo Pasolini como uno de los intelectuales italianos más importantes del siglo XX. Poeta,

1 PASOLINI, Pier Paolo, *Il sogno del centauro*, ed. Jean Dufлот, Editori Riuniti, Roma, 1993, p., 5. “Alcune cose si vivono soltanto; o, se si dicono, si dicono in poesia”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano. Hay una traducción de la entrevista integral hecha por Jean Dufлот a Pier Paolo Pasolini del 1971 publicada por la editorial Anagrama. En nuestra opinión esta traducción no refleja el espíritu del texto, además el cambio del italiano al castellano resulta, a veces, difícil de entender. Tomamos en cuenta la mutación del castellano escrito para la traducción de 1971 comparándola con el castellano actual. En esta investigación cuando citemos textos poéticos, cartas privadas o entrevistas de Pier Paolo Pasolini lo haremos a través de traducciones al castellano para facilitar la lectura del texto, aunque habrá una referencia en nota al texto original escrito en italiano o friulano. La traducción al castellano será una traducción que se basará en una interpretación no literal del mismo realizada por nosotras. Decidimos esta elección en referencia al método de traducción usado por el mismo Pasolini, el cual daba más importancia a una traducción que estuviera cercana a la prosa, menos clasicista, más expresiva y que reflejara más su contemporaneidad. El poeta afirma - en *La carta del traductor* del 1960 - el carácter subjetivo de sus traducciones: “en los casos de discordancia, sea en los textos que en las interpretaciones, he hecho lo que el instinto me decía: elegía el texto y la interpretación que me gustaba más. Peor que esto no podía comportarme”.

2 MANDEL'STAM, Osip Emilievic, *Epigrama contra Stalin*, 1933. Enlace del poema: http://www.fundacionbases.org/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=423 (consultado: 10 abril 2017). Citado por Francesca Tuscano en *Pasolini e la Russia*. Texto cortesía del autora. Véase TUSCANO, Francesca, *La Russia nella poesia di Pier Paolo Pasolini*, Ed. BookTime, Udine, 2010.

3 MANDEL'STAM, Osip Emilievic, *Sulla poesia*, Ed. Bompiani, Milano, 2003, p. 87. Citado por TUSCANO, Francesca, *Pasolini e la Russia*, Ed. Book Time, Udine, 2010.

escritor, pintor, ensayista, aclamado autor y director de cine, es una figura discordante de la cultura italiana. Su vida recoge el pasaje desde el régimen Fascista al neocapitalismo, del colonialismo al poscolonialismo y de la modernidad a la postmodernidad. Mientras su obra se puede considerar - desde un punto de vista global - como una transición desde lo personal a lo general y viceversa, para nosotras el trabajo de Pasolini podría considerarse un ejemplo de práctica auto-etnográfica que refleja - a través de su investigación - los cambios culturales que se dieron en el contexto italiano desde la Segunda Guerra Mundial hasta los años setenta del siglo pasado. Cambios socio-culturales en los que se vio afectado y sobre los que trabajó afectándolos al mismo tiempo. Pasolini se convierte en el testimonio más controvertido del pasaje traumático de la Italia campesina a la Italia neocapitalista y consumista. En aquel contexto sociopolítico de grandes transformaciones culturales se asentaron las bases tanto de la identidad italiana y eurocéntrica más contemporánea como del imaginario orientalista y exótico de la otredad no occidental.

El testimonio de Pier Paolo Pasolini nos⁴ permite el desplazamiento hacia un imaginario discordante y antagonista dándonos la posibilidad de repensar la historia italiana más reciente. Él funcionará para nosotras como una guía que nos acompañará en todas las escenas de este relato, sumergiéndonos en un proceso de recuperación de la memoria y, por consiguiente, de reflexión sobre el presente. Desde aquí - desde una perspectiva situada, anticolonialista y feminista - nos propondremos aproximarnos tanto al testimonio pasoliniano como a los cuerpos y a los objetos de nuestros entornos como lugares: como archivos culturales y políticos donde la somatología de los mismos dé importancia a la genealogía de sus proveniencias para reflexionar sobre sus influencias a la hora de construir relatos e imaginarios tanto individuales como colectivos.

4 En el proceso de escritura agradecemos los conocimientos aprendidos gracias al trabajo hecho con el grupo artístico *ideadestroyingmuros* de lo cual somos parte. El reconocimiento entre nosotras de las diferentes genealogías, proveniencias, etnias y clases nos ha permitido articular de manera más conscientes los discursos y alternar el uso - según las necesidades discursivas y políticas - de un “nosotras” genérico a un “yo” singular. La diferencia de posicionamiento - que cohabitan en el interior del grupo - dependen de las responsabilidades que cada una de nosotras está tomando respecto a su propia genealogía y historia personal frente a una historia colectiva homologante. Esta práctica conduce a la presencia de una pluralidad de perspectivas que nos ayuda a distorsionar el valor ilusorio, político supuestamente revolucionario del relato colectivo occidental - representado a grande escala por la Comunidad europea. Cada historia personal da nueva referencia y complejidad en respecto a una realidad diferentemente comunitaria que es más plural de lo que aparece. En esta investigación se utilizará el “nosotras” (en femenino) cuando hablamos de un devenir minoritario político y comunitario. En respecto al uso del singular es interesante el papel de los sujetos diaspóricos en los colectivos que nos propone Canova Jordana en su tesis doctoral *CORPS DE TRADUCTION. Déplacements géopolitico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen*. Diciembre 2015.

En esta investigación nos proponemos hacer un estudio sobre la construcción de la identidad de la sociedad contemporánea - italiana y/o europea - en relación con la otredad. La vida y la obra del poeta Pier Paolo Pasolini nos hará da espejo en el análisis crítico y estético de los cambios socio-culturales que han caracterizado tanto la construcción del Estado Nación y la organización supranacional europea contemporánea. Su producción poética, documentalista y ensayística nos servirá para enlazar tres relatos diferentes: la historia oficial dominante, la auto-narración subjetiva, personal e íntima del poeta y la representación de la otredad. La interconexión de los tres relatos nos ayudará a realizar un análisis más profundo y complejo de la configuración del imaginario socio-cultural italiano y occidental.

Unos de los objetivos de nuestra tesis será investigar las dinámicas de construcción identitarias, que se impulsaron después de la Primera Guerra Mundial, para entender cuales son las dinámicas de construcción de la identidad europea occidental ⁵ más contemporánea. Para ello ahondaremos en las intersecciones entre el Estado Nacional y su estructura, el desarrollo de la economía y su influencia en la determinación de los hábitos cotidianos y el peso de la sexualidad en la definición de la personalidad subjetiva. Profundizaremos en todos estos aspectos para entender cómo se articulan y estructuran los imaginarios que determinan la construcción de la identidad occidental eurocéntrica frente a los “otros” no occidentales. Analizaremos el concepto de exótico en cuanto figura retórica que vincula la economía con el erotismo y la otredad. En este entramado de tecnologías políticas nos preguntaremos ¿qué peso tiene la cultura, la creación artística y la producción cultural dentro la construcción del imaginario identitario? ¿qué influencia tienen estos factores a la hora de determinar la identidad de un contexto específico? y ¿cuál es la responsabilidad de los agentes culturales y artísticos? A través de un estudio de la obra y las prácticas poético-artísticas de Pier Paolo Pasolini, daremos respuestas a las anteriores preguntas, analizaremos el legado pasoliniano en nuestro contemporáneo para después proponer nuevos imaginarios no individualistas, diferentemente comunitarios⁶ y por lo tanto posexóticos⁷.

5 En este texto cuando hablamos de Europa occidental haremos referencia en aquel territorio y espacio identitario que se ha construido históricamente en la ideología capitalista y colonialista y que ha fomentado la idea de un pensamiento eurocéntrico.

6 Por “otramente comunitario” o “diferentemente comunitario” entendemos otras formas de hacer comunidad que se base en la hospitalidad y en la convivencia de la diferencia, valores que se distinguen de aquellos propuestos por la comunidad europea contemporánea.

7 El término posexótico es una palabra inventada alrededor de 1990 por el escritor francés de orígenes rusa Antoine Volodine. Volodine es el seudónimo del escritor que también ha escrito bajo múltiples nombres como Lutz Bassmann, Manuela Draeger, y Elli Kronauer. Volodine afirma no haber tratado en profundidad el término y propone considerarlo como una expresión vacía,

La recuperación de la memoria y de la cultura del pasado italiano - que analizaremos a través de la obra de Pasolini - no va a aludir a un sentimiento nostálgico o reaccionario, sino que va a servirnos para reflexionar sobre la rigidez de los esquemas de la tradición artística y literaria y como éstos no deberían funcionar como espacios cerrados sino como materia viva: objetos de escritura y reescritura, modelos con los que dialogar ya sea desde una perspectiva estética como desde una perspectiva teórico-crítica e ideológica. Por estas razones el estudio de la obra y vida pasoliniana nos sirve para traducir una cultura pasada regional e italiana con el objetivo de alcanzar una lectura más consciente de nuestro contexto presente. En términos generales, podríamos decir que el análisis de la obra de Pasolini nos servirá de herramienta para traducir e interpretar el presente y finalmente, para releer la historia de nuestro propio contexto de proveniencia y repensarlo como material abierto, atravesado por numerosas narraciones minoritarias a menudo ocultadas, la mayor parte de las veces, tras el peso de la herencia fascista.

Desde la conquista de las Américas y el colonialismo europeo en África y Asia los conquistadores (políticos, antropólogos, historiadores, literatos y artistas) han fomentado la producción de un imaginario que determina la construcción de la identidad basada en el binomio conquistador/conquistado, blanco/negro, hombre/mujer civilizado/salvaje, norte/sur... Este imaginario - de alguna manera - legitima una visión privilegiada hegemónica y “blanca⁸” que se construye a sí misma en la constante comparación con la “otredad”. A lo largo de la historia - y a través de diferentes documentos culturales, jurídicos, comerciales, etnográficos, literarios, fotográficos, audiovisuales, etc. - se han creado una serie de signos y de significados que han determinado la construcción de los imaginarios. Estos documentos, objetos o representaciones nunca son representaciones neutras ni neutrales y marcan nuestro cotidiano influyendo en los procesos de elaboración de las identidades. A través de la documentación y la práctica del hacer archivo la cultura occidental ha construido su predominio cultural, estableciendo criterios y lógicas que organizan tanto signos como significados de una forma universal y absoluta. La práctica de la escritura y de la documentación concebida bajo esta lógica occidental se ha impuesto frente a la tradición oral minoritarias, deslegitimizándolas. A este respecto, los movimientos de resistencia y de independización no occidentales han generado otros flujos culturales que modifican la idea dominante de identidad como algo homogéneo.

destinada a adquirir sentido cada vez que se llena de experiencias. Este término ha sido también utilizado por el antropólogo americano James Clifford, en el texto *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Haward University Press, Cambridge, London 1997, p. 55.

⁸ En nuestra tesis con el termino “blanco” nos referimos a una categoría simbólica que, para nosotras, representa la cultura dominante, hegemónica, occidental, perteneciente al norte del mundo y por lo tanto masculina.

Desde principios de los 50 hasta los 70 del siglo pasado hubo en Italia una fuerte explosión económica caracterizada por el crecimiento de la industria y una expansión del consumismo. En este período histórico podemos observar el paso desde una fase de reconstrucción industrial posbélica a una fase de un capitalismo maduro. Pasolini señala aquí una cuestión de fundamental importancia para la comprensión del cambio social italiano. Esta rapidísima fase de industrialización desató un proceso de cambio social que hizo de Italia un territorio de experimentación político-económica de un nuevo capitalismo sin precedentes que va a dar lugar a numerosas contradicciones, aun hoy presentes. Mientras Inglaterra o Francia se modernizaban gradualmente, Italia vivió una industrialización vertiginosa desde 1944 - fecha hasta la cual había sido un país rural regido por patrones decimonónicos. Este cambio acelerado provocará una profunda fractura social (y generacional, entre padres e hijos) debida a un enorme desarrollo económico exento de progreso socio-cultural. La obra y trabajo de Pasolini ahondará en todos los aspectos de esta fractura, llevándolo a posicionarse en contra de la modernidad, la burguesía y la sociedad permisiva e irreligiosa. Será crítico con el tema del aborto, expulsado del partido comunista por homosexual y obsceno, acusado de pedofilia. Será atacado por la izquierda por ser decadente, populista y nostálgico de la cultura campesina. Rechazará formar parte del movimiento de liberación sexual⁹ y su postura frente a la mujer, la prostitución y el feminismo será de las más ambiguas. Definirá el partido *Democrazia Cristiana (DC)*¹⁰ como “la nada ideológica mafiosa” criticando a la televisión la imposición de un lenguaje artificial (la lengua italiana frente a los dialectos) y un nuevo modelo humano referenciado en la pequeña burguesía hedonista.

En cuanto sujeto entre modernidad y posmodernidad, Pier Paolo Pasolini será tanto una figura condicionada por los factores sociopolíticos de la época como, a su vez, agente de importantes cambios socioculturales que van a sacudir a la sociedad italiana de los años sesenta y setenta. Será uno de los pocos intelectuales

9 La primera organización homosexual en Italia fue formada en 1971: *FUORI-Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano*, un acrónimo que en italiano significa «fuera [del armario]». En 1974 el *FUORI* se alió políticamente con el Partido Radical, que permitió a su líder Angelo Pezzana ser elegido como el primer miembro gay del parlamento en 1976. En *Who's Who in Gay and Lesbian History: From Antiquity to World War II* (en inglés). Routledge, Londres & Nueva York: Routledge. pp. 305-306.

10 *Democrazia Cristiana* fue un partido político italiano de inspiración democrático-cristiana y moderada fundado en el 1942 por Alcide de Gasperi que gobernó durante la mayor parte de la segunda mitad del siglo XX hasta el 1994. El partido ha tenido un papel importante en el renacimiento democrático italiano y en el proceso de integración europea. Representantes demócratas han sido parte de todos los gobiernos de Italia 1944-1994, expresando la mayoría de las veces el Presidente del Consejo de Ministros. La DC ha sido siempre el primer partido en las consultas políticas nacionales en las que participó, con la excepción de las elecciones europea de 1984.

italianos en revelar los primeros signos de una nueva época histórica que - además de borrar los rasgos de la antigua civilidad campesina - va a apostar por un cambio antropológico tan revolucionario como dramático. Para el poeta, vivir este cambio significará detectar, interpretar y traducir los signos de una nueva cultura que apenas conoce los símbolos, los gestos y los rasgos de un pasado cercano.

Aunque numerosos estudiosos hayan reconocido a Pier Paolo Pasolini como un autor capaz de narrar la sociedad italiana de su época, pocas investigaciones han analizado sus contradicciones estético-políticas o profundizado en su imaginario sobre lo "Otro". Han alabado al lúcido intelectual, visionario y contestatario que disecciona la estructura de poder neocapitalista y consumista; pero no han visto al poeta que representa sus deseos eróticos a través de un imaginario fantástico basado en las figuras alegóricas de lo arcaico, lo inocente y lo exótico; que inevitablemente encarna las relaciones de poder dominantes que él mismo critica.

Por estos motivos nos disponemos a analizar tanto la creación literaria y cinematográfica como la metodología, la práctica y las estructuras de producción de su obra ya que nos serán de gran utilidad a la hora de afinar el análisis sobre el aspecto económico en el cual se asienta el imaginario arcaico, preindustrial y exótico pasoliniano. El interés de la presente investigación será analizar que tipo de vínculos ideológicos abarcan la relación entre economía, deseo y exotismo en la obra de Pier Paolo Pasolini y que imaginario se genera de consecuencia a estas intrincadas asociaciones. Estas reflexiones nos llevan a estudiar las figuras alegóricas de lo arcaico y de lo exótico que encontramos en el imaginario pasoliniano. Desde aquí nos preguntamos ¿qué es lo exótico? ¿de donde surge el imaginario de lo arcaico en la obra pasoliniana? ¿Hay posibilidades de generar otro imaginarios no exóticos?

A cuarenta años de la muerte de Pier Paolo Pasolini muchos son los estudios sobre la obra pasoliniana, tanto que su figura de intelectual ha sido reconocida institucionalmente a nivel internacional. Varios son los centros de documentación pasolinianos que organizan periódicamente convenios, encuentros, eventos culturales sobre la obra del poeta. En Casarsa de la Delicia encontramos el *Centro Studi Pier Paolo Pasolini*¹¹, en Bolonia el *Centro Studi-Archivo Pasolini*¹² en

11 Desde la página web oficial de *Centro Studi Pier Paolo Pasolini*: "El Centro de Estudios Pier Paolo Pasolini se encuentra en la Casa Colussi, el hogar de la familia materna del poeta y su casa durante el período de formación en Friuli (1943-1949). Además de la custodia de un rico patrimonio documental, bibliográfico y de actividades, el Centro de Estudios está comprometido en la valorización de la obra y de la figura de Pasolini a través de un denso conjunto de iniciativas, articulado entre convenios, momentos de difusión, actividades editoriales, consultoría por los estudiosos y los servicios de recepción de visitantes". Enlace a la página: <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/> (consultado el 10 abril 2017).

12 Desde la página web oficial del Archivo: "El Centro de Estudios - Archivo Pasolini es un centro de documentación internacional sobre la obra literaria cinematográfica y teatral del director-

26

Florenzia otro archivo Pasolini en el *Gabinetto G.P. Vieusseux*¹³. Pero son escasos los trabajos que analizan y recogen un estudio de la obra pasoliniana bajo un enfoque poscolonial. Por ello, para orientarnos en los diferentes aspectos de nuestra tesis y en relación a nuestros intereses, hemos estudiado las siguientes tesis doctorales:

- A través de la tesis doctoral de Jordana Canova, de 2015 dirigida por Dra. Nadia Setti y Dra. Marta Segarra, *Corps de traduction. Déplacements géopolitico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*, discutida en la Universidad Paris VIII, examinaremos tanto la cuestión de la frontera oriental italiana en relación con la vecina ex Yugoslavia como el fenómeno del éxodo juliano-dálmata en el territorio italiano en los años 40 del siglo pasado. También nos servirá para cuestionar el imaginario europeo contemporáneo y para plantear otras posibilidades diferentemente comunitarias.

- La tesis de Maria Livia Alga, de 2015 dirigida por Dra. Nadia Setti y Dra. Rosanna Cima, *Ethnographie terrona de sujets excentriques. Pratiques, narrations et représentations pour contrer le racisme et l'homophobie en Italie*, presentada en la Universidad Paris VIII, nos permite explorar la reconfiguración del feminismo contemporáneo en Italia, sobre todo las prácticas, representaciones y narrativas de mujeres en contra a la homofobia y el racismo en las relaciones poscoloniales.

- La investigación de Mariangela Milone, de 2013 dirigida por el Dr. Adalgiso Amendola, *Genealogia de la sogettivazione postcoloniale. Una lettura foucaultiana*, presentada en la Universidad de Palermo nos permite analizar las aportaciones del filósofo francés Michel Foucault sobre el poder en el contexto occidental relacionado a los estudios poscoloniales más contemporáneos.

- A través de la tesis de Miki Yokoigawa, de 2012 dirigida por la Dra. Maribel Domènech Ibáñez, *Biografía y autobiografía de la mujer en transito en la expresión audiovisual contemporánea*, presentada en la Universidad Politécnica de Valencia se realiza un análisis a través de las teorías feministas, poscoloniales, del cine y de las artes visuales de determinadas obras de artistas cuyos desplazamientos y origen les hace cuestionar su identidad.

poeta. En él se lleva a cabo actividades editoriales, retrospectivas, exposiciones y conferencias, ofrece servicios de consultoría a académicos y estudiantes que tienen acceso a una biblioteca de 1.500 libros y una extensa bibliografía anotada en el trabajo, la vida y la figura de Pasolini". Enlace de la página: <http://www.cinetecadibologna.it/archivi-non-film/pasolini> (consultado el 10 abril 2017).

13 Enlace de la página web oficial: <http://www.vieusseux.it/> (consultado el 10 abril 2017).

- La tesis de Txaro Arrazola-Oñade, de 2012 dirigida por Dr. Adolfo Ramirez-Escudero Prado y Dr. Jesus Meléndez Arranz, *Creación colectiva. Teoría sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la practicas y la educación del arte contemporánea*, presentada en la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko nos aporta interesantes informaciones útiles para una análisis de prácticas artísticas colectivas, situadas en el contexto occidental, con el objetivo de entender cómo son los distintos tipos de autoría múltiple, los procesos colaborativos inherentes a ellos, las condiciones en las que se dan dichos tipos de creación y las obras o resultados que se obtienen de tales prácticas.

- La tesis de Alessandra Grandelis, de 2010 dirigida por Dra. Paola Benincá, *“Come un barbaro indecifrabile”. Il tema del barbaro nella poesia e nella narrativa di Pasolini (1950-1975)*, presentada en la Universidad de Padova nos servirá en desarrollar un análisis sobre la figura retórica del bárbaro en la poética pasolineana.

- Claudia Barucca, de 2009 dirigida por la Dra. Veronica Pravadelli, *Le rappresentazioni cinematografiche dell’Altro nell’Europa mediterranea*, presentada en la Universidad de los Estudios, Roma Tre nos resulta ser útil en la argumentación de la construcción cultural a través de la representación cinematográfica de la otredad.

- La tesis doctoral de Orazio Irrea, de 2010 dirigida por el Dr. Alfonso M. Iacono y la Dra. Rada Ivekovic, *Potere e narrazione storica negli studi postcoloniali. Su Edward Said*, presentada en la Universidad de Paris VIII nos sirve para una lectura más profunda de las aportaciones del crítico literario Edward Said.

- A través de la tesis de Flavia Caporuscio, de 2004 dirigida por Dr. Armando Grisci, *Una lettura comparata del “Terzo Mondo”. Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini*, presentada a la Universidad la Sapienza de Roma nos resulta ser útil a un análisis en respecto a las diferentes practicas antropológicas utilizadas por los dos autores en referencia al diario de viaje.

El presente trabajo es un intento de entender el silencio nacido a partir de la Primera Guerra Mundial en el contexto de la cultura italiana y europea occidental. Silencios tanto históricos-colectivos como familiares, privados e íntimos en los que se ha construido la nueva identidad europea occidental, desconectada de su pasado más reciente, neutra y “libre” de responsabilidades con su propia historia.

Abordamos la investigación a través de la obra y vida de Pier Paolo Pasolini porque su vida narra hechos históricos de la cultura italiana y europea significativos, y porque su poesía habla de nuestro contexto y de nuestro origen.

Coincidimos con él tanto en las raíces friulanas - en las que redescubro las mías propias - como en la necesidad de narrar la complejidad del entorno y la realidad que nos rodea.

La migración interna de la población italiana - que se desarrolló a partir de los años 40 - visibiliza unos determinados procesos de mutación antropológica que definen el cambio cultural que hubo desde una sociedad basada en el la cultura rural hacia la integración al nuevo sistema neocapitalista. Este proceso generalizado afectará tanto la vida de Pier Paolo Pasolini como la de nuestros familiares. En este sentido nuestro interés es analizar el desarrollo histórico de la sociedad italiana comparando diferentes narraciones que se inscriben, de distintas maneras, en el relato de la historia italiana. Por otra parte nuestro interés es encontrar puntos semejantes entre los procesos de traslados pasoliniano - desde la región de frontera hacia la metrópoli romana de los años 50 - con nuestro propios traslados vividos a principios de la primera década del 2000. Esta comparación nos permite analizar los diferentes procesos de construcción y desarrollo del proyecto identitario europeo paragonando los procedimientos de integración a una identidad nacional italiana homogénea de las segunda mitad del siglo XX con los actuales procesos de integración actuados por la Unión Europea hoy en día. En esta línea consideramos que el proyecto de construcción identitaria de la Unión Europea contemporánea recurre a la línea político-social que proponían los Estados Nacionales de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. La política de los Estados Nacionales europeos se basaba en el concepto de “Nación” como una gran comunidad de individuos supuestamente unidos por una historia, una cultura, una composición étnica y una lengua en común. Para construir este imaginario ficticio de nación se aplicaron una serie de enseñanzas y de saberes básicos como la implantación de una lengua oficial, de una geografía diseñada técnicamente y de una educación basada en el relato de la historia oficial. La creación de un imaginario inventado que apoyara la transmisión de los valores culturales de la nación - como la bandera o el himno nacional - completaban la función socializadora de esta construcción identitaria. La Guerra Fría, la disgregación de la Unión Soviética, de la ex Yugoslavia y la ruptura cultural con los valores modernos proporcionados por la posmodernidad, han llevado a las sociedades occidentales - especialmente a la Unión Europea - a experimentar nuevas políticas de integración.

La urgencia de la contemporaneidad por crear una Unión Europea con valores occidentales y culturalmente comunes implica una política de homologación de los sujetos - tanto europeos como no-europeos - de las diferencias tanto históricas como ideológicas, lingüísticas y tradicionales con una unión económica interna y una dominación militar externa.

Tanto en el desarrollo socio-cultural del renacimiento nacional italiano tras la Segunda Guerra Mundial como en la construcción de un territorio supranacional

europeo, la lógica de determinación de las identidades colectivas tienen a menudo características semejantes. El cambio radical de una vida campesina a la industrialización feroz - que se dio en diferentes partes de Italia y, en nuestro caso particular, en el Friuli - preparó el terreno para una rápida manipulación donde los cambios tanto económicos como sociales no fueron acompañados del mismo desarrollo cultural. En este proceso de industrialización la clase social más baja no tuvo tiempo suficiente de metabolizar el cambio antropológico que se estaba dando y de consecuencia fue integrada al sistema de desarrollo del neocapitalismo avanzado. La población empezó a formarse a través de la cultura del dinero y del trabajo apostando por el poder económico, la cultura de masas, una democracia técnica y por un devenir mayoritario.

La genealogía de nuestra propia historia refleja un cambio socio-cultural que afectó gran parte de la población italiana a partir de los finales de los años 40 hasta nuestra actualidad.

Dentro un imaginario colectivo heterogéneo me sitúo como mujer blanca, precaria y de padres friulanos (radicados en el noreste italiano) de clase trabajadora. Mis abuelos por parte de madre han sido ganaderos. En los años 40, parte de la familia de nuestra madre emigró a Argentina - por causas económicas - coincidiendo con la migración masiva que afectó a Italia en aquella época. Mi abuelo por parte de padre trabajó de cocinero en el ejército fascista en las colonias italianas de Dalmacia, Eritrea y Somalia. Al volver de la guerra empujó a su familia a dejar el trabajo en los campos por el comercio (en bares) y el negocio alimenticio apoyando, en cierta manera, el plan político estatal neocapitalista.

En los años 60 y 70 – en pleno *boom* económico - nuestros padres no tuvieron posibilidades económicas para seguir los estudios después de la escolarización primaria. Este hecho los expuso a una integración inmediata al mundo del trabajo y a una precariedad económica constante que, a menudo, generó violencia. Esta condición facilitó una integración más rápida al mundo del neocapitalismo, a los valores propuestos por el consumo de masas contribuyendo al proyecto económico capitalista. Apostar por los estudios y la cultura ha significado, para nosotras, contrarrestar los procesos de violencia generados por la ignorancia, rescatar nuestra genealogía familiar y a la vez, emanciparnos de ella hacía otras referencias culturales que prescindan del modelo comunitario único propuesto por la Unión Europea contemporánea.

En la época del segundo gobierno Berlusconi hemos encontrado en la huida nuestra herramienta de supervivencia. Este pasaje nos ha obligado a elaborar

prácticas con un posicionamiento crítico y autocrítico frente a la neodiáspora italiana contemporánea¹⁴ y al proceso de europeización actual¹⁵.

El desplazamiento realizado desde el nordeste friulano hasta el suroeste andaluz nos produjo una gran desorientación que nos permitió cuestionar el ideal de pertenencia a una Nación y a una familia determinada, enraizada y finalmente determinante. De esta manera nuestras experiencias han estado marcadas por diversas conciencias, renuncias reales y simbólicas y protestas en contra del valor de la nacionalidad, del monolingüismo impuesto por el idioma italiano y de la idea de familia como núcleo privado y cerrado. Nos trasladamos en España durante el comienzo de la política socialista de Zapatero. Desde nuestra perspectiva - en los primeros años del 2000 - el contexto español se proponía como una periferia resistente al proyecto europeo que en un primer momento nos daba la ilusión de otras posibilidades. Más allá de una relación exótica respecto al contexto español nos dábamos cuenta que en comparación a nuestra vivencia en Italia - donde se habían alternado en 20 años los gobiernos de Berlusconi con los de la izquierda moderada hacia un capitalismo suave - aquí se apostaba por la cultura, por atreverse a representar algo diferente de los cánones estéticos impuestos desde una cultura occidental clásica filo nórdica e imperialista como la italiana. Con respecto a la construcción de género y sexual llegábamos desde el nordeste italiano que se proponía como un lugar de conservación de valores patriarcales, nacionales como la familia de sangre, la productividad, la riqueza y el blanco, hacia una integración al proyecto capitalista global de promoción de los valores occidentales y norteamericanos, como la espectacularización del cuerpo, del sexo y la mercantilización de la vida y de las relaciones. En nuestra experiencia rebelarse contra esta superposición de poderes no podía traducirse en invisibilizar nuestros cuerpos y nuestras sexualidades, ni tampoco enseñarlos como objetos de deseo. Así que nuestra investigación empezó a centrarse hacia una forma de empoderamiento, de politización de nuestras vidas y de nuestras relaciones desde perspectivas feministas y anticapitalistas”¹⁶. A largo plazo y por las presiones de la construcción europea occidental, encontramos procesos de inclusión hacia un orden hegemónico o de oposición - típicos de la historia única del neoliberalismo - también en el contexto español, que se hacían visibles en las

14 Sobre el tema de la neodiáspora italiana, cfr. CALTABIANO, Cristina, GIANTURCO, Giovanna, *Giovani oltre confine. Discendenti ed epigoni dell'emigrazione italiana nel mondo*, Carocci, 2005. Densitydesign lab, “ces italiens loin de la péninsule”, infographie, *courrier international* n°1147, de el 25 al 31 de octubre 2012, p. 55.

15 SUT, Mery, *Prácticas de atravesamiento: (over)flow*, en SOLÁ, Miriam, URKO, Elena, *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, Ed. Txalaparta, Tafalla, 2013, p. 142.

16 IDEADESTROYINGMUROS, *Nuestra presentación para el debate armsidea-diana j. Torres*, 07 diciembre 2014, disponible en: <http://ideadestroyingmuros.blogspot.com.es/2014/12/nuestra-presentacion-para-el-debate.html> (consultado el 10 junio 2017).

especulaciones neoliberales de la sexualidad en su dimensión físico/carnal y afectiva¹⁷.

Hace más de diez años que vivimos en España, y en todo este tiempo nos hemos situado en un proceso de comparación constante entre la construcción de un “yo” proveniente del Nordeste italiano - concretamente desde la región de frontera del Friuli - y la cultura heterogénea del territorio español. En todos estos años se han entrecruzado varios factores culturales que no siempre se han desarrollado de forma constante y sencilla al entendimiento. La confrontación cultural ha sido una constante en nuestra cotidianidad llevándonos a un proceso de traducción continua de los significados, ya sean éstos relativos a la comprensión de los códigos culturales como a la interpretación lingüística y gestual. Este proceso que decidimos no ignorar ha determinado nuestra manera de estar y de relacionarnos con un contexto que ya no era el de nuestra proveniencia, ni podía ser simplemente una condición pasajera o momentánea. Así que, nos posicionamos en el desplazamiento como práctica de vida que nos obliga a vivir los procesos de traducción como continuo cuestionamiento de nuestra identidad. A partir de esta condición de desplazamiento y de práctica de la traducción nos hemos dado cuenta que cada una de nosotras es el resultado de una construcción narrativa concreta y compleja. El contexto de nuestra proveniencia, donde aprendimos hablar por primera vez, relacionarnos y comprendernos nos ha construido de una forma muy puntual. Nos hemos construido una identidad o un cuerpo que es el resultado de un entramado de saberes y representaciones que nos venía dado, que difícilmente cuestionamos y que hemos aprendido a naturalizar.

Durante los últimos 4 años compartimos nuestro cotidiano con personas de distintas proveniencias. La diáspora senegalesa - del movimiento espiritual *Baye Fall*¹⁸ - nos permite vivir procesos simbólicos de desorientación, similares a los procesos de traducción que vivimos en nuestro traslado de Italia a España. Estos procesos cotidianos nos obligan a responsabilizarnos de nuestra propia historia, nuestra proveniencia y los valores que queremos sostener. Todo esto nos lleva inevitablemente a cuestionarnos nuestra identidad occidental, europea, blanca y los privilegios tanto identitarios como económicos que incorporamos. La diáspora senegalesa de la comunidad *Baye Fall* ha resultado ser una referencia real de valores anticoloniales y anticapitalistas que nos orientan respecto a un modelo de desarrollo neoliberal.

17 BORGHI, R., SLAVINA, ENGAÑA, L., IDEADESTROYINGMUROS, *Polyphonies sur la postpornographie*. En Miroir Miroir 5 : RÉ-INVENTER NOS SEXUALITÉS ? Par les arts, la pornographie et les féminismes, París: Des ailes sur un tracteur, 2015, ISBN: 978-1-326-20340-5.

18 Los *Baye Fall* son una comunidad religiosa senegalesa que pertenece a una rama de la religión musulmana del muridismo fundada por Cheikh Ibrahima Fall discípulo de Cheikh Amadou Bamba Khadim Rassoul.

Partiendo de la hipótesis de que la memoria colectiva es el resultado de una reconstrucción parcial y selectiva del pasado, nos proponemos examinar cómo funcionan los procesos de creación de la cultura, como se determinan, quien o quienes lo hacen y que consecuencias tienen en la construcción identitaria del sujeto.

A lo largo de nuestra investigación, el arquetipo pasoliniano nos permite analizar como política, economía y cultura han interactuado e influido entre sí en el desarrollo de diferentes escuelas de pensamiento. En este sentido Pasolini refleja la crisis del intelectual italiano de los años 50-60-70. Un paradigma cultural contradictorio, situado entre compromiso ético y político y pulsiones viscerales que caracterizaron los cambios sociales generales y subjetivos que se estaban dando en aquella época. De esta forma Pasolini se presenta como un autor atento, pronto a documentar y estudiar su propia cultura. Como explicará el mismo autor:

“Yo lo sé porque soy un intelectual, un escritor que trata de seguir todo lo que sucede, de conocer todo lo que no se sabe o no se pronuncia; que coordina eventos lejanos, que pone juntas las piezas desorganizadas y fragmentadas de un todo coherente marco político, que restablece la lógica allí donde parece reinar la arbitrariedad, la locura y el misterio¹⁹”.

Se puede considerar a Pasolini como un intelectual crítico y atento tanto a los hechos políticos e históricos a él contemporáneos como a la manipulación que los diferentes intereses políticos y económicos ejercían en el relato oficial. Aunque si consideremos que sea cierto que Pasolini haya hecho un importante y arriesgado trabajo crítico sobre la cultura neocapitalista, posicionándose en una perspectiva radicalmente antagonista que desplazaba la mirada de la cultura oficial, creemos que en relación con la otredad, su trabajo presenta aspectos más criticables y ambiguos que vamos a analizar y desarrollar.

En el poema *Le ceneri di Gramsci*, Pasolini describe al filósofo marxista Antonio Gramsci como a un padre o a un maestro al cual confesar la ruptura de su “yo” interior que lo expone a una crisis entre materialidad marxista e instinto eróticos pulsional; lucha por la integridad de los “Otros” y por el individualismo visceral.

19 PASOLINI, Pier Paolo, *Scritti Corsari, Che cos'è questo golpe?*, cit., p.31. “Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

En la base de estas contradicciones Pasolini se dirige a las cenizas de Gramsci para preguntarle cual es la forma en que él puede relacionarse con el legado del marxismo que el político italiano proponía, para así entender cual es su compromiso de intelectual. De la misma forma que Pasolini dialoga con Gramsci, nosotras nos dirigimos a la herencia cultural pasoliniana para entender cuales son los compromisos que hoy en día tienen que asumir los/las intelectuales o los/las productores culturales occidentales para enfrentarse al neocapitalismo avanzado. ¿Es suficiente, hoy, unas prácticas antagonistas para contrarrestar el sistema neocapitalista? ¿Tiene sentido resistir al neocapitalismo y al consumismo de forma individual? ¿Qué supone tener un discurso crítico en contra al neocapitalismo y seguir representando imaginarios orientalistas y exóticos?

Respecto al análisis semiótico-cinematográfico aportado por Pasolini nos interrogamos sobre qué visión de la historia se puede conseguir a través del cine. Consideramos las prácticas artísticas poético-cinematográficas pasolinianas - especialmente la producción de documentales - como una interesante fuente de documentación historiográfica. A partir del análisis semiótico del cine propuesto por Pasolini queremos emplear el análisis del soporte cinematográfico para empezar a llenar aquel vacío que el autor deja en relación a la construcción del “Otro”. En este sentido nuestro interés será analizar - en nuestro cotidiano - la validez de herramientas cuales el diario y la vídeo-documentación como instrumentos útiles para crear otros imaginarios plurales que no se sostengan en el individualismo o en relaciones dominantes, exóticas y/o orientalistas frente a la otredad.

Durante el desarrollo de los capítulos de nuestra tesis utilizaremos diversas metodologías que se interconectan entre si. En primera instancia desarrollaremos un método historiográfico donde tanto objetos como cuerpos y gestos pueden ser interpretados, y como éstos son el resultado de la herencia cultural de varias generaciones (nuestra herencia), ya que desde ellos podremos leer una gran cantidad de información acerca de nuestro pasado.

Nos hemos apoyado también en la metodología cualitativa para realizar un análisis relacional entre obra pasoliniana y contexto sociológico, político, y cultural italiano y europeo de los años entre el fin de la Primera Guerra Mundial y los años setenta del siglo pasado. Ésta metodología va a permitirnos relacionar los diferentes aspectos lingüísticos y semióticos con prácticas antropológicas y etnográficas. Para ello consideramos el análisis tanto del relato literario como del cine, fuentes y agentes de la Historia y por esta razón creemos sean validos recursos historiográficos que nos permitan analizar la construcción del relato histórico. La metodología cualitativa nos permite relacionar diferentes aspectos lingüísticos y semióticos con prácticas antropológicas y etnográficas.

En nuestra tesis consideramos imprescindible el empleo de la metodología feminista, siendo para nosotras necesario reflexionar sobre “lo personal es político²⁰” ya que creemos que lo que ocurra en el orden de lo personal, de lo cotidiano tiene consecuencias en el orden de lo social y por consiguiente de lo político. Por este motivo queremos entender cómo se construyen y se representan los discursos políticos en/sobre los cuerpos y cómo se construyen, a su vez, los cuerpos a partir de estos discursos político-culturales. Desde esta perspectiva, es importante para nosotras analizar desde un conocimiento situado²¹ que ponga en evidencia la importancia de las genealogías personales y el lugar desde el cual se habla y se actúa, ya que creemos que ningún conocimiento está desligado de su contexto ni de la subjetividad de quién lo emite. Como parte de nuestra metodología creemos importante escribir sobre las vivencias personales, sobre nuestros propios desplazamientos, tanto simbólicos como reales, a través del uso de la práctica auto-etnográfica y de la auto-narración. El relato de nuestra historia personal nos servirá para entender nuestra metodología en relación a la traducción y la comparación de las diferentes historias, culturas, lenguajes y signos, de manera que se pueda evidenciar el paralelismo entre proceso teórico y prácticas de vida. De esta manera, buscaremos encontrar correspondencias y asimetrías entre los diferentes relatos y épocas, estableciendo una comunicación entre ellos que nos permita repensar la historia oficial y construir lazos con la historia colectiva.

Por último, estimamos indispensable una metodología poscolonial²² en cuanto constituye formas de resistencia política y cultural al modelo eurocéntrico, poniendo radicalmente en cuestión la cultura occidental simplemente introduciendo el concepto de colonialidad. Un método poscolonial muestra como las diversas formas de conquista (militares, económicas, culturales, etc.) tienen profundas raíces que actúan (a menudo inconscientemente) en la realidad, el pensamiento y el imaginario creando estereotipos que dividen y clasifican a las personas en categorías (geográficas, sexuales, económicas, étnicas, profesionales, sociales) jerárquicas. Según el teórico y crítico literario Edward W. Said, con el

20 MILLET, Kate, *Política Sexual*, Ed. Cátedra, Madrid, 2010.

21 HARAWAY, Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.

22 En nuestra investigación nos serviremos principalmente de las aportaciones teóricas proporcionadas por los estudios poscoloniales ya que el recorrido historiográfico pasoliniano hace referencia principalmente a los movimientos de independización de territorios específicos como India y África subsahariana. De consecuencia en nuestra análisis nos hemos acercado más a la perspectiva poscolonial con respecto aquella decolonial - mencionado en su mayoría - referencias que pertenecen a esta corriente de pensamiento como Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, Sandro Mezzadra entre otros. Por otra parte tenemos en cuenta las importantes contribuciones aportadas por los estudios decoloniales que nos atraviesan en nuestro cotidiano en el contexto de habla hispana.

término “cultura” nos referimos “a todas aquellas prácticas como las artes de la descripción, la comunicación y la representación, que poseen relativa autonomía dentro de la esfera de lo económico, lo social y lo político, que muchas veces existen de forma estética, y cuyo principal objetivo es el placer. Incluyendo en ellas tanto la carga de saber popular, acerca de lejanas partes del mundo, como el saber especializado del que disponemos en disciplinas tan eruditas como la etnografía, la filosofía, la sociología y la historia literaria”²³. A través de nuestra investigación tomamos como referencia la definición de “cultura” propuesta por Said y su aportación metodológica comparativa respecto a la construcción cultural que Occidente hace de sí mismo frente a Oriente. Edward W. Said - por medio de sus ensayos literarios - nos ofrece claves de lectura metodológicas basadas en la comparación entre Oriente y Occidente que cuestionan las lógicas de construcción identitarias de los países occidentales. La crítica de la obra literaria de Said evidencia la presencia de estereotipos culturales eurocéntricos aún en vigor. A través de su aportaciones teóricas analizaremos la obra de Pier Paolo Pasolini mediante una perspectiva crítica poscolonial que nos permita detectar aspectos orientales y exóticos en la producción pasoliniana. En este sentido el desarrollo del pensamiento crítico y creativo de Pier Paolo Pasolini resultará, en su práctica, a veces contradictorio. Aún así, nos serviremos de su metodología para vertebrar nuestro análisis y descifrar así la lógica de las políticas neocapitalistas y neocolonialistas occidentales más contemporáneas para entender la historia italiana del siglo XX.

En una segunda fase, también se trabajará desde una metodología empírica basada en la observación y experimentación de campo de nuestra propia vivencias. En lo que se refiere a la construcción de la convivencia comunitaria somos conscientes de que no podemos prescindir de la materialidad de nuestra experiencia vital en: la organización de lo cotidiano, los encuentros con otras historias no europeas, la valoración de las diferencias y el esfuerzo en el apoyo mutuo en el reequilibrio de la economía. En este sentido apostamos por una intercomunicación entre investigación teórica, experiencia cotidiana vivida y traducción artística, donde, como nos sugiere la antropóloga feminista vasca Mari Luz Esteban²⁴, la materialidad de los cuerpos, las emociones y los conflictos que nos atraviesan acompañen las intuiciones teóricas, estructurando una metodología de investigación encarnada que nosotras consideramos ser posexótica.

En la presente investigación nos proponemos los siguientes objetivos:

23 SAID, Edward W., *Cultura e Imperialismo*, Anagrama, 1996, Barcelona, p. 12.

24 ESTEBAN, Mari Luz, *Antropología Encarnada. Antropología desde una misma*. CEIC, Junio 2004. http://cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0416/12_04.pdf (consultado: 24 mayo 2017).

1. Estudiar históricamente el contexto de referencia pasoliniano: el Friuli Venecia-Julia, apoyándonos en la investigación de materiales de archivo (textos históricos, monografías, ensayos, documentos audiovisuales, entrevistas, etc.) inherentes a la obra y figura de Pier Paolo Pasolini proporcionados por el *Centro Studi Pier Paolo Pasolini* de Casarsa della Delizia en Friuli.
2. Examinar la práctica genealógica tanto desde una perspectiva familiar - relacionada a nuestro contexto de proveniencia - como desde una perspectiva cultural. Esta práctica nos servirá para relacionar la historia oficial con el testimonio pasolineano y nuestro relato personal, familiar y relacional. Para ello haremos referencias a las narraciones orales, conversaciones y entrevista realizadas a lo largo de nuestra investigación.
3. Explorar el estudio de los análisis semióticos pasolinianos sobre cine entendido como proceso de “escritura de la realidad”.
4. Analizaremos los documentales pasolinianos realizados a partir de los años 60 como prácticas etnográficas relacionadas con la otredad y aquellos realizados en forma de apuntes como ejemplos de obras abiertas.
5. Examinaremos el carácter orientalista y exótico de algunas obras literarias y cinematográficas pasolinianas.
6. Profundizaremos en los estudios sobre la herencia de la obra pasoliniana en el contexto contemporáneo occidental para visibilizar los aspectos menos tratados de su figura entendida como referente contemporáneo.
7. Priorizaremos el estudio sobre el archivo y la práctica de documentación en la cultura occidental re-politizando el diario y la video documentación como prácticas y/o herramientas con las que generar auto-narraciones comunitaria cotidianas, anticoloniales, feministas y anticapitalistas. Estas auto-narraciones las pondremos en práctica creando relatos que narren el encuentro con los otros - personas de diferentes territorios y contextos sociales - y reflexionaremos el valor comunitario de las mismas para que no se conviertan en prácticas exóticas. En este sentido planteamos una metodología y un imaginario posexótico.

La presente tesis doctoral se desarrolla en tres partes.

El primer capítulo aborda la construcción de la identidad nacional italiana desde los años 40 hasta los años 60 y 70, donde el testimonio pasoliniano tendrá la función de hacernos de guía como contra relato de la historia oficial. Iniciaremos el proyecto enmarcando conceptualmente la investigación histórico-geopolítica

sobre el contexto específico en el que se relaciona la primera producción poética de Pier Paolo Pasolini. En primera instancia analizamos el periodo histórico comprendido entre 1922 (año de nacimiento de Pasolini) y 1948 (año de fin de la Segunda Guerra Mundial), tomando en consideración el contexto geopolítico de frontera entre Italia y Yugoslavia donde se crió Pasolini. En este marco analizaremos las complejas interacciones política, económica y culturales que han caracterizado la frontera noreste del territorio italiano. En este contexto general nos ahondaremos en la influencia de la política nacional en la familia Pasolini para poder entender cuáles han sido las inquietudes personales que ha caracterizado la obra pasoliniana del periodo friulano. Para ello nos serviremos de las aportaciones historiográficas de Elena Aga Rossi²⁵ y en específico aquellas sobre la frontera oriental italiana proporcionadas por Raul Pupo²⁶ y Marina Cataruzza²⁷. Para un estudio del aspecto biográfico pasoliniano nos serviremos de los estudios de los biógrafos más destacados como Nico Naldini, David Schwartz y Enzo Siciliano²⁸.

El segundo capítulo de la primera parte analizará el paso de la sociedad preindustrial campesina a la neocapitalista industrializada, estudiando los cambios políticos, económicos y sociales que afectaron a la sociedad italiana después de la Segunda Guerra Mundial. Analizaremos las influencias de los dos bloques comunista y capitalista que se han impuesto en los años 50 con el evento de la Guerra Fría. Estudiaremos sobre la influencia de los medios de comunicación (televisión y cine) en la constitución del nuevo poder consumista a través de la crítica pasoliniana de los años 60 y 70 del siglo pasado.

La segunda parte de nuestra investigación aborda las prácticas político-creativas de Pier Paolo Pasolini en relación con su obra literaria y cinematográfica.

Estas prácticas estarán relacionadas al contexto histórico de los años 60 y 70, donde tanto en Italia - y en gran parte de Occidente - como en los territorios de las

25 ROSSI, Elena Aga, *Una nazione allo sbando. 8 settembre 1943*, Ed. Il Mulino, Bologna, 1993.

26 PUPO, Raoul, *Il lungo esodo. Istria: le persecuzioni, le foibe, l'esilio*, Ed. Rizzoli, Milano, 2005.

27 CATTARUZZA, Marina, *L'Italia e il confine orientale 1866-2006*, Ed. Il Mulino, Bologna 2007

28 Para un estudio biográfico de la vida y obra de Pier Paolo Pasolini véase: BAZZOCCHI Marco Antonio, *Pier Paolo Pasolini*, Biblioteca degli scrittori, Mondadori, Milano, 1998, NALDINI Nicolò, *Pasolini una vita*, Einaudi, Torino, 1989, NALDINI, Nico, *Come non ci si difende dai ricordi*, Ed. Ancora del Mediterraneo, Napoli, 2005, SCHWARTZ David, Barth, *Pasolini Requiem*, Marsilio, Venezia, 1995, SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, Ed. Mondadori, Milano, 2005.

ex colonias africanas y de los territorios latinoamericanos surgirán distintos movimientos políticos, culturales, filosóficos, artísticos, contestatarios que tendrán en común la oposición, superación y renovación radical de las formas tradicionales de entender la vida social, el pensamiento político, la cultura y la creación artística. Este impulso a la renovación significará un descentramiento del pensamiento Occidental, de la autoridad política, intelectual y científica permitiéndonos mostrar desconfianza ante los grandes relatos. Estos cambios culturales afectarán la manera de percibir y generar cultura por parte de Pier Paolo Pasolini, quien nos propondrá los estudios semióticos sobre el cine como “escritura de la realidad” que analizaremos a través de las aportaciones deconstructivistas del etnógrafo estadounidense James Clifford²⁹. Con respecto a las conexiones entre practicas etnográficas y creación artísticas en la obra pasoliniana haremos referencia a las contribuciones teóricas de Donatella Maraschin³⁰ y Alberto Sobrero³¹. Para ello estudiaremos también la producción de documentales pasolinianos como *Appunti per un film sull’India*, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* y *Appunti per una Orestiade africana*. En el último capítulo de esta segunda parte analizaremos las vinculaciones pasoliniana al contexto africano subsahariano y indiano y el carácter arcaico, exótico y del “buen salvaje” contenido en el cine pasoliniano. En respecto a estas temáticas vamos a utilizar las aportaciones de Giovanna Trento³² y, por lo que concierne el aspecto más orientalista contenido en la obra pasoliniana, haremos referencias a las aportaciones de Luca Caminati³³.

En la tercera y última parte de la presente investigación analizaremos el pasaje del individualismo pasoliniano a la dimensión comunitaria. En el primer capítulo estudiaremos las repercusiones culturales de la obra y la figura pasoliniana en el contexto occidental contemporáneo. En el segundo trabajaremos sobre el concepto de hacer archivo tanto desde la lógica occidental como desde nuevas formas abiertas y transitables de documentar. Los documentales *Hotel4Stelle*, *If Only I*

29 CLIFFORD, James, *I frutti puri impazziscono*, Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 1993. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 1997. CLIFFORD, James, MARCUS, George, E., *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Ed. Meltemi, Roma 1997.

30 MARASCHIN, Donatella, *Pasolini. Cinema e Antropologia*, Ed. Peter Lang, Bern, 2014.

31 SOBRERO, Alberto, M., *Ho eretto questa statua per ridere. L’antropologia e Pier Paolo Pasolini*, Ed. Cisu, Roma, 2015.

32 TRENTO, Giovanna, *Pasolini e l’Africa. L’Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell’Africa postcoloniale*, Ed. Mimesis, Milano-Udine, 2010.

33 CAMINATI, Luca, *Orientalismo eretico: Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*. Edizioni Mondadori. Milano, 2007.

Were That Warrior e *Io sto con la sposa* serán ejemplos útiles para comparar el criterio metodológico pasolineano con una aproximación metodológica político-creativa-colectiva.

Para finalizar, haremos un análisis de nuestro propio proceso artístico creativo, cotidiano y comunitario para reflexionar sobre el concepto de posexótico. Para ello analizaremos algunos de los trabajos artísticos del grupo *ideadestroyingmuros*³⁴, en el cual estamos involucradas. Propondremos la escritura del diario y la vídeo-documentación como prácticas implicadas en la creación de imaginarios posexóticos. En referencia tanto a unas metodología y a unos imaginarios posexóticos como a unas practicas diferentemente comunitarias haremos referencia también a las aportaciones teóricas de Canova Jordana³⁵ y Maria Livia Alga³⁶.

34 “*ideadestroyingmuros* es un grupo transcultural situado en la creación artística comunitaria (en el cual estoy involucrada). Nace en Venecia en 2005 y su nombre hace referencia al título de la composición musical de Luigi Nono “*voci destroying muros*” (1970). La práctica artística ha hecho posible la elaboración de procesos geopolíticos y sociales que nos han atravesado, por medio de la interpretación y la traducción de nuestras experiencias singulares y colectivas. a perspectiva que hemos compartido se basa en diferentes posiciones fronterizas en relación con los conceptos de nación, género, sexo, lengua y creación, con los cuales buscamos juntas nuevos modos de entender y de practicar resistencia, de realizar procesos creativos, recorridos auto-antropológicos y de autogestión”. Una de las practicas utilizadas por *ideadestroyingmuros* en la escritura de textos compartidos es reivindicar el espacio de las mayúsculas para someter la construcción entera del relato a las minúsculas como señal de un devenir minoritario posible, que empieza a partir de la estética de la frase. En este texto académico no podemos utilizar esta practica pero decidimos escribir en minúsculo tanto el nombre del colectivo como los títulos de los diferentes proyectos llevados a cabo. Enlace de la página web de *ideadestroyingmuros*: <http://www.ideadestroyingmuros.info/> (consultado: 30 marzo 2017).

35 CANOVA; Jordana, *Corps de traduction. Déplacements géopolítico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*, Tesis de doctorado université paris VIII – Vincennes Saint Denis École doctorale pratiques et théories du sens, Paris, 2015.

36 ALGA, Maria Livia, *Ethnographie terrona de sujets excentriques. Pratiques, narrations et représentations pour contrer le racisme et l’homophobie en Italie*, Tesis de doctorado Université Paris VIII – Vincennes Saint Denis école doctorale pratiques et théories du sens, Paris, 2015.

PRIMERA PARTE

Análisis de la construcción identitaria nacional italiana desde los años 40 hasta la construcción de la identidad supranacional europea contemporánea. El testimonio pasoliniano como contra relato de la historia oficial.

En una sociedad como la actual la imagen - ya sea esta fotográfica o cinematográfica - ha jugado un papel central en la construcción del imaginario colectivo italiano. Los nuevos medios de comunicación, como el cine - nacido a finales del siglo XIX - y la televisión - difundida a gran escala a partir de los años 60 del siglo pasado, se han convertido en una de las principales fuentes de estudio sobre la evolución de la sociedad italiana contemporánea. En la primera parte de esta investigación estudiaremos cómo, a través del análisis de la interrelación entre intereses políticos, economía y medios de comunicación, se ha construido la identidad de la sociedad italiana contemporánea. Estudiaremos como, en los años del *boom* económico³⁷, los medios de comunicación lograron homologar - antropológicamente hablando - los hábitos e imaginarios italianos, desde una cultura por la mayoría rural y dialectal a una industrial y tecnocrática. Las diferentes transformaciones sociales y culturales que afectaron Italia después de la Segunda Guerra Mundial serán cruciales para entender el complejo entramado político y económico tanto de la sociedad italiana de aquella época como el asentamiento de las bases de la actual Unión Europea.

La vida y obra de Pier Paolo Pasolini se inscribe en este contexto cultural como un contra-relato antagonista que nos permitirá leer la historia italiana más reciente bajo una perspectiva crítica y, de alguna manera, descentralizada. Coincidimos con el historiador John Greville Agard Pocock en decir que “(...) tomar a un pensador individual o un texto y demostrar en qué medida son compatibles con algunas hipótesis de llegada no es suficiente a efectos de establecer para nosotros lo que estaba sucediendo en la historia objetiva del pensamiento social y político³⁸”, sin embargo el estudio de la obra y vida de Pier Paolo Pasolini nos interesa como modelo, arquetipo de intelectual del cambio socio-cultural que afectó Italia a partir del segundo posguerra. Además nos ofrece algunas llaves de lectura para profundizar sobre los vacíos y los silencios de la historia oficial. Para ello analizaremos los primeros años de formación pasoliniana, su historia personal, familiar y cultural. Haremos una recuperación genealógica que nos permite situarnos en el contexto de origen, tanto del imaginario pasoliniano como de nuestro propio territorio el Friuli-Venecia Giulia, región situada en la frontera oriental de la península itálica. El estudio de la historia de la frontera oriental italiana nos lleva inevitablemente hablar de multilingüismo, multiculturalismo y

37 El milagro económico italiano (también llamado *boom* económico) es un periodo de la historia italiana entre los años cincuenta y sesenta del siglo XX, por lo tanto, pertenecen al segundo posguerra italiano, es decir a los primeros años de la Primera República. Se caracteriza por un fuerte crecimiento del desarrollo económico y tecnológico después de una fase inicial de la reconstrucción.

38 POCOCK, John Agard, *El mito de John Locke y la obsesión con el liberalismo* en Historia e ilustración. Doce estudios, Ed. Marcial Pons, Madrid, 2002, p. 21. Citado por DELCAN ALBORS, Marc, *Náufragos en nuestra época. Robinson Crusoe, Bronislaw Malinowski y la auto-representación modélica*, 2012, Permiso del autor.

de los consecuentes nacionalismos de fronteras que se establecieron en estos territorios. El periodo friulano de Pasolini (1943-1949) constituirá la base del imaginario arcaico y preindustrial que va a alimentar toda la producción artístico-poética, por lo que necesitaremos volver al origen.

Los años formativos de Pier Paolo Pasolini coincidirán con algunos eventos simbólicos y determinantes de la historia colectiva italiana. Nacido en 1922, año en que el régimen Fascista llegó al poder. Hijo del militar fascista que rescató a Benito Mussolini del atentado anarquista en Bolonia. Hermano de uno de los partisanos muertos en la masacre comunista en Porzûs. Primer homosexual a ser expulsado del Partido Comunista. Testigo de la migración interna masiva del país, de la mutación antropológica que se produjo debido al milagro económico y de la manipulación de la propaganda cultural que se ha habido durante los años de la Guerra Fría. Su figura de intelectual contestatario responde a las tensiones políticas de aquella época marcando, a menudo, aspectos tanto de un radicalismo antagonista como de un sentimiento a veces reaccionario.

Los primeros años después de la Segunda Guerra Mundial verán Italia y a los italianos compartir la necesidad de pasar página por la experiencia fascista y de la guerra. Tanto la sociedad italiana como la clase dirigente política sentían la necesidad de proyectar hacia un futuro posible, hacia una reconstrucción del Estado. Uno de los elementos centrales de este renacimiento será la ilusión y convicción de que tras la muerte de Mussolini la experiencia fascista terminaría definitivamente, sería derrotada para siempre³⁹.

A finales de los años 40 y principios de los años 50 hubo una evolución sustancial del panorama político en el sistema italiano e internacional. Se tratará de un periodo histórico que ya no reflejará más aquella necesidad de independencia antifascista que caracterizó los años de la posguerra, que soñaba con una democracia real de los italianos. A partir de los años 50, a nivel internacional, para todos aquellos estados pertenecientes al bloque occidental y a la OTAN - como Italia - el enemigo ya no será más el fascismo o el totalitarismo sino la Unión Soviética y el comunismo⁴⁰.

39 Para un análisis en profundidad sobre el milagro económico italiano véase: SCARPELLINI, Emanuela, CAVAZZA, Stefano, (coor.) *La rivoluzione dei consumi. Società di massa e benessere in Europa 1945-2000*, Ed. Il Mulino, Bologna, 2010. GRAINZ, G., *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Ed. Donzelli, Roma, 2003.

40 Maestri&Compagni entrevista a Maurizio Zinni por su último libro, *Fascisti di Celluloide. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*. Entrevista de Paolo y Roberto Granata Pierri. Vídeo de Davide Maria Marucci. <https://www.youtube.com/watch?v=07mRwW-rQ1g> (consultado: 20 mayo 2017).

Las décadas de los años 50 y 60 fueron un período de transición veloz donde Italia pasó de una sociedad tradicional, dialectal y rural a una sociedad moderna, industrializada y consumista. En este momento de cambio y de fragilidad estructural y social, los Estados Unidos se convirtieron en una especie de modelo a imitar y/o asimilar. Cuando el desarrollo económico quebró las estructuras tradicionales demográficas y culturales italianas existentes, la sociedad y cultura estadounidense proporcionó un ejemplo en el que el cine, la televisión, los hábitos de consumo y los valores del estilo de vida italiano iban a conformarse⁴¹. En aquella época, a causa de una serie de factores vinculados a los intereses políticos y económicos, Italia fue el país europeo más receptivo a los valores estadounidenses⁴². Con un estado de ánimo precario los dictados de la oposición político-ideológica no sólo dividieron el mundo de la cultura italiana, sino que realizaron una instrumentalización política de la cultura. Con este propósito, tanto las revistas semanales como el cine y la televisión, funcionaron como brazos eficaces en la transmisión de valores, normas sociales, memorias colectivas... que contribuyeron a la formación de una “comunidad imaginada”⁴³. Respecto a la televisión se reconoce que las formas domésticas de entretenimiento y comunicación sirvieron para hacer más accesible y familiar los nuevos valores a una audiencias masivas.

A finales de los años 50 y principios de los 60 Italia entra en una fase de auge económico que dará lugar al fenómeno conocido como el “milagro económico”. Esta década será marcada por el mayor cambio, tanto económico como generacional, que se produjo en la Italia de la posguerra. Este cambio provocó una gran transformación de las actividades productivas, donde el sector de la industria creció a costa del abandono de la actividad agrícola, propiciando una repentina urbanización que convirtió las ciudades en metrópolis. No se trató de una simple evolución hacia formas de vida más modernas, sino también de una rápida mutación de los elementos culturales e ideológicos que modificaron el tejido social a través de los hábitos y las actitudes en las nuevas generaciones⁴⁴. A partir de este momento la juventud se convirtió en un nuevo sujeto político independiente al que, tanto la sociedad como los partidos tuvieron que hacerle

41 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 280-281.

42 GUNDLE, Stephen, GUANI, Marco, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta*. Quaderni storici, Nuova Serie, Vol. 21, No. 62 (2), Aristocrazie europee dell'Ottocento, Boschi: storia e archeologia 2 (agosto 1986), pp. 563.

43 MARIANO; Marco, “Noi abbiamo avuto Mussolini, voi Roosevelt, siamo pari”. *Ricezione dell'American Way of Life e memoria dell'occupazione alleata in Oggi, 1950-1955*, Veasé: <http://www.sissco.it/articoli/cantieri-di-storia-ii-610/programma-scientifico-611/la-cultura-italiana-e-il-secolo-americano-625/> (consultado: 18 mayo 2017).

44 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*., p. 318.

frente. Durante este periodo nacieron nuevas formaciones políticas vinculadas a las luchas de la clase obrera (como *Potere Operaio*, *Lotta Continua*, *Avanguardia Operaia*). El movimiento feminista hizo más visible su lucha por la igualdad de derechos y oportunidades de las mujeres mientras el movimiento de protesta estudiantil empezó a cuestionar el poder jerárquico de las instituciones y del Estado en las manifestaciones del 1968.

A la luz de todos estos eventos Pasolini será un atento observador activo y participativo que se implicará tanto a la hora de analizar y criticar el nuevo sistema neocapitalista, como a la hora de sostener un imaginario perteneciente a la clase baja y a la cultura campesina. Su compromiso con los nuevos medios de comunicación y el nuevo lenguaje cinematográfico será percibido como una necesidad de vivir y documentar la realidad de su contemporáneo que se estaba perdiendo.

1. El Friuli-Venecia Julia y la construcción de la identidad fascista italiana. El periodo friulano de Pier Paolo Pasolini: 1943-1949.

Hablar de Pier Paolo Pasolini hoy, a más de cuarenta años de su muerte comporta reflexionar y afrontar muchos aspectos de la historia contemporánea italiana. Su obra y su vida nos hace preguntarnos sobre las contradicciones del contexto geopolítico en el que se constituyó la Europa occidental. Su trabajo nos evidencia que un cuerpo no es nunca neutro y nos pide constantemente compromiso político con nuestra propia historia.

Pier Paolo Pasolini habla a menudo de su origen y por esto puede parecer fácil de ubicar, pero, aun así, su origen es vasto y caótico, igual que la realidad del siglo XX. Una realidad que ha pasado por muchos cambios políticos y transformaciones sociales y que ha sido realmente la fuente principal de su obra⁴⁵.

La idea que exploramos en esta investigación es cómo la historia personal de Pasolini atraviesa la historia de la cultura y la identidad italiana contemporánea. Como explicó en una entrevista con Jean Dufloy, su trayectoria personal representó el estereotipo de la familia de la unidad de Italia:

“un verdadero producto de cruce... un producto de la unidad italiana. Mi padre desciende de una antigua familia noble de la Romagna; mi madre por el contrario, viene de una familia de campesinos friulanos que han alcanzado, poco a poco, con el tiempo, una condición pequeño burguesa. Mi abuelo materno se dedicaba a destilar licores. La madre de mi madre era piemontesa, lo que no le impidió en absoluto tener también vínculos con Sicilia y la región de Roma... (...) Desde mi más tierna infancia me convirtieron en un nómada. Iba de un acampamento a otro, nunca tuve un lugar sedentario⁴⁶”.

45 Para un estudio biográfico de la vida y obra de Pier Paolo Pasolini véase: BAZZOCCHI Marco Antonio, *Pier Paolo Pasolini*, Biblioteca degli scrittori, Mondadori, Milano, 1998, NALDINI Nicolò, *Pasolini una vita*, Ed. Tamellini, Torino, 2014, NALDINI, Nico, *Come non ci si difende dai ricordi*, Ed. Ancora del Mediterraneo, Napoli, 2005, SCHWARTZ David, Barth, *Pasolini Requiem*, Marsilio, Venezia, 1995, SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, Ed. Mondadori, Milano, 1979.

46 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla política e sulla società*, I Meridiani, Ed. Mondadori, Milano, 1999, p. 1406. “Un vero prodotto d’incrocio... un prodotto dell’unità italiana. Mio padre discendeva da un’antica famiglia nobile della Romagna, mia madre, al contrario, viene da una familia di contadini friulani che si sono a poco a poco innalzati, col tempo, alla condizione piccolo-borghese. Dalla parte di mio nonno materno erano nel ramo della distilleria. La madre di mia madre era piemontese, ciò che non le impedí affatto di avere ugualmente legami con la Sicilia e con la regione di Roma... (...) sin dalla mia piú tenera età, hanno fatto di me un nómade. Passavo da un acampamento all’altro, non avevo un focolare stabile”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

La genealogía familiar de Pasolini tiene raíces en lo que será la pequeña burguesía italiana. La familia materna de los Colùs, (apellido italianizado a Colussi), fue una familia de campesinos de Casarsa della Delizia⁴⁷ desde 1499⁴⁸. Su abuelo por parte materna, Domenico Colussi - padre de Susanna Colussi - fue hijo de un obrero. Conoció a la que fuera la abuela de Pasolini, Marianna Giulia Zacco en Piamonte, donde se fue a trabajar. A su vuelta en Friuli en 1921 abrió una destilería de aguardiente que lo convirtió en uno de los hombres más ricos del pueblo de Casarsa. Por aquella época - los primeros años de 1900 - no había mucha elección: o se tomaba el camino creado de antemano por los padres o había que emigrar a las Américas (camino elegido por muchos italianos y friulanos). La madre de Pier Paolo Pasolini, Susanna Colussi fue la segunda de seis hijos. Inteligente y perspicaz estudió para maestra de primaria.

De la historia de su padre, Carlo Alberto Pasolini, hay muy poca información, aunque se sabe que provenía de una familia noble, descendiente de una rama de los condes Pasolini dall' Onda de Rávena⁴⁹. Las únicas anécdotas que se conocen proceden de los testimonios de la familia Colussi, quienes recuerdan haber conocido a la madre de Carlo Alberto, Giulia Drudi viuda de Argobasto, en la boda de éste con Susanna. Los Colussi la describen como una mujer altiva, desagradable y arrogante que dejó claro desde el principio que su hijo se iba a casar con alguien de condiciones inferiores a su familia. Se comentaba que la familia Pasolini era propietaria de terrenos y edificios en el territorio de Rávena, perdidos debido a una mala administración⁵⁰. Por este motivo Carlo Alberto

47 Casarsa della Delizia (*Cjasarse* en friulano estándar, *Cjasarsa* friulano occidental) es una ciudad italiana de 8.540 habitantes en la provincia de Pordenone en Friuli-Venecia Julia. La ciudad de Casarsa es atravesada por los manantiales. Se encuentra en el punto fronterizo entre los Alpes y el mar Adriático. El río más importante, sin embargo, que desemboca en el municipio es el Tagliamento, un río simbólicamente importante en la poética pasoliniana. Hasta el final de la Guerra Fría, Casarsa fue también uno de los más famosos centros militares italianos. En los años sucesivos de la fin de la Guerra Fría cambió la presencia del ejército en la ciudad, debido a las diferentes condiciones geopolíticas en la zona. Su importancia como nudo ferroviario, durante la última guerra, le costó los bombardeos por parte de los aliados. Por esta ciudad Pier Paolo Pasolini representa una importante figura cultural. Consideramos ser importante destacar que, en nuestra historia personal Casarsa della Delizia es también la ciudad de proveniencia de Jordana Canova, miembro del grupo artístico *ideadestroyingmuros*. Esta ciudad está situada a pocos kilómetros de nuestra propia ciudad de nacimiento y la propia ciudad – junto con los pueblos cercanos - ha sido por muchos años nuestro punto de encuentros.

48 NALDINI Nico, *Pasolini una vita*, Ed. Tamellini, Torino, 2014, p. 20.

49 NALDINI Nico, *Pasolini una vita*, p. 19.

50 *Ibidem*, p. 19.

realizó la carrera militar que en aquellos años era garantía de un buen salario y de participar en la construcción nacional y los valores fascistas⁵¹.



Figura 1. Retrato de Pier Paolo Pasolini y Susanna Colussi. Retrato de Carlo Alberto Pasolini.

Pier Paolo Pasolini nació el 5 de marzo de 1922 en Bolonia. En aquellos años acababa de terminar la Primera Guerra Mundial y el escenario político en el cual se crió se caracterizaba por la necesidad de los estados europeos de construir su propia unidad nacional. 1922 fue el año en que Mussolini llegó al poder, lo que nos lleva a decir que Pasolini nació en un periodo en el que Italia cambió rápidamente su estructura política. La realidad fascista se hizo posible por la adhesión de la clase pequeño burguesa. Por un lado se adhirieron los grandes

51 SCHWARTZ, Barth David, *Pasolini Requiem*, Ed. Marsilio, Venezia, 1995, p. 173.

terratenientes e industriales con la esperanza de hacer frente a la amenaza comunista; por otro, se le unió una parte significativa del proletariado urbano y campesinos para mejorar una situación económica incierta y desfavorable⁵². Como señala Enzo Siciliano, la pequeña burguesía italiana expresó en la dictadura una negación metódica de la historia. El fascismo no fue una invención inofensiva ni una enfermedad temporal del espíritu. Fue el denominador común, político e ideológico de todo un país que encontró en el populismo y en el autarquía el punto de fuga para evadir la realidad de aquel momento.

Pasolini había seguido con su madre Susanna Colussi y su hermano Guido los traslados del padre - oficial de carrera, sargento de la 55ª infantería. En 1922 vivieron en Bolonia, en 1923 en Parma, en 1924 en Conegliano, en 1925 en Belluno, en 1931 en Sacile, después Cremona y Reggio Emilia, hasta que en 1943 se asentaron en Casarsa della Delizia en Friuli⁵³ - el país de su madre - hasta el 1949 para escapar de la guerra. Hasta aquel momento para el joven Pasolini, estudiante en la Universidad de Bolonia, Casarsa había sido el pueblo de las vacaciones de verano. La historia familiar pasoliniana va a dibujarse entre los traslados por el norte de Italia y la experiencia enraizada de la cultura campesina friulana.

1.1.1. Friuli: frontera oriental italiana. El fascismo y el padre.

Cuando Carlo Alberto Pasolini conoció a Susanna Colussi era un joven oficial militar destinado en la ciudad de Casarsa della Delizia. Los valores de la fuerza, la virilidad y la búsqueda de una posición en la sociedad forjaron su idea de lo que era ser un hombre. Su personalidad autoritaria se adecuaba al nuevo régimen Fascista que en agosto de 1922 llegó al poder. Carlo Alberto Pasolini adscribió a los objetivos del partido y estuvo de acuerdo con la necesidad de un gobierno fuerte para mantener el orden, controlar la huelga y suprimir la creciente anarquía que había invadido el país desde el fin de la Primera Guerra Mundial. Los discursos del Imperio, el honor que los fascistas manifestaban a los soldados, el rearme de la nación era lo que deseaba, lo que le llevó a vivir con entusiasmo la causa del régimen Fascista. En este sentido le atrajo el estilo de vida autoritaria que llevó como enviado en Libia en 1915.

La historia de la familia Pasolini se relaciona tanto con la historia nacional italiana como con el contexto territorial específico friulano. Carlo Alberto apoyó

52 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, Ed. Mondadori, Milano, 1979, p. 33.

53 NALDINI Nico, *Pasolini una vita*, p. 21.

totalmente la empresa fascista y tomó como propios todos los valores propuestos por el régimen. Para Carlo Alberto los métodos de Mussolini no tenían importancia. Lo importante era que el régimen le ofrecía una carrera honorable y el orgullo de pertenecer a un movimiento en el que creer. El padre de Pier Paolo estaba dispuesto a irse a África, ya que estaba convencido - de acuerdo con el régimen - de que los africanos eran seres inferiores por definición. En este sentido sus creencias y su posición social influyó inevitablemente a todo su entorno, generando relaciones conflictivas con cada uno de los miembros de su familia. De las ideas políticas del padre Pasolini dirá: “Mi padre fue un hombre apasionado, sensual, desorientado y en el momento en que abrazó el orden, lo hizo en serio. Se convirtió en un nacionalista fascista⁵⁴”.

El hecho de que Carlo Alberto estuviera destinado a trabajar en la frontera oriental italiana no fue un hecho irrelevante, visto que la región del Friuli-Venecia Julia fue considerada un caso particular entre las regiones italianas. La geografía de esta región la situó en una frontera de tres realidades etnolingüísticas del continente europeo: la germánica, la eslava y la latina⁵⁵. Esta particularidad, este cruce cultural hizo que, a lo largo de la historia, estas culturas hayan tenido que dialogar tanto a través del enfrentamiento como armónicamente⁵⁶, dando origen a diferentes nacionalismos.

La historia considera a Friuli-Venecia Julia como una “región nueva”, ya que su definición geográfico política - en el marco de la historia italiana - es relativamente reciente en comparación con las otras regiones italianas. El retraso en decretar al Friuli como región fue debido a la compleja gestión geopolítica de la frontera entre Italia y Yugoslavia.

El Friuli⁵⁷ es la última región autónoma - con estatuto especial⁵⁸ - de la frontera del noreste italiano, y tiene su capital regional en Trieste. Dada la posición

54 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 45. “Mio padre era un uomo passionale, sensuale, disorientato e nel momento che ha abbracciato l'ordine, l'ha fatto sul serio. é diventato nazionalista fascista”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

55 MAGRIS, Claudio, PRESSBURGER, Giorgio, PLA, Xavier, *La Trieste de Magris*, Ed. Diputació Barcelona, Barcelona, 2011, p. 133.

56 PUPO, Raoul, *Il lungo esodo. Istria: le persecuzioni, le foibe, l'esilio*, Ed. Rizzoli, Milano, 2005. MORI, Anna Maria, *Nata in Istria*, Ed. Rizzoli, Milano, 2005. MAGRIS, Claudio, PRESSBURGER, Giorgio, PLA, Xavier, *La Trieste de Magris*, p. 134.

57 La región actualmente se compone de dos regiones históricas y geográficas con diferentes características culturales: el Friul y la Venecia Julia. El Friuli es un nombre regional que se estableció desde la Edad Media derivado de *Venetia et Histria*. Mientras Venecia Julia es un nombre acuñado en 1863 en memoria de la tradición romana y veneciana que se extendió con el movimiento irredentista.

geográfica de la región, la historia del Friuli y de la frontera oriental va a estar caracterizada por fuertes tensiones políticas a causa de intereses ideológicos y económicos. A partir del siglo XIX, con la afirmación del principio nacional como base de la legitimidad del Estado, el concepto de límite “nacional” conformará las ideologías de los estados nacionales. Siendo la frontera oriental italiana un territorio caracterizado por el multilingüismo y multiculturalismo, sus fronteras serán imaginadas y dibujadas repetidas veces⁵⁹.

De la última década de 1800 hasta la historia mas reciente del siglo pasado, el territorio de la frontera oriental italiana se destacó por su agresividad en defensa del ideal nacional fomentado por diversas formas de irredentismo⁶⁰. Italianos y eslavos, de hecho, compartían la creencia de que un núcleo central de la competencia política era la conquista de las instituciones ya que eran justamente estas las poderosas influencias en los procesos de nacionalización. En tanto que gobernó el Imperio de los Habsburgo - con su sistema de amplia autonomía - el conflicto nacional era esencialmente basado en la lucha por el poder local. A continuación, con el colapso de las monarquías (austriaca e italiana) se convirtió en la lucha por la inclusión a un Estado Nacional exclusivo. Esta actitud se manifestó en los territorios de fronteras tanto en los italianos después de la Primera Guerra Mundial - con el régimen Fascista - como en los eslovenos y

58 Una región italiana con estatuto especial es una región que tiene formas y condiciones de autonomía particulares. Las cinco regiones italianas con estatuto especial son: Sicilia, Cerdeña, Valle de Aosta, Friuli-Venecia Julia y Trentino-Alto Adigio. Las cinco regiones tienen diferentes posiciones geopolíticas fronterizas y por esta razón tiene alguna autonomía legislativa, económica y administrativa que facilita el comercio y la circulación en relación con la frontera. La necesidad de conceder formas especiales de autonomía en algunos territorios fue creada inmediatamente después del final de la Segunda Guerra Mundial. Por el Decreto Ley no. 21 del 27 de enero 1944, Sicilia tuvo su estatuto especial el de 15 de mayo de 1946, antes del referéndum institucional del 2 de junio 1946 y de la Constitución de la República. La última región con estatuto autónomo que se estableció fue el Friuli-Venecia Julia. La determinación de autonomía en esta región fue más delicada a causa de su importancia geopolítica, significativa en el contexto de la Guerra Fría, ya que, hasta la ruptura de Tito con la Unión Soviética, el bloque occidental y el socialista estuvieron divididos. El Estatuto de la región de Friuli-Venecia Julia fue aprobado el 31 de Enero 1963.

59 PUPO, Raoul, *Il lungo esodo. Istria: le persecuzioni, le foibe, l'esilio*, Ed. Rizzoli, Milano, 2005, p. 15.

60 *La Italia irredenta* (traducción literal en español: Italia no rescatada) fue un movimiento de opinión activo en Italia a finales del siglo XIX que surgió a raíz de la unificación de Italia. Predicaba la anexión al nuevo Estado italiano de otros territorios limítrofes o próximos por razones lingüísticas, culturales o históricas, para que Italia alcanzara - según los irredentistas - sus “fronteras naturales”. Véase: https://es.wikipedia.org/wiki/Irredentismo_italiano (consultado: 20 mayo 2017).

croatas después de la Segunda Guerra Mundial⁶¹. La ciudad de Trieste fue considerada, desde siempre, un punto estratégico de comercio y un cruce de caminos tanto de mercancías y “etnias” como de ideas o de cultura⁶². Por este motivo la preeminencia italiana en los años del fascismo buscó una confrontación abierta y conflictiva con el mundo eslavo⁶³. Los intereses italianos por el control político y económico de la costa del mar Adriático provocaron una actitud expansionista y colonizadora.

Esta conducta italiana colonizadora se hizo evidente el 26 de abril de 1915 con el llamado Acuerdo de Londres donde Italia estipuló con Inglaterra, Francia y Rusia un pacto en el cual se comprometió a “utilizar todos sus recursos para llevar a cabo una guerra común con Francia, Gran Bretaña y Rusia contra todos sus enemigos⁶⁴”. Con este acuerdo se hicieron claras las ambiciones imperialistas italianas, respecto a los territorios de la cercana Yugoslavia y Albania y los territorios de Libia, Somalía, Eritrea y Etiopía. Con este pacto estaba previsto que Italia consiguiera el Trentino, Tirol y el Brenner, además de Trieste; los condados de Gorizia y Gradisca y el conjunto de Istria a Bahía Kvarner, incluyendo Volosca y las islas de Istria de Cres, Losinj⁶⁵ junto a algunas islas más pequeñas. También Italia asumía el cargo de representación de Relaciones Exteriores de Albania y se reconocía la soberanía sobre las islas del Dodecaneso ocupadas después de la guerra en Libia. Por último el acuerdo garantizaba que Italia pudiera entrar en Libia con pleno derecho y recibir su parte en la repartición territorial correspondiente a su esfuerzo en la guerra. En el caso de una división de las posesiones coloniales alemanas, inglesas y francesas, Italia habría tenido derecho a las extensiones de la frontera con Eritrea, Etiopía, Somalía y Libia. Con esto se hacía visible la política imperialista italiana que apostaba por la expansión tanto en los territorios del Cuerno de África como en los territorios vecinos de Istria, Dalmacia y Albania.

61 PUPO, Raoul, *Il lungo esodo. Istria: le persecuzioni, le foibe, l'esilio*, p. 17.

62 MAGRIS, Claudio, *Trieste. Un' identità di frontiera*, Ed. Einaudi, Torino, 1982. MAGRIS, Claudio, PRESSBURGER, Giorgio, PLA, Xavier, *La Trieste de Magris*, Ed. Diputació Barcelona, Barcelona, 2011, p. 158.

63 Para un análisis más exhaustivo sobre la frontera oriental véase CATTARUZZA, Marina, *L'Italia e il confine orientale 1866-2006*, Ed. Il Mulino, Bologna 2007, también el artículo *Confine orientale. Italia 1920-1978*, Disponible en: <https://cjalzumit.wordpress.com/2016/07/06/confine-orientale-italia-1920-1978/> (consultado: 20 mayo 2017).

64 *Ibidem*, p. 93.

65 Haremos referencia a la isla de Losinj también en el capítulo *Imaginario posexóticos: archipiélagos en luchas: las islas postexóticas y radici nel mare. sonu gaal*, en la presente tesis.

Con el fin de la Primera Guerra Mundial, la frontera oriental italiana - especialmente la zona montañosa friulana del Carso - se convirtió en un lugar de masacre. Para recordar a los miles de soldados muertos se construyeron numerosos cementerios de guerra convertidos en lugares de culto no sólo para las familias de los muertos, sino también para toda la nación. Surgieron por todas partes en Italia monumentos de estilo neoclásico como *Redipuglia* en Friuli-Venecia Julia donde fueron enterrados cerca de 40.000 muertos. Por aquel entonces el fascismo se apropió rápidamente del mito de la Gran Guerra y de los ritos de aniversarios de la intervención bélica y de su victoria⁶⁶.

En este contexto geopolítico donde el multilingüismo y multiculturalismo resultaban ser una amenaza para la política nacionalista, el régimen fascista ejerció una fuerte política de represión de las minorías étnicas con la consecuente imposición de sus ideales. Antes de la *marcia su Roma*⁶⁷ (marcha sobre Roma) la posición del Fascismo en el territorio del Friuli-Venecia Julia era ya fuerte y solida. Durante una visita a Trieste el rey Vittorio Emanuele III declaró que: “el Fascismo domina la Venecia Julia, le guste o no⁶⁸”. De hecho la marcha sobre Roma confirmó una situación que estaba claramente definida ya en los territorios de la frontera oriental. Las escuadras fascistas fueron una de las principales herramientas para la homologación de nuevos territorios a la estructura centralizada del Estado italiano, y para la represión de los trabajadores y del irredentismo latentes de la sociedad eslovena y croata.

El llamado “fascismo de frontera⁶⁹” - típico de la zona oriental italiana - era de un carácter diferente al desarrollado en el resto del país, caracterizado por un anti-eslavismo excesivo. A diferencia de otras regiones italianas el nacionalismo fue una característica que se destacó más que otras como por ejemplo el mito del

66 *Ibidem*, p. 110.

67 La *marcia su Roma* fue una manifestación armada organizada por el Partido Nacional Fascista (PNF), dirigida por Benito Mussolini, cuyo éxito había dado lugar a la llegada al poder del mismo partido en Italia. El 28 de octubre de 1922, 22.000 camiseros negros marcharon por la capital reivindicando al rey Vittorio Emanuele III la soberanía del Reino de Italia y el liderazgo político amenazando con la toma del poder por la fuerza. El evento subversivo se concluyó con éxito cuando, el 30 de octubre, el rey Vittorio Emanuele III cedió a la presión de los fascistas y decidió llamar a Mussolini a formar un nuevo gobierno.

68 CATTARUZZA, Marina, *L'Italia e il confine orientale 1866-2006*, Ed. Il Mulino, Bologna 2007, p. 170.

69 PUPO, Raoul, *Il lungo esodo. Istria: le persecuzioni, le foibe, l'esilio*, p. 33. CATTARUZZA, Marina, *L'Italia e il confine orientale 1866-2006*, Ed. Il Mulino, Bologna 2007, p. 140.

“hombre nuevo”⁷⁰” o el mito del Estado totalitario y la primacía de la política. El irredentismo y la aparición de este sentimiento nacionalista creció al estar constantemente en contraste con la diferencia cultural del pueblo esloveno, croata y austriaco. De gran importancia fueron las leyes raciales que el régimen Fascista impuso a partir de 1938. El Gran Consejo del Fascismo - siguiendo el impulso imperialista - declaró su deber de promulgar leyes que defendieran la supuesta pureza aria italiana. Estas leyes prohibieron especialmente, los matrimonios entre italianos y sujetos pertenecientes a razas camitas, semíticas y no arias. Prohibieron a los empleados estatales y autoridades públicas - civiles y militares - casarse con mujeres extranjeras de cualquier raza, e iniciaron medidas represivas contra los judíos del mundo, entendidos como agentes del anti-fascismo⁷¹. No es de extrañar, dada la complejidad de la región multiétnica y fronteriza del Friuli, que Benito Mussolini promulgara estas leyes raciales por primera vez el 18 de septiembre de 1938 en Trieste desde el balcón del ayuntamiento con motivo de su visita a la ciudad⁷².

La idea nacionalista se mezcló con la construcción del imaginario del superhombre impulsado, en los primeros años 20, por el escritor, poeta y militar Gabriele D'Annunzio que en aquellos años fue puesto a cargo de un movimiento de oficiales y tropas amotinadas y ya entrenadas para conquistar la frontera oriental y especialmente el territorio de Fiume⁷³. La estética decadente y el

70 El término de “hombre nuevo” ha nacido alrededor de 1930 a instancias de Mussolini a partir del hecho que una vez, “hecha Italia había que hacer los italianos”. En el famoso artículo *La Doctrina del Fascismo* de Mussolini se describen los tres principios básicos que caracterizan el hombre nuevo italiano. El hombre guerrero, el hombre social y la conciencia de pertenencia al fascismo. *La Doctrina del Fascismo* es el documento político clave de la filosofía fascista, donde se fija oficialmente los principios ideológicos determinados por el Partido Nacional Fascista.

71 Véase aquí algunos enlaces sobre las leyes raciales fascistas. Sobre el manifiesto de la raza véase <http://www.storiaxxisecolo.it/fascismo/fascismorazz1.htm> (consultado el 08 junio 2017). Declaración sobre la raza véase <http://www.storiaxxisecolo.it/fascismo/fascismorazz2.htm> (consultado el 08 junio 2017). Sobre las leyes raciales véase <http://www.storiaxxisecolo.it/fascismo/fascismorazz5.htm> (consultado el 08 junio 2017).

72 MAGRIS, Claudio, PRESSBURGER, Giorgio, PLA, Xavier, *La Trieste de Magris*, p. 141. Véase enlace del discurso de Benito Mussolini en la plaza Unitá en Trieste: <https://www.youtube.com/watch?v=fCVaJGNvUIA> (consultado el 08 junio 2017).

73 En septiembre de 1919 D'Annunzio, junto con un grupo paramilitar, dirigió una expedición de “legionarios” en la ocupación de la ciudad de Rijeka/Fiume, que las potencias vencedoras no habían asignado a Italia. Con este gesto D'Annunzio llegó a la cima del proceso de construcción de su propio mito personal y político. La empresa de Fiume resulta ser uno de los eventos más singulares de los primeros años después de la Primera Guerra Mundial en Italia. Un caso particular lleno de valores no solo de política exterior, sino también campo de experimentación de rituales y mitos propios del fascismo. Fiume ha sido una especie de laboratorio de la nueva cultura política basada en el mito, en la movilización de las masas, en la liturgia de la nación y de la acción. Por otras interpretaciones del Estado Libre de Fiume véase el análisis de Hakim Bey *La última utopía*

narcisismo ambicioso estaban tan mezclados que consiguieron dar un estilo propio y específico al mito fascista. Por otra parte - para dar forma al fascismo - Mussolini se empeñó a reformar la educación para adoctrinar a los jóvenes italianos. Se reeditaron libros de texto enfatizando el mito del imperio romano y reescribiendo una historia oficial basada en la expansión imperial.

Con la entrada del gobierno fascista en 1922 - año en el que nació Pier Paolo Pasolini - se empezó un proceso de italianización que pretendía absorber las minorías lingüísticas y dialectales en un proceso de asimilación de la cultura y lengua italiana. Este programa de italianización fue impuesto a todos los grupos étnicos que tenían una identidad específica fronteriza, especialmente en territorios como la Dalmacia italiana, el Trentino Alto Adigio y el Friuli-Venecia Julia. Este proceso se llevó a cabo a través de una serie de medidas legislativas y un gran número de restricciones y censura de la prensa y de las publicaciones. Bajo este programa, a partir de 1923, se eliminó la enseñanza de idiomas distintos del italiano en las zonas fronterizas⁷⁴. Las minorías lingüísticas fueron forzadas a asistir a escuelas en italiano y a usar sólo este idioma en público. Más de 100.000 apellidos (eslovenos, croatas, alemanes como la minoría dialectales) fueron modificados a una forma italiana⁷⁵. Como vimos, también el apellido de la familia materna de Pier Paolo Pasolini se modificó de Colùs a Colussi⁷⁶, mientras que casi la totalidad de los topónimos fueron cambiados por una forma italiana⁷⁷, sustituyendo los antiguos nombres de calles y plazas con nombres de irrendentistas o generales italianos⁷⁸.

pirata, en *La zona temporalmente autónoma* disponible en: <http://www.merzmail.net/taz.pdf> (consultado el 10 junio 2017). Véase también la publicación *La última utopía pirata. Carta de Carnaro. República libre de Fiume* de Pensaré Cartonera. Disponible en https://issuu.com/pensarecartoneras/docs/constitucionfiume_0.4_22ago14 (consultado el 10 junio 2017).

74 PUPO, Raoul, *Il lungo esodo. Istria: le persecuzioni, le foibe, l'esilio*, p. 34.

75 *Ibidem*, p. 36.

76 SCHWARTZ, Barth David, *Pasolini Requiem*, Ed. Marsilio, Venezia, 1995, p. 250. Véase también NALDINI Nicolò, *Pasolini una vita*, p. 20.

77 El proceso de italianización significaba “toscanización”, es decir, transformar las diferentes palabras, apellidos, topónimos, desde los idiomas minoritario (croata, esloveno, alemán, friulano) al italiano estándar que deriva del dialecto florentino y/o toscano. Véase PUPO, Raoul, *Il lungo esodo. Istria: le persecuzioni, le foibe, l'esilio*, p. 38.

78 PAROVEL, Paolo, *L'identità cancellata: l'italianizzazione forzata dei cognomi, nomi e toponimi, nella Venezia Giulia dal 1919 al 1945, con gli elenchi delle province di Trieste, Gorizia, Istria ed i dati dei primi 5300 decreti*, Ed. Parovel, Trieste, 1985.

Dentro de este marco geopolítico Carlo Alberto Pasolini representará a la perfección los nuevos valores e ideales impuestos por el fascismo. De acuerdo con Enzo Siciliano:

“Que un hombre así pueda llegar a ser un fascista no es ninguna sorpresa. Sorprendería lo contrario. El fascismo pertenece a Carlo Alberto Pasolini biológicamente. Pertenece a su vanidad, su vitalismo evidente, a la oscuridad de su mirada, y, aún más, a su desequilibrada configuración social. A su aristocracia de sangre rechazada en los terrenos desolados de la pequeña burguesía. Haber elegido ser militar es una señal inequívoca de la tradición autoritaria, anti-popular de la que, al tiempo, el ejército italiano será portavoz. En este sentido la carrera militar resolvía un destino de degradación económica. Carlo Alberto Pasolini vivió toda su vida soñando los ideales militares, incluso cuando fue dado de alta. Se sentía «oficial» también en familia, al igual que en la familia de su esposa, que se convirtió - en cada necesidad - en su familia. No renunció nunca al comportamiento altivo de «conde». Imponía respeto, incluso cuando su autoridad fue puesta en duda da el mismo por beber⁷⁹.

Por otra parte, poco se sabe del oscuro episodio del fallido atentado a Benito Mussolini en octubre de 1926 realizado supuestamente por el joven anarquista Anteo Zamboni (hecho que se convirtió en una leyenda por la familia Pasolini). El 31 de octubre de 1926 - cuarto aniversario de la marcha fascista sobre Roma - Mussolini fue a Bolonia para inaugurar el Estadio Litoral. Según la historia, en la Piazza del Nettuno, el quinceañero Anteo Zamboni disparó a Mussolini fallando el objetivo. El hombre que detuvo e identificó al chico - como autor del disparo - fue el oficial Carlo Alberto Pasolini. Por aquel entonces, el padre de Pasolini estaría al mando de una de las compañías que protegían a Mussolini. Carlo Alberto tenía la tarea de gestionar el orden del servicio. Según la historia, fue el

79 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 35. “Che un tale uomo potesse diventare fascista non sorprende: sorprenderebbe il contrario. Il fascismo apparteneva a Carlo Alberto Pasolini biologicamente: apparteneva alla sua vanità, al suo evidente vitalismo, all'ombrosità del suo sguardo; e apparteneva, ancor di piú, alla sua dissestata configurazione sociale, alla sua aristocrazia di sangue respinta verso le terre desolate della piccola borghesia. L'essersi fatto militare é un segno non equivoco, per la tradizione autoritaria, antipopolare di cui, al tempo, l'esercito italiano era portavoce; per il modo col quale quella carriera sopprimeva a un destino di degradazione economica. Carlo Alberto Pasolini visse tutta la vita nel sogno di una idealità militare, anche quando fu congedato: - era «ufficiale» in famiglia; come presso la famiglia di sua moglie, che diventò a ogni bisogno la sua famiglia; non dimise mai l'altero comportamento del «conte». Incuteva rispetto anche quando la propria autorevolezza lui stesso mise in forse col bere”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

primero en detectar y bloquear al joven anarquista linchado, pateado y apuñalado por la escolta fascista.

Aquel evento fue utilizado, por el gobierno fascista italiano, como excusa política para suprimir libertades. Carlo Alberto fue testigo, en el juicio de Anteo Zamboni, por haberlo visto disparar contra Mussolini. Con el tiempo se verá que este ataque probablemente nunca ocurrió, que fue inventado por el régimen y corroborado por Carlo Alberto⁸⁰. Poco después del atentado de Anteo Zamboni el gobierno aprobó una dura represión y la promulgación de una ley en defensa del Estado. La nueva legislación permitió disolver todos los partidos de la oposición, el establecimiento del Tribunal Especial para la Defensa del Estado, la institución de la pena capital, la creación de Oficinas Políticas de Investigación (OPI)⁸¹. A través de esta nueva legislación será detenido el comunista-marxista Antonio Gramsci⁸² que morirá una década después en una prisión-hospital de Mussolini.



Figura 2: Retrato de Anteo Zamboni.

80 NALDINI, Nico, *Pasolini: una vita*, p. 25.

81 SANTINI, Claudio, “*Un braccio sopra la mia spalla ha fatto fuoco contro Mussolini*, Portici, anno VIII, n.1, 1 febrero 2004.

82 Antonio Gramsci (Ales, Cerdeña, 1891 - Roma, 1937), fue un intelectual y activista político italiano, fundador del Partido Comunista Italiano (1921). A causa que desde 1922 Italia estaba bajo el poder del régimen Fascista hubo de pasar a la clandestinidad. Fue detenido en 1926 y pasó el resto de su vida en prisión, sometido a vejaciones y malos tratos, que vinieron a añadirse a su tuberculosis, hasta que murió de una congestión cerebral. Sin embargo, en estas condiciones, fue capaz de producir una gran obra escrita *Los Cuadernos de la cárcel* (1930-1932).

Años más tarde - a finales de los años 60 - en una entrevista con Jean Duflot, Pier Paolo Pasolini hablará sobre su odio hacia la figura del padre:

“Mi padre era un oficial de carrera. Su mentalidad nacionalista y su estilo de hombre de derechas le permitió aceptar el fascismo sin demasiados problemas de conciencia. Sin embargo, estas explicaciones las reflexioné posteriormente. En realidad la relación entre mis padres...(...) Diré que la conciencia del odio no le impide al rencor ser complejo, compuesto... En realidad, a partir de la infancia, la imagen se ha multiplicado y con ella se ha diversificado el rechazo. El rechazo se ha transformado en odio trans-histórico o meta-histórico y me ha hecho identificar la imagen paterna con todos los símbolos de la autoridad y del orden como el fascismo, la burguesía... Alimento un odio visceral, profundo, irreducible contra la burguesía, su suficiencia, su vulgaridad. Un odio mítico, o, si lo prefiere, religioso⁸³”.

Como recuerda Nico Naldini - primo de Pier Paolo Pasolini - Carlo Alberto fue una persona que ocultó tras el uniforme militar su incapacidad de compartir emociones. Vivió en un mundo en donde lo primero eran los formalismos, el honor personal y nacional, y el desprecio de las debilidades⁸⁴. Para él, el honor era todo, mientras que la intimidad era de exclusiva competencia femenina. Cuando Pier Paolo Pasolini, en los años 30, anunció a la familia que iba a convertirse en un poeta, incluso Carlo Alberto estaba orgulloso de él y creyó que no estaría de más tener un hijo poeta. Las referencias poéticas de Carlo Alberto estaban vinculadas con el fascismo e, inevitablemente, con Gabriele D'Annunzio. Según Carlo Alberto, Gabriele D'Annunzio habría sido un buen ejemplo de virilidad para su hijo, ya que para él era lo más grande de su época: luchador, patriota, envidiado conquistador de mujeres y por lo tanto símbolo de la masculinidad por excelencia.

83 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla política e sulla società*, I Meridiani, Ed. Mondadori, Milano, 1999, p. 1408-1410. “Mio padre era ufficiale, e la sua mentalità nazionalistica, il suo stile di uomo di dragli avevano reso possibile l'accettazione del fascismo, senza troppi problemi di coscienza. Sono queste però spiegazioni a posteriori. In realtà la relazione tra i miei genitori erano difficili, forse a causa di una profonda disparità...(...) Direi che la consapevolezza dell'odio non gli impedisce di essere complesso, composito... In realtà, col passare del tempo, dopo l'infanzia, l'immagine si è moltiplicata, e insieme con essa il rifiuto si è diversificato: si è mutato in odio trans-storico o meta-storico, per cui sono stato indotto a identificare con l'immagine paterna tutti i simboli dell'autorità e dell'ordine, il fascismo, la borghesia... Nutro un odio visceral, profondo, irriducibile contro la borghesia, la sua sufficienza, la sua volgarità; un odio mitico, o, se preferisce, religioso”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

84 NALDINI Nico, *Pasolini una vita*, p. 25.

La relación entre Carlo Alberto y su esposa Susanna nunca fue bien. Absorbido por su trabajo, Carlo Alberto dejaba sola a Susanna durante largos períodos de tiempo. En su relación con ella se mostraba muy posesivo, físicamente insistente y violento⁸⁵. Nico Naldini dirá que Susanna lo amaba solo por lealtad, por el papel de esposa de pueblo que quiere mantener, ante todo, la idea de familia⁸⁶. En estos años no existía el divorcio. Se casó con él a los treinta y un años⁸⁷ que para aquellos tiempos era muy tarde y por lo tanto decidió que estaría con él durante el resto de su vida. Nico Naldini la recuerda cómo una mujer demasiado orgullosa y obstinada para tolerar que los otros consideraran lo suyo un fracaso familiar⁸⁸. A partir de las decepciones del marido, Susanna se refugió en el hijo Pier Paolo Pasolini. Las principales ambiciones literarias de la madre encontraron una salida en Pier Paolo que la adoraba y que la defendía siempre cuando discutía con Carlo Alberto. El padre dejó a su madre encontrar su propia felicidad en el hijo y el silencio no ayudó a disminuir la incomprensión mutua. Pier Paolo Pasolini explicará, años después, a Jean Duflot la relación del padre con su madre:

“Me di cuenta, hace poco, que uno de los motivos que daba origen a su actitud podría haber sido la dificultad de estar con mi madre. Y ahora que lo recuerdo mejor tenía una dificultad de relación, de comunicación con cualquier persona. Recientemente me di cuenta de que mi padre amaba mucho a mi madre. Que a este amor excesivo y expresado de manera imperfecta - que asumió unas formas tan posesivas y dominantes - faltaba simplemente de reciprocidad. Testigo más o menos consciente de este mal entendimiento tomé probablemente partido por mi madre, como lo hacen, por supuesto, todos los niños⁸⁹”.

85 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 38.

86 SCHWARTZ, Barth David, *Pasolini Requiem*, Ed. Marsilio, Venezia, 1995, p. 179. Vease también NALDINI Nico, *Pasolini una vita*, p. 24.

87 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 38.

88 SCHWARTZ, Barth David, *Pasolini Requiem*, p. 179.

89 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla política e sulla società*, I Meridiani, Ed. Mondadori, Milano, 1999, p. 1408. “Ho capito solo di recente che potesse esserci stata all’origine del suo atteggiamento una difficoltà di stare con mia madre, e ora che lo ricordo meglio, una difficoltà di rapporto, di comunicazione, con chiunque. Ho capito últimamente che mio padre amava molto mia madre e che questo amore eccessivo e imperfettamente espresso, che assumeva delle forme così possessive e dominatrici, mancava semplicemente di reciprocità. Testimone più o meno cosciente di questa cattiva intesa, ho preso probabilmente partito per mia madre come fanno naturalmente tutti i bambini.” Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

En Pier Paolo, Susanna proyectó todos sus ideales⁹⁰, y además proyectó una relación de naturaleza esencialmente erótica, según Enzo Siciliano, casi incestuosa⁹¹. El resentimiento de Susanna mostrado hacia el marido se enriqueció de motivaciones con el crecimiento del niño. En este sentido Pier Paolo reunía las necesidades emocionales de la madre. Así que el niño vivió intensamente el odio de la madre hacia el padre repitiendo de alguna forma las proyecciones de rencor de la madre hacia él. De esta forma Pier Paolo cumplía con las expectativas maternas que en los años sublimó en una ternura, más que filial, hacia la madre y al mundo fantástico y moral que ella representaba. A causa de la mala gestión de la relación de los padres Pier Paolo llamará a su padre “arrogante, egoísta, egocéntrico y tirano⁹²”.

Sería reductivo y equivocado individuar en Pasolini la relación con la madre como la única guía, como símbolo de la encarnación del mito campesino, de la inocencia en contraposición con la edad adulta y burguesa representada por su padre. Cerca al amor desapasionado y edípico por la madre Pasolini reconoció contradictoriamente un amor de los sentidos hacia su padre. Años más tarde, ya adultos, Pier Paolo Pasolini va a describir su amor por sus padres con estas palabras:

“Simplemente diré que sentía un gran amor por mi madre. Su presencia física, su manera de ser, de hablar, su discreción y su dulzura subyugaron toda mi infancia. Yo estaba convencido por mucho tiempo que toda mi vida emocional y erótica era determinada exclusivamente por esta pasión excesiva, que pensé incluso como una forma monstruosa de amor. Ahora acabo de descubrir, hace muy poco tiempo, que mi relación de amor con mi padre han tenido su importancia, lejos de ser irrelevante (...). En resumen, mientras que por mi madre he tenido un amor verdadero, que incluía toda su persona, por mi padre he tenido un amor parcial que se refería al sexo solamente⁹³”.

90 Susanna Colussi, escribía mucho y relataba al hijo primigenio las historias genealógicas de la familia Colussi. Como se verá años más tarde, su pasión por la escritura será visible en el trabajo de recogida de la historia de su familia por parte de Susanna en una obra que se publicó tras la muerte de Pier Paolo. COLUSSI PASOLINI, Susanna, *Il film dei miei ricordi*, Ed. Archinto, Milano, 2010.

91 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 39.

92 NALDINI, Nico, *Pasolini: una vita*, p. 26.

93 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla política e sulla società*, I Meridiani, Ed. Mondadori, Milano, 1999, pp. 1407-1408. “Dirò semplicemente che ho provato un grande amore per mia madre. La sua presenza fisica, il suo modo di essere, di parlare, la sua discrezione e la sua dolcezza soggiogarono tutta la mia infancia. Sono rimasto convinto per molto tempo che tutta la mia vita

En los años 40 Pasolini había leído a Freud intensamente. A través de estas lecturas él podía reflexionar sobre su propia vida, sin embargo - como veremos en los próximos capítulos⁹⁴ - no fue capaz de cambiar su existencia, construyendo su propia identidad en el mito de Edipo y en las proyecciones de la madre. Pasolini escribió sobre su “narcisismo”, su “fijación” infantil y sobre el deseo erótico hacia los adolescentes a lo largo de toda su producción. Por otra parte, todo lo que aprendió sobre la pureza, lo bueno, la inteligencia y la tolerancia, el poeta lo atribuye a su madre. De ahí se deriva también todo lo que, para él, representaba el mito de la inocencia como los jóvenes campesinos friulanos, los chavales de las periferias romanas o el “Tercer Mundo”. A través de esta construcción mítica del inmenso amor por su madre, del refugio del ideal de pureza y de inocencia que ella representaba, construyó todo un imaginario fantástico y antiguo que le permitió sentirse un sujeto “libre” en referencia a su contemporáneo. Esta actitud no admitía ninguna otra relación sentimental que no fuera la con su madre⁹⁵.

En una entrevista con Fernaldo de Giammateo⁹⁶ para la televisión suiza italiana, Pasolini expresará la relación compleja que tuvo con su padre y cuales han sido sus consecuencias en su imaginario:

“Es difícil hablar de él porque era un hombre muy diferente a mí. He tenido con él la típica relación entre padre e hijo cuando esta es dramática. Dramática por una razón que Freud explicaría mejor que yo y también por una razón objetiva, de carácter. Mi padre era un hombre de otra época, era un oficial y pensaba exactamente al revés de lo que pensaba yo en aquel entonces y que pienso ahora. Pero en realidad ha sido él quien me ha empujado a elegir la carrera que he

emozionale ed erotica era stata determinata esclusivamente da questa passione eccessiva, che ritenevo addirittura una forma mostruosa dell'amore. Ora ho appena scoperto, molto recentemente che anche le mie relazioni di amore con mio padre hanno avuto la loro importanza, tutt'altro che irrilevante (...). Insomma, mentre per mia madre ho avuto un vero amore, che comprendeva tutta la sua persona, per mio padre ho avuto un amore parziale, che riguardava unicamente il sesso”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

94 Para un profundamente de este tema véase el capítulo “Padres simbólicos y Madres reales. *Le ceneri di Gramsci y Supplica a mia madre*”. contenido en la presente tesis.

95 SCHWARTZ, Barth David, *Pasolini Requiem*, p. 185.

96 Pasolini. *Il corpo e la voce, il documentario*. Directo por: AMMIRATI, Maria Pia, COLASANTI, Arnaldo, MARCELLIN, Paolo, producido por: Teche Rai, 2015. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano. Enlace al documental: <http://www.rainews.it/dl/rainews/media/Pasolini-Il-corpo-e-la-voce-fbcc0181-be71-43c9-a08c-974725d087cd.html> (consultado: 9 mayo 2017).

tomado. (...) He demostrado mucho amor por mi madre, y todo mi trabajo ha estado influenciado por este amor, pero se ha tratado de una influencia cuyo origen está en lo más profundo de mi mismo. Todo lo que está en mis obras de ideológico, voluntario, activo y práctico depende de la relación con mi padre... se lo debo a él. (...) De forma inconsciente yo era su enemigo y él el mío, pero en realidad ha sido él quien me empujó a elegir el camino que he tomado. He sentido una mezcla de sentimientos de agradecimiento y odio”.

Aún habiendo nacido durante los años del fascismo, Pasolini no se preocupó por la legitimidad del régimen, ni en su juventud ni durante la universidad. A pesar de que la vida de la familia Pasolini estuvo afectada por las diversas discusiones y malentendidos entre los padres, Pier Paolo tuvo una vida económicamente cómoda en un período histórico complicado para la mayoría de los italianos. Él mismo describió su infancia, en las páginas de *Quaderni Rossi*⁹⁷ (1946-1947), como un periodo relativamente positivo:

“Yo poseía muchos juguetes porque era increíblemente caprichoso, (eso me han dicho) tanto que llegué a pretender de mi padre uno (juguete) por día. El único juguete que me duró fue un cochecito rojo a pedales con el que corría por los jardines cercanos. Los otros niños me envidiaban, incluso los más grandes, que me empujaban⁹⁸”.

En aquellos años vivía su vida en un ambiente modesto y pequeño burgués. Asistía a la universidad en invierno y viajaba a Friuli en las vacaciones de verano. En la entrevista antes citada con Jean Dufлот afirma que la realidad fascista lo influenció solo como una represión a nivel cultural.

“He nacido en 1922, Por tanto no he conocido el fascismo como la generación precedente. Aceptaba ingenuamente la sociedad fascista en que vivía casi sin imaginar que pudiera existir otra. Lo que me hacía sufrir, a la edad en que comenzaba a educarme y leer mis primeros libros, era sentir la indiferencia general y el desprecio

97 *Pagine involuntarie* (Páginas involuntarias) o *Il romanzo di Narciso* (la novela de Narciso) o *Quaderni Rossi* (cuadernos rojos) es un diario juvenil de Pier Paolo Pasolini escrito entre junio de 1946 y diciembre de 1947. Algunas partes de este diario fueron publicadas por Nico Naldini.

98 NALDINI, Nico, *Pasolini: una vita*, pp. 26-27. “Io possedevo moltissimi giocattoli, poiché ero incredibilmente capriccioso (cosí mi dicono) tanto che giunsi a pretenderne da mio padre uno al giorno. L'unico giocattolo che mi duró fu un'automobilina rossa, a pedali, con cui correvo per i vicini giardinetti. Ero invidiato dagli altri ragazzi, anche dai piú grandi, che mi spingevano”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

oficial en que se tenía la cultura. Todo lo que yo descubría entonces y me gustaba era mantenido en silencio o claramente prohibido por los fascistas... (...) Así, más que el fascismo violento, el de la porras y los asesinatos políticos, el fascismo que descubrí en primer lugar fue el fascismo estúpido e inculto. Mi antifascismo de adolescente era, pues, más cultural⁹⁹”.

Como explicará Pasolini, su contacto con el fascismo fue a través de la represión cultural vivida en los años de la universidad. Sin embargo, consideramos que el fascismo estaba pasando también a través de los cuerpos de sus familiares. Los valores fascistas eran encarnados de formas diversas por sus padres; por un lado la arrogancia y la prepotencia de Carlo Alberto que respondían al estereotipo de hombre fiel al régimen, por otro, el silencio y el aguante de la madre, que mantenían el equilibrio y el honor de un modelo de familia aparentemente estable a ojos de los demás pero totalmente desequilibrado internamente. Las consecuencias de esta difícil y compleja relación van a ser traducidas por Pasolini a través de la poesía y la cultura. Él va a liberarse del mundo del padre dando voz al mundo imaginado de su madre. Según Enzo Siciliano esta liberación servirá a Pier Paolo Pasolini para contrastar a su padre a través de la creación de un mito personal “escandaloso”. Los poemas serán el vehículo para hablar en contra de él y contra todos los símbolos de las autoridades¹⁰⁰.

99 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla política e sulla società*, I Meridiani, Ed. Mondadori, Milano, 1999, p. 1414. “Sono nato nel 1922. Quindi non ho conosciuto il fascismo allo stesso modo della precedente generazione. La società fascista in cui vivo la accettavo ingenuamente, immaginando appena che ne potesse esistere un'altra. Ciò di cui ho sofferto fu, all'età in cui ho cominciato a farmi una cultura, a leggere i primi libri, di avvertire con quanta indifferenza generale, con quanto ufficiale disprezzo veniva considerata la cultura. Qualsiasi cosa scopriessi e amassi era allora tenuta sotto silenzio, o schiettamente messa al bando dai fascisti. (...) così, più che il fascismo violento, quello dei manganelli e degli assassini politici, è stato piuttosto il fascismo stupido e incolto quello che ho scoperto per primo. Più culturale che non politico era dunque il mio antifascismo da adolescente.” Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

100 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 45.

1.1.2. Tierra materna, mundo campesino y dialecto según Pier Paolo Pasolini.

*Después fue la Resistencia
y yo luché
con las armas de la poesía.
Pier Paolo Pasolini¹⁰¹*

Para los italianos tener conciencia antifascista no fue sencillo. Esta toma de posición podía desencadenarse o por razones de “clase” o por motivaciones culturales de *élite*. Como consecuencia de su clase social pequeño burguesa Pier Paolo Pasolini llegó al antifascismo a través de la cultura, cuando la Resistencia en Italia se encontraba en pleno auge y su padre se afirmaba como fascista¹⁰². Al igual que muchos chicos de su edad Pier Paolo Pasolini se unió a los clubs de jóvenes fascistas, llegando a formar parte de la *Gruppi universitari fascisti-GUF* (grupos universitarios fascistas)¹⁰³. Sin embargo en aquellos años, debido a los intereses culturales que alimentaron al joven Pasolini y sus compañeros de universidad, comenzaron a sentir desconfianza y escepticismo contra el régimen. En esta época conoció a Giovanna Bemporad una estudiante judía perseguida por el régimen y prodigio de la literatura, conocida por sus traducciones del griego al alemán. Junto a ella entendió el antifascismo y las trágicas responsabilidades del régimen fascista¹⁰⁴. En las clases de historia del arte de Roberto Longhi de la Universidad de Bolonia conocerá al crítico literario y filólogo Gianfranco Contini, maestro que lo acompañará a lo largo de su carrera artística¹⁰⁵. Leyó a Rimbaud, Flaubert, Stendhal y analizará a los poetas provenzales y la poesía hermética que determinará su formación decadentista. Por otra parte, a través de las múltiples mudanzas vividas con su familia, el poeta se dio cuenta de los diferentes matices de las lenguas y dialectos regionales. Estos dos intereses le dieron la oportunidad

101 PASOLINI, Pier Paolo, *Una disperta vitalità*, VIII, obra colectiva de la Associazione Fondo Pasolini, Milano, Garzanti, 1984. “Poi ci fu La Resistenza E io Lottai con le armi della poesia”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

102 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 34.

103 El GUF era un organismo creado en 1927, que dependía directamente del secretario del Partido Nacional Fascista (PNF) con el objetivo de educar, de acuerdo con el régimen, los estudiantes universitarios italianos fascistas y los matriculados en las academias militares. Se educaban los jóvenes entre 18 a 28 años y también incluyan secciones femeninas y graduados. Se practican deportes y actividades culturales.

104 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 63.

105 NALDINI, Nico, *Pasolini: una vita*, p. 46.

de transformar el entusiasmo en un estudio serio y, de esta manera, formarse como filólogo en la Universidad de Bolonia.

Durante los años universitarios empezó a escribir en dialecto friulano¹⁰⁶, en el idioma del pueblo, aunque si sus primeros acercamientos al dialecto serán a través de una lengua aprendida en la escuela, asimilada como un observador externo, ya que Pasolini no era friulano ni tampoco sus padres hablaban el lenguaje de los campesinos friulanos. Lo que más llamó la atención a Pasolini fue el habla de Casarsa. Una forma de hablar de la zona con cadencias inusuales respecto al resto de Friuli, donde la mayoría de los dialectos van a estar influenciados por el dialecto véneto (lenguaje de la pequeña burguesía). Una lengua oral sin el requisito de la tradición escrita firmemente ligada a la realidad de la vida y del trabajo campesino¹⁰⁷.

El dialecto hablado en Casarsa es siempre una lengua viva, contaminada por una variedad periférica de dialectos “suavemente impregnada de veneciano que se habla en el margen derecho de río Tagliamento¹⁰⁸”. No será la lengua de la familia

106 Idioma (dialecto) hablado en la provincia italiana del Friuli, situada al pie de los Alpes. El friulano es reconocido como lengua minoritaria por la ley n° 482/1991, después de los esfuerzos conjuntos de los políticos locales durante medio siglo. Se enseña el friulano durante una hora por semana en las escuelas de la región. En los medias, la RAI presenta programas en friulano, pero existen también canales y radios privados que emiten totalmente sus programas en friulano así como una prensa local. Se dan varias etapas; en primer lugar el Decreto del Presidente de la República del 20/11/1991 art. 1, § 2: «La Republica protege la lengua y la cultura de las poblaciones friulana y sarda». La ley regional n° 15 del 22/03/1996 relativa a las normas para la protección y la promoción de la lengua y de la cultura friulana, así como la creación de servicios para la lengua regional minoritaria (ley adoptada por el Parlamento regional). Esta ley permite la comunicación con la administración en friulano pero todos los documentos son exclusivamente escritos en italiano. La ley n° 482 del 15/12/1999 estipula las «normas en materia de protección de las minorías lingüísticas históricas» art. 1 § 2: «La República que valora el patrimonio lingüístico y cultural de la lengua italiana, promueve y valora las lenguas y culturas protegidas por la presente ley». Artículo 2: «en virtud del artículo 6 de la Constitución y en armonía con los principios generales establecidos por las organizaciones europeas e internacionales, la República protege la lengua y la cultura de las poblaciones albana, catalana, germánica, griega, eslovena y croata, así como las que hablan el francés, el franco-provenzal, el friulano, el ladino, el occitano y el sardo». Véase REY-MIMOSO RUIZ, Bernadette, *El friulano como Resistencia de la identidad: Pasolini y Casarsa Della Delizia*, en: adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación, no5. Castellón: Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica, Universidad Complutense de Madrid y Universitat Jaume I, 211-221, disponible en: DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2013.5.13> (consultado: 10 junio 2017).

107 *Il sogno di una cosa*, género: documental, director: BORTOLINI Francesco, Producción: RaiDue, 1976. Enlace del documental: <https://www.youtube.com/watch?v=qCSjgMj8Oc4> (consultado: 10 mayo 2017).

108 El río Tagliamento es el río más importante de la región de Friul-Venecia Julia. Nace en los Alpes, en la región del Véneto y desemboca en el mar Adriático entre Trieste y Venecia. Son

Pasolini, donde el italiano es una obligación; ni de la familia Colussi, dónde se habla desde el véneto al italiano. Quien hablaba friulano era el mundo campesino. Pier Paolo escuchará este idioma desde su infancia y cuando empieza a escribirlo tiene ya conciencia de usar un lenguaje incontaminado y absoluto similar al mito perseguido por las lecturas de los poetas herméticos.

Los estudios de los poetas provenzales - junto con algunos poetas españoles como Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado¹⁰⁹ - y los primeros estudios de filología románica, le harán entender los lugares friulanos bajo una nueva perspectiva que enriquecerá de ecos históricos el hablar campesino destacando la antigua pureza de la lengua ladina¹¹⁰. En aquellos años el hermetismo era muy utilizado en la poesía moderna y se movía entre el simbolismo y un retorno al orden. Entendemos en primera instancia la decisión de utilizar el friulano por el joven intelectual como una elección estilística de torcer el canon literario donde el uso del dialecto aparecía como una forma de pensar y de vivir sencilla y popular. A través del dialecto, realizó versos de un fuerte narcisismo, en los cuales cambió la métrica de la poesía popular traduciendo grandes poetas europeos¹¹¹. En este sentido el hermetismo le permitió dar voz al “yo” poético dentro de una lengua (dialecto) y una tradición popular determinada y tradicional¹¹². Con su uso participó de la necesidad expresiva hermética rompiendo al mismo tiempo con las tradiciones de una lengua ya construida (como el italiano). La novedad de esta manera de utilizar el dialecto fue el uso anti-dialectal del dialecto, en el sentido de que las palabras del Friuli no eran la expresión de una lengua menor y periférica, sino la manifestación de un idioma que no estaba obligado a las formas rígidas de la lengua y de la gramática del italiano. Es decir para Pasolini el friulano era un idioma puro y virgen que aún no estaba circunscrito a reglas gramaticales codificadas. Por esta razón el friulano permitió al poeta experimentar con la traducción fonética y su escritura. Con Pasolini el dialecto escrito empieza una nueva aventura. Al no ser friulano, Pasolini logrará superar muchas de las limitaciones culturales propias de la tradicionalidad friulana; esto le posibilita

muchas la referencias de Pier Paolo Pasolini sobre este río que se vuelve símbolo de los encuentros de veranos del poeta con la juventud friulana.

109 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 67.

110 El ladino es una lengua retorrománica hablada en Italia, en las regiones Trentino-Alto Adigio, Véneto y Friul Venecia-Julia. Está reconocido oficialmente en 54 comunas italianas de las provincias de Trento, Bolzano y Belluno. Junto con el romanche y el friulano forma las lenguas retorrománicas.

111 SOBRERO, Alberto, M., *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, Ed. Cisu, Roma, 2015, p. 191.

112 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, p. 1229.

experimentar y transgredir lo lingüístico poéticamente. Gracias a su entusiasmo – en los años más duros del Friuli - fue capaz de construir esperanza, una esperanza cultural entre lengua y dialecto.

El comienzo poético del joven Pasolini - con la colección de poemas en dialecto friulano *Poesie a Casarsa*¹¹³ (1941-43) - fue un hecho absolutamente nuevo en el contexto literario italiano de los años 40, abriendo una nueva etapa en la literatura dialectal que Franco Brevini denominará neo-dialectal¹¹⁴. Mientras Pasolini empezó a escribir y experimentar con el friulano, Carlo Alberto fue capturado y detenido en una cárcel en Kenia. Allí (encarcelado en Kenia) recibió el volumen de poemas en friulano escrito por su hijo, y dedicado a él.

“Y como signo de nuestro odio, signo ineluctable, prueba para una encuesta científica que no se engaña - que no puede engañarse -,este libro a él dedicado ¡estaba escrito en el dialecto del Friuli! ¡El dialecto de mi madre!”¹¹⁵.

El conflicto entre italiano y dialecto Pasolini lo vivía directamente a través de la relación familiar entre su padre y el mundo campesino de su madre. Para el autor, el italiano empezó a representar la odiada burguesía fascista de los años veinte y treinta y el lenguaje de su padre. En la entrevista con Jean Dufлот, a la pregunta de por qué dedica su primer poemario en lengua friulana *Poesia a Casarsa* a su padre, Pasolini dijo:

“Podría interpretarse como un gesto de desafío. Un gesto bastante complejo y contradictorio de mi parte, ya que sabía que mi padre no tenía una gran estima por el friulano. Efectivamente (...) su hostilidad con el friulano de mi madre fue una forma de atormentarla, sintiéndose respaldado por la opinión pública «universal» y por la conformidad por el desprecio del dialecto abiertamente ostentada por los fascistas en aquella época. Todo lo que provenía desde los márgenes del Estado fascista, todo lo que escapaba a su control y reflejaba una vida particular, unas libertades particulares, era considerado sospechoso. El dialecto era un hablar «inferior», dicho

113 PASOLINI, Pier Paolo, *Tutte le poesie*, I Meridiani, Ed. Mondadori, Milano, 2003, p. 9.

114 BREVINI, Franco, *La poesia in dialetto: un caso letterario del novecento*, en BORGHELLO, Giampaolo, FELICE, Angela, *Pasolini e la poesia dialettale*, Ed. Marsilio, Venezia, 2014, p. 12.

115 PASOLINI, Pier Paolo, *Il Poeta delle Ceneri*, editado por SICILIANO, Enzo, «Nuovi argomenti» n° 67/68, (nueva serie), Milano, julio-diciembre de 1980.

en palabras de la terminología despectiva de los «pensadores» del nacionalsocialismo¹¹⁶».

La contraposición dialecto-italiano, pueblo-fascismo, oralidad-escritura, será la matriz de una división que lo acompañaría a lo largo de toda su vida. El poeta se apropió del friulano tomándolo directamente de los campesinos que lo hablan, de «aquellos que él ama con ternura y violencia, turbia e inocentemente¹¹⁷». Inventaría el mito del Friuli, y aun consciente que nunca podrá convertirse en su “propia” lengua rechazará el italiano (la lengua del padre, y la suya) lo que nos lleva a pensar que en última instancia estaría rechazándose a si mismo. Pero, el hecho de escribir en friulano presenta otros aspectos más allá de la mera adhesión a la madre y, por siguiente, un desafío al padre. Para Pasolini, existe un incentivo que será constante en toda su obra: devolver la dignidad a los campesinos.

La poesía dialectal acompaña la historia de la literatura nacional desde sus inicios. Según Pasolini en Italia la poesía dialectal había adquirido un nuevo impulso durante la política de la unidad italiana, en el romanticismo. En ese momento empieza a valorar una autenticidad, una originalidad y unos sentimientos genuinos - perteneciente al dialecto friulano - en oposición a la lengua italiana que se percibía como impuesta y artificial. Con la unidad política, los idiomas hablados por más del 80% de la población pasan a ser, de repente, no-idiomas y oficialmente dialectos¹¹⁸. Paralelamente a la cuestión de la lengua y el dialecto, se pondrá también en juego la cuestión de la relación entre la alta cultura y el folclore. El proceso de desnaturalización de las identidades étnico-lingüísticas minoritarias llevado a cabo por el fascismo implicó - para los que utilizaban el dialecto en los años entre 30 y 40 - una serie de dificultades teóricas y prácticas. A causa de la represión fascista, la censura y el advenimiento de la guerra, el organizarse de forma alternativa al régimen iba a ser arriesgado para quien se interesara por la cultura. Pasolini y sus jóvenes amigos intelectuales tendrían que

116 *Ibidem*, p. 1409. “Potrebbe benissimo essere interpretato come un gesto di sfida, quantomeno un gesto abbastanza complesso e contraddittorio da parte mia, dato che non ignoravo che mio padre non aveva grande stima per il friulano. Anzi (...) la sua ostilità al friulano di mia madre era un modo di tormentarla, sentendosi spalleggiato dall’opinione pubblica «universale», nonce dalla conformità con il disprezzo per il dialetto apertamente sfoggiato dai fascisti a quell’epoca. Tutto ciò che veniva dai margini dello Stato fascista, tutto ciò che sfuggiva al suo controllo e rispecchiava una vita particolare, delle libertà particolari, era sospetto. Il dialetto era un parlare «inferiore», per riprendere la terminologia sprezzante dei «pensatori del nazional-socialismo».” Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

117 PASOLINI, Pier Paolo, *Poesia dialettale del Novecento*, Ed. Guanda, Parma, 1952. Después en *Passione e ideología*, Ed. Garzanti, Milano, 1960. Citado por CADEL, Francesca, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Ed. Manni, Torino, 1995, p. 11.

118 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, p. 247.

ser discretos a la hora de enseñar sus ideas y sus ideales así que a principio de los años 40 la única posibilidad era construir una alternativa íntima o “privada”.

Según los análisis de Francesca Cadel, para muchos poetas – sobre todo para los que el dialecto era su lengua materna - se trataba de experimentar un proceso de «retorno» hacía un lenguaje que se les había negado durante los años del fascismo. Pasolini experimentará otro proceso que resultará notablemente diferente ya que él en realidad no experimenta un “regreso” a una lengua materna propia, sino más bien la aprende¹¹⁹. En este sentido no recupera una memoria de un lenguaje propio sino que usa y modifica una lengua nueva para él, y de esta forma va recordando y reproduciendo palabras de “Otros”. Con ello entra en el ámbito de la investigación hermética, simbólica y etnográfica. A diferencia de los poetas que trabajan con el friulano, Pasolini hace otro tipo de proceso de “retorno” que tiene que ver con un retorno hacia un lenguaje no escrito, instintivo que identifica con el lenguaje de otra clase social.

Por otra parte - conforme al análisis de Francesca Cadel¹²⁰ - el dialecto usado por Pasolini era una “lengua de los deseos”. Donde el friulano se revela, para el poeta, un instrumento que se movía entre el lenguaje de la tradición (el italiano) y la lengua romance. Durante los años 40 el dialecto le permitió escribir lo indecible, dándole acceso a una «lengua íntima». De esta forma Pasolini usó una lengua y unas palabras que no son la transcripción de la lengua de una comunidad, sino, mas bien, la experimentación de su propia singularidad. Será un idioma evocado desde una distancia, recuperado de las escrituras que le recuerdan los imaginarios antiguos provenzales estudiados en Bolonia¹²¹. De esta manera, Pasolini estableció una relación simbólica con el Friuli, lugar que se convertiría en mito, “el país del alma”. Incluso el tiempo, en estos poemas, se determinaría como el tiempo de lo no corrompido, de lo primordial, de la “infancia de la sociedad”¹²². La fascinación pasolineana por el dialecto local tuvo que ver con el hecho de que se trata de una lengua que no conoce escritura. Y su interés no estuvo direccionado hacia la intraducibilidad de la lengua oral (el dialecto), sino hacia un medio que le permitió una intraducibilidad poética y una indeterminación estética que conectó con su idea de arcaísmo y virginidad cultural.

119 CADEL, Francesca, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Ed. Manni, Torino, 1995, p. 21.

120 *Ibidem*, p. 21.

121 *Ibidem*, 25.

122 *Ibidem*, 25.

Con el pasar de los años, la cuestión de la lengua, la elección del dialecto, tendió a ser cada vez más una cuestión de política cultural y menos un asunto del campo de lo privado. Gianfranco Contini, que en aquellos años era un influyente crítico literario italiano, hizo una excelente revisión del poemario pasoliniano *Poesie a Casarsa*. El crítico luchó por la diversidad cultural a través del uso de los dialectos. Una línea radical y arriesgada que iba directamente en contra del régimen Fascista. Filólogo importante de las lenguas romances, Contini sabía que el friulano se separaba del italiano y, a su vez estaba dividido en diversos dialectos. De alguna manera Contini tomó el poemario *Poesie a Casarsa* como un instrumento para atacar culturalmente al régimen. En referencia a los poemas en lengua friulana de Pasolini el crítico escribe:

“Hay que reconfigurarse frente su a mundo poético, para darse cuenta del escándalo que éste produce en los anales de la literatura en dialecto¹²³”.

Como nos señala Enzo Siciliano, la crítica de Contini subraya el uso “escandaloso” del dialecto por parte de Pasolini que marcará un aspecto esencialmente anti-tradicionalista y un enfoque provocador que lo acompañará durante toda su producción poética, cinematográfica y ensayística. El carácter escandaloso será el uso mismo del dialecto. Un friulano particular que se escapaba de la fijeza de la jerga local de la que hasta entonces había marcado el friulano escrito. El dialecto usado en *Poesie a Casarsa* será provocador además porque nacerá de una “*koiné* literaria” determinada por la necesidad de dar dignidad a un lenguaje que hasta aquel momento era hablado. Pero escandaloso será también el contenido de estos poemas que desvelarán un narcisismo torturado y un secreto, al mismo tiempo evidente, de carácter homoerótico que, en aquellos años, resultaría inmoral en una tradición provincial como la del Friuli¹²⁴.

Según Marco Bazzocchi, para Pasolini el dialecto no va a ser únicamente un lenguaje “minoritario” cuya historia se puede reconstruir junto con la de las lenguas oficiales, sino que será también una cuestión de “oralidad”¹²⁵. En los primeros años de sus actividades intelectuales Pasolini descubrirá este nuevo lenguaje para convertirlo en un instrumento que le ponga en contacto con la realidad de la vida friulana, lejos de la rigidez académica. A través del dialecto

123 Citado por SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 67. “Basti senza'altro raffigurarsi inanzi il suo mondo poetico, per rendersi conto dello scandalo ch'esso introduce negli annali della letteratura dialettale”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

124 *Ibidem*, 67.

125 BAZZOCCHI, Marco Antonio, *Pasolini e il fantasma della vocalità*, en BORGHELLO, Giampaolo, FELICE, Angela, *Pasolini e la poesia dialettale*, Ed. Marsilio, Venezia, 2014, p. 19.

Pasolini va a acercarse a los “Otros”, los campesinos, los seres queridos, la ascendencia materna que él elige como zona libre (zona franca) y que le permitirá experimentar con una lengua oral nueva, no construida gramaticalmente. Creará palabras e imágenes para acceder al mundo campesino. Practicará, por primera vez, formas espontáneas e ingenuas de etnografía que le permitan vivir de cerca las costumbres de los chavales friulanos y sus historias. Y en aquella oralidad espontánea y creativa Pasolini encontrará una nueva forma expresiva que va a romper con las normas literarias académicas.

“El friulano no es mi «lengua» maternal y cuando digo que fue el dialecto de mi madre es una manera de decir y de simplificar la realidad. De hecho en Friuli se hablan tres «lenguas»: el antiguo friulano - que es una lengua completa, autónoma, como puede serlo el catalán o el bretón - el veneciano hablado por la pequeña burguesía y el italiano. Yo me he empapado del dialecto friulano a través de los campesinos, sin llegar, sin embargo, a hablarlo verdaderamente yo mismo. Solo lo he estudiado de cerca después de haber comenzado a hacer algunos ensayos de poema en esta lengua. Algo así como la pasión mística, una especie de félibrige¹²⁶, que me llevaba a empoderarme de esa vieja lengua de la tierra, como los poetas provenzales al escribir en dialecto, en un país donde la unidad de la lengua oficial estaba establecida desde mucho tiempo atrás. El gusto por una investigación arcaica... Yo tenía 17 años... Escribí los primeros poemas friulanos en plena moda del hermetismo donde el maestro era Ungaretti. (...) Con mucha ingenuidad, yo tomé la posición de ser incomprensible y elegí a ese efecto el dialecto friulano. Para mi era el colmo del hermetismo, de la oscuridad, del rechazo de la comunicación. Y, en cambio, se produjo lo que no me esperaba. El frecuente uso de ese dialecto me suscitó interés por la vida y el realismo. A través del friulano, yo aprendí que la gente sencilla, mediante su lenguaje, acaba de existir objetivamente, con todo el misterio de su carácter campesino. Pero, al principio, mi visión era demasiado estética (...) poco a poco, el tiempo me enseñaría a utilizar el dialecto como un instrumento de investigación objetiva y realista¹²⁷”.

126 El Félibrige es un movimiento romántico literario fundado en 1854 en Francia por Frédéric Mistral y otros escritores provenzales para proteger y cultivar la lengua occitana y la preservación de la identidad cultural de la Provenza.

127 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla política e sulla società*, I Meridiani, Ed. Mondadori, Milano, 1999, p. 1411-1412. “Il friulano non é la mia «lingua materna», e quando dico chef u il dialetto di mia madre, é per modo di dire, per semplificare la realtà. In effetti, si parlano tre «lingue» in Friuli: il vecchio friulano, che é una lingua complete, autonoma, come puó essere il catalano o il bretone; il veneziano, parlato dalla piccolo borghesia; e l’italiano. Io mi sono

Sólo cuando Pasolini vuelve con su familia en Casarsa para escapar de la guerra aprenderá a hablar el dialecto local y será eso lo que le va a permitir crear una relación directa con la realidad campesina del lugar. Entre los años 1943-1945 - con un mayor dominio de la lengua - para Pasolini se abrirá un período de intensa experimentación poética friulana que culminará con la creación de la *Academiuta di lenga furlana*¹²⁸ (Academia de lengua friulana). De esta manera, a partir de 1943 el Friuli resulta ser, para el joven escritor, un campo de experimentación lingüística:

“En la región del Friuli occidental, especialmente el bajo Friuli, era posible cambiar de un área lingüística a otra, más arcaica de cincuenta años, o cien, o incluso dos siglos ... en diez minutos en bicicleta¹²⁹”.

La bicicleta será el instrumento de trabajo y la oralidad el entusiasmo expresivo e inmediato. Para Enzo Siciliano escribir poesía en friulano unía al poeta con la esencia de la vida campesina marcando a su vez una distancia y diversidad de ella: “Sólo un extranjero podía distinguir el sonido del sonido, la palabra de la palabra¹³⁰”. En los poemas en friulano Pasolini mezclará tímidas confesiones y

imbevuto del dialetto friulano friulano in mezzo ai contadini, senza mai però parlarlo veramente a mia volta. Lo studiato da vicino solo solo dopo aver iniziato a fare tentative poetici in questa lingua. Qualcosa come una passion mistica, una sorta di felibrismo, mi spingevano a impadronirmi di questa vecchia lingua Contadina, alla stregua dei poeti provenzali che scrivevano in dialetto, in un paese dove l'unità della lingua ufficiale si era stabilita da tempi immemorabili. Il gusto di una ricerca arcaica... Avevo 17 anni... scrivevo queste prime poesie quando era in piena voga l'ermetismo, il cui maestro era Ungaretti. (...) Presi molto ingenuamente il partito di essere incomprensibile, e scelsi a questo fine il dialetto friulano. Era per me il Massimo dell'ermetismo, dell'oscurità, del rifiuto di comunicare. Invece è successo ciò che non mi aspettavo. La frequentazione di questo dialettomi diede il gusto della vita e del realismo. Per mezzo del friulano, venivo a scoprire che la gente semplice, attraverso il proprio linguaggio, finisce per esistere obiettivamente, con tutto il mistero del carattere contadino. All'inizio ne ebbi una vision troppo estetica. (...) Col passare del tempo avrei imparato man mano a usare il dialetto quale strumento di ricerca obbiettiva, realistica.” Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano

128 Más información sobre la *Academiuta di lenga furlana* se pueden encontrar en la página web del *Centro Studi Pier Paolo Pasolini* de Casarsa della Delizia <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/itinerario-pasoliniano/versuta/academiuta-di-lenga-furlana/> (consultado el 10 mayo 2017).

129 Citado por SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 71. “Nel Friuli occidentale, specialmente Basso, era possibile in dieci minuti di bicicletta passare da un'area linguistica a un'altra piú arcaica di cinquant'anni, o un secolo, o anche due secoli...”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

130 Ibídem, p. 71.

representaciones del mundo humilde que generarán una perspectiva mítica con eventos reales y simbólicos¹³¹. La elección de escribir en dialecto iniciaría su poética, pero también iniciaría en él el sentido de culpabilidad, la no aceptación de su diversidad social, sexual y cultural respecto a la sociedad arcaica y conservadora friulana de los años 40¹³².

La cuestión del dialecto y de la oralidad de los idiomas dialectales será un tema que Pasolini tratará de diversas maneras a lo largo de su producción. Como nos explica Marco Bazzocchi, Pasolini retraduce continuamente sus ideas en nuevos sistemas. Se puede decir que ha escrito siempre las mismas cosas, pero las ha traducido y transformado en nuevas formas literarias, hasta llegar al cine, que como el dialecto, le permitió un contacto más directo con la realidad¹³³.

Finalmente el dialecto demostrará ser, para el autor, el primer instrumento de acercamiento con la realidad, con el mundo oral de la cultura campesina y del pueblo. Pasolini se posicionará en contra tanto al proceso de italianización impuesto por el régimen Fascista como a la sustitución de los dialectos por un lenguaje técnico de los nuevos medios comunicación. Según Pasolini la pérdida del dialecto en favor del italiano, como idioma homologante, significa el fin de una relación con la realidad, con el mundo y con el propio cuerpo, en cuanto que el dialecto es la lengua concreta del cuerpo en sus distintas particularidades, jergas y gestualidad. Para Pasolini el dialecto va a coincidir directamente con un lenguaje del cuerpo ya que, contrariamente al italiano, no es un lenguaje elaborado o construido. Como veremos más adelante, los nuevos medios de comunicación - especialmente la televisión - modificaron radicalmente los hábitos de los italianos, sobre todo, y aun más que el fascismo, la oralidad y las diferencias dialectales difusas en Italia en aquellos años. Desde los años 50 el nuevo lenguaje italiano será una lengua elaborada de acuerdo con las modalidades del poder económico, que se convertirá poco a poco en el nuevo poder destronando el poder político. Según Marco Bazzocchi al lenguaje-cuerpo lo sustituyó un lenguaje-no-cuerpo, porque el cuerpo ya empezó a no ser de pertenencia individual, sino que se convirtió en un objeto creado por una fuerza de poder externa al cuerpo¹³⁴. Esta fuerza externa va a coincidir con el lugar de la publicidad y la televisión. Si en los años 40 y 50 Pasolini utiliza el dialecto friulano y la jerga romana para acercarse a la realidad, a principios de los años 70

131 NALDINI, Nico, *Pasolini: una vita*, p. 55.

132 CADEL, Francesca, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, p. 11.

133 BAZZOCCHI, Marco Antonio, *Pasolini e il fantasma della vocalità*, p. 22.

134 *Ibidem*, p. 24.

piensa en la recuperación del dialecto como único medio útil para redescubrir los valores antiguos, arcaicos, míticos de una cultura lejana y, a menudo idealizada. El proceso de escritura de los diferentes dialectos (antes el friulano y más tarde la jerga romana) será para Pasolini un proceso de memoria de la oralidad colectiva. Una memoria escrita que, en una lectura en voz alta, vendrá a representar no tanto una revivificación de la memoria “viva”, sino, más bien, una manifestación visible de los procesos implícitos de transformación de los idiomas. Según Bazzocchi los dialectos para Pasolini son los restos de un mundo desaparecido¹³⁵. Por otra parte Pasolini piensa también en el valor educativo de la poesía y, utilizando el friulano, tiene el sentimiento de inscribir a los campesinos humillados de la región de Casarsa en un proceso de reconocimiento, así como de darles una conciencia de sí mismos capaz de elevarlos. En una época políticamente compleja el poeta Pasolini resiste sobre diferentes frentes que van de la esfera privada a la esfera política, utilizando para ello el arma del dialecto de Casarsa. Coloca esta lengua popular a una lengua escrita así que conserva un patrimonio popular amenazado de desaparecer. Por otra parte, expresa con el friulano un inmenso amor por el mundo de la madre en contra al mundo del padre representado por la uniformidad de Italia sometida a una dictadura cuya ideología se inspira a la vez en la hegemonía romana y en la política expansionista de las naciones colonizadoras. Finalmente, Pasolini tiene conciencia de que existe una resistencia que pasa por la escritura en un dialecto convertido en disidente y en la conservación de la memoria de una región aislada.

1.1.3. La sexualidad juvenil y Porzûs.

De 1943 a 1949 la familia de Pasolini se refugió en Casarsa della Delizia. Para el poeta serán años de una gran euforia nacida de los primeros encuentros homosexuales, aunque, a la vez serán años de profundo dolor a causa de la guerra y de la muerte repentina de su hermano partisano. El mismo Pasolini hablará del Friuli como un periodo marcado por sentimientos contrastantes:

“He vivido el Friuli de forma agradable y al mismo tiempo como trágico exilio. Una especie de prisión, donde cumplir los actos y las operaciones de mi narcisismo, entre los árboles de morera, viñedos y campos verdes del Friuli. Y al mismo tiempo, un lugar donde alimentar la tristeza melancólica de la muerte de mi hermano, que pasó sólo un año antes del final de la guerra¹³⁶”.

135 *Ibidem*, p. 27.

136 Véase el enlace del vídeo documental *Pasolini ed il Friuli*: <https://www.youtube.com/watch?v=gctl1qG8ZK4> (consultado: 11 mayo 2017).

1943 es recordado como uno de los años más bellos de la vida del autor. Sus primeras experiencias eróticas se experimentaron con más facilidad aunque esta ligereza fuera vivida también con un fuerte sentimiento de culpabilidad:

“Quiero matar a un adolescente hipersensible y enfermo que trata de contaminar incluso mi vida de hombre...”¹³⁷

Durante los años en Bolonia Pier Paolo Pasolini vivió su identidad sexual en soledad y en el silencio social. En los años 30 y 40 del siglo pasado la homosexualidad no se tenía en cuenta. Era un tema que no se hablaba¹³⁸. No había una subcultura homosexual, excepto para los que la conocían. Para un chico tímido como Pasolini era fácil ocultar su sexualidad. El hecho de que nunca se viera con chicas no resultaba ser un problema porque, en esos años, no era una cosa extraña ser soltero y estar entre hombres estaba a la orden del día.

Mientras que en el mundo rural friulano el miedo a la guerra parecía ser la única perspectiva, Pasolini eufóricamente iba buscando compañeros incluso heterosexuales que estaban dispuestos a estar con él. En ese momento entre la tensión de la guerra y del fascismo Pasolini vivió el primer amor de su vida: Bruno¹³⁹. Las aventuras amorosas con Bruno serían publicadas póstumamente en 1982 bajo el título *Atti Impuri*. Mientras Pier Paolo y Bruno nadaban sin preocupaciones en el Tagliamento, Mussolini y el fascismo cayeron. Para el poeta el universo friulano de aquellos años parecía ser un idilio homoerótico que se extendía por los campos de Casarsa.

Por otra parte el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial se hacía cada vez más presente. El 1 de septiembre de 1943 Pier Paolo Pasolini fue llamado al servicio militar en Pisa. Allí tuvo que permanecer una semana. El día 8 de septiembre los alemanes bloquearon la división que había sido asignada a Pasolini y todos los reclutas fueron deportados a Alemania¹⁴⁰. Junto con otro recluta el joven poeta logró escapar de los alemanes y consiguió volver a Casarsa. Esta fue su única experiencia de guerra. Escribirá a su amigo Franco Farolfi:

137 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 75. “Io voglio ammazzare un addolescente ipersensitivo e malato che tenta di inquinare anche la mia vita di uomo...”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

138 DALL'ORIO, Giovanni, *Tutta un'altra storia. L'omosessualità dall'antichità al secondo dopoguerra*, Ed. Il saggiatore, Milano, 2015.

139 NALDINI, Nico, *Pasolini: una vita*, p. 80.

140 Ibídem, p. 85.

“Desde entonces pasé la vida escondido y perseguido - y muy asustado, porque en aquel entonces yo tenía un miedo decididamente patológico a la muerte – estaba continuamente obsesionado con la idea de acabar perforado, ya que así terminaban los jóvenes insumisos o los abiertamente antifascistas en el litoral Adriático”¹⁴¹.

Casarsa tenía un importante cruce ferroviario que en aquellos años - a causa de los asentamientos alemán - fue bombardeado por los anglo-americanos. Este cruce que llevaba a Austria vio cada día pasar trenes cargados de prisioneros italianos destinados a los campos de concentración¹⁴². Pasolini, su madre y su hermano Guido tuvieron que buscar refugio en Versutta - una aldea a pocos kilómetros del pueblo de Casarsa – en casa de una familia campesina. Durante el año escolar 1943-1944, Pasolini organizó una pequeña escuela en casa para los hijos de los campesinos que no podían asistir a los cursos institucionales por causa de la guerra. Con el colapso del fascismo en Friuli se empezó a pensar en la independencia de la región. Los alemanes enviaron tropas contra los ex aliados italianos y Casarsa se convirtió en un punto estratégico alemán. En 1944, la guerra era insostenible. Guido (hermano de Pier Paolo) escribió a su padre Carlo Alberto, preso en Kenia, para confesarle que se sentía “angustiado por la idea de actuar”¹⁴³ en un bando político diferente al suyo¹⁴⁴.

Después de la escuela secundaria, contrario a alistarse al ejército fascista, Guido Pasolini partió, con diecinueve años, hacia las montañas uniéndose al Partido de Acción de los partisanos de la brigada Osoppo y se convirtió en un miembro del Comando de la División de Osoppo-Friuli¹⁴⁵. En ese momento las fronteras del Friuli estaban controladas por diferentes fuerzas militares. Por la complejidad de su posicionamiento geopolítico, en Friuli se enfrentaron americanos, británicos, alemanes, yugoslavos e italianos - de los cuales había partisanos que luchaban por la independencia de Friuli y partisanos que se aliaron con los comunistas

141 PASOLINI, Pier Paolo, *Lettere a Franco Farolfi*, in “Nuovi Argomenti”, p. 21. Citado por SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 74. “Da allora passai la vita nascosto e braccato – e molto terrorizzato, perché allora avevo una paura decisamente patologica della morte – continuamente ossessionato dall’idea di finire uccinato: ché così finivano nel Litorale Adriatico i giovani renitenti alla leva o dichiaratamente antifascisti”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

142 NALDINI, Nico, *Pasolini: una vita*, p. 87.

143 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 87, y en NALDINI, Nico, *Pasolini: una vita*, p. 90.

144 SCHWARTZ, Barth David, *Pasolini Requiem*, Ed. Marsilio, Venezia, 1995, p. 251.

145 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 88.

yugoslavos¹⁴⁶. La División Osoppo-Friuli actuó en una zona situada a unos veinte kilómetros al norte de Udine, junto a la segunda brigada Garibaldi. Los garibaldinos eran comunistas, mientras que los osopparos eran del partido de acción. En esta situación crítica las dos divisiones firmaron un pacto de amistad que dio lugar a la División Garibaldi-Osoppo¹⁴⁷. En una carta que Guido escribió a Pasolini explicaría la intrincada situación de los movimientos partisanos comunistas y sus conflictos internos. En aquel entonces algunos comunistas italianos apoyaban a Tito y trabajaban por un dominio comunista en el Friuli, para que al final de la guerra ese territorio pasase a formar parte de Yugoslavia. Por otro lado estaban los comunistas italianos - incluyendo la brigada Osoppo a la que pertenecía Guido - que estaban más bien en contra de estos planes de anexión. El Mariscal Tito - cuyo poder en estas montañas era muy superior al del ejército italiano - quería que la brigada unificada Garibaldi-Osoppo fuera insertada en el ejército esloveno. El líder republicano de la brigada de Guido rechazó la oferta y cuando los alemanes atacaron a los comunistas republicanos en la noche entre el 26-27 de septiembre de 1944, los eslovenos no ayudaron a la brigada de Osoppo (la brigada de Guido)¹⁴⁸. La presión del bombardeo enemigo hizo que los comunistas partisanos italianos se separasen ideológicamente de forma definitiva.

Guido escribirá a su hermano:

“En Menicco, un comisario garibaldino me puso la pistola en la frente porque le grité a la cara que no tenía idea de lo que significaba ser «hombres libres», y que razonaba como un fascista federal - de hecho, entre los garibaldinos eres «libre» para hablar bien del comunismo, si no es así eres tratado como un «enemigo del proletariado» o un «idealista que chupa la sangre de las personas»¹⁴⁹”

Las órdenes de Tito a la Brigada Garibaldi-Osoppo fueron perentorias; si no aceptaban unirse a las tropas eslovenas tendrían que abandonar la zona friulana de Prosecco-Subit-Porzûs. Por su parte Guido se había comprometido a evitar los planes de Tito y suscribir un programa que no fuera ni fascista ni comunista, sino una república italiana independiente, incluyendo la soberanía territorial de las provincias del noreste de Friuli. En este clima madura el dramático episodio de la

146 CATTARUZZA, Marina, *L'Italia e il confine orientale 1866-2006*, Ed. Il Mulino, Bologna 2007, p. 276.

147 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 90.

148 *Ibidem*, p. 91.

149 Fragmento de una carta de Guido enviada a Pier Paolo Pasolini contenida en *Quaderni rossi* en el 1947.

Resistencia italiana que se denominará la “masacre de Porzûs”. El área de la disputada frontera entre Italia y Yugoslavia (Prosecco, Subit y Porzûs) se convirtió en un campo de matanza y en el único episodio de guerra civil dentro de la Resistencia italiana¹⁵⁰, primer campo de batalla de la fase caliente de la Guerra Fría. Uno de los sucesos más trágicos y controvertidos de la resistencia italiana, donde el proceso fue manipulado por una feroz campaña anticomunista en la cual tanto la dirección comunista italiana (de Palmiro Togliatti) como la yugoslava (del Mariscal Tito), lamentaron el incidente calificándolo como un ajuste de cuentas cruel de la política de la fronteras friulanas¹⁵¹.

Los sucesos relacionados con Porzûs fueron más allá de su contexto local, pasando a formar parte de una discusión historiográfica más amplia, periodística y política sobre la naturaleza y los objetivos inmediatos y futuros del Partido Comunista Italiano de esos años, así como sus relaciones con los comunistas-socialistas yugoslavos y la Unión Soviética¹⁵².

Con el final de la Segunda Guerra aumenta la ansiedad por la desaparición de Guido por parte de la familia Pasolini, sin embargo, en la vida de Pier Paolo, este sentimiento se mezcla con la felicidad de un nuevo amor llamado Tonuti Spagnol un niño de 14 años de edad¹⁵³. Pasolini recordará aquel periodo en los *Quaderni Rossi*:

“Me decidí a escribir hoy, el período más feliz de mi vida. Este se confunde, en mi solitario recuerdo, con el esplendor inocente de la luna que inundaba los campos de Versutta y San Giovanni. Este recuerdo es el más retorcido de toda mi vida con T. No puedo recordar si esos paseos nocturnos han tenido lugar antes de mayo (a tanta felicidad se oponen lógicamente los horrores de la guerra que alcanzó su culminación) o después de mayo (aquella felicidad no se puede conciliar con la muerte Guido)”¹⁵⁴.

150 PUPO, Raoul, *Il lungo esodo. Istria: le persecuzioni, le foibe, l'esilio*, p. 86.

151 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 93.

152 CATTARUZZA, Marina, *L'Italia e il confine orientale 1866-2006*, Ed. Il Mulino, Bologna 2007, p. 140.

153 NALDINI, Nico, *Pasolini: una vita*, p. 121.

154 *Ibidem*, p. 121-122. “Ho stabilito di scrivere, oggi, del periodo piú felice della mia vita; esso si confonde, nel mio solitario ricordo, con lo splendore innocente della luna che innondava i campi di Versutta e San Giovanni. Questo ricordo é il piú deformato di tutta la mia vita con T., non ricordo se quelle passeggiate serali siano avvenute prima del maggio (a tanta felicità si oppongono logicamente gli orrori della guerra che aveva raggiunto il suo culmine) o dopo il maggio (quella

La confirmación de la muerte de Guido vino anunciada por su amigo Cesare Bortotto la tarde del 2 de mayo de 1945. La muerte del hermano fue vivida por la madre Susanna y Pier Paolo como una “montaña inmensa y terrible”. Y a partir de estas montañas y estos confines Pier Paolo Pasolini tomará conciencia de que Guido ha muerto “en la frontera”, en una trágica realidad de sacrificio de vidas humanas contenida dentro la idea de frontera que, hasta entonces, había estado escondida únicamente detrás de los problemas lingüísticos¹⁵⁵.



Figura 3: Retrato de Guido Pasolini para foto de pasaporte para la Brigata Osoppo. 07 febrero 1945.

felicità sarebbe inconciliabile con la morte di Guido)”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

155 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 94.

Frente a la tragedia de la muerte de Guido, Pasolini se convence de que la poesía puede cambiar la historia a través de la educación. Y siente que su pasión es lo suficientemente fuerte como para cambiar a quien escucha. El 18 de febrero de 1945, la acción político educativa de Pasolini se hace real a través de la fundación en Versuta de la *Academiuta di lenga furlana*, que juntos con algunos/as amigos/as - Cesare Bortotto, Ricardo Castellani, Giovanna Bemporad, Pina Kalč, Rico de Rocco, Nico Naldini, Ermes Colussi¹⁵⁶ - los/as chicos/as friulanos/as descubrieron las posibilidades poéticas del friulano, lengua cotidiana y estrechamente relacionada con la vida y el trabajo¹⁵⁷. En la *Academiuta di lenga furlana* el periodo del pos-fascismo trataba por el retorno y la recuperación de las múltiples identidades de las oralidades locales y de los nombres de las familias y los lugares del Friuli italianizados por el régimen fascista en los años anteriores. Bajo el lema de “friulanidad absoluta, tradición romance, influencia de las letras contemporáneas, libertad y fantasía¹⁵⁸” empezó una nueva etapa en la vida de Pasolini centrada en la experimentación poético-política. Y bajo este entusiasmo de lucha cultural el poeta decidió dedicar la *Accademiuta* al hermano Guido. Según el autor, a través de la cultura las personas no sólo adquirirían una conciencia civil, sino que también lograrían ser capaces de escapar del anonimato y de la explotación. Esta noción de cultura como orgullo y dignidad política sería donde Pasolini volcó el dolor por la pérdida de su hermano transformándolo en esperanza por la poesía.

Por otro lado, en la vida de Pier Paolo se hará cada vez más compleja la gestión de su sexualidad. Ante las insistencias de la violinista Pina Kalč - enamorada del poeta - Pasolini confesará su amor por Tonuti y (en los *Quaderni Rossi*) escribirá su incapacidad para ocultar su sexualidad a Pina Kalč:

“Yo estaba acostumbrado a odiarme, tanto que entre odiarme y compadecerme ya no había más diferencia de tiempo: las cosas ocurrían juntas. Lo que naturalmente mostraba era mi inocencia (inocencia genérica, difusa, que se mantuvo en mi desde el momento de la virginidad, o, mejor dicho, de la adolescencia), mientras

156 NALDINI, Nico, *Pasolini: una vita*, p. 117, véase también SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 84.

157 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 99.

158 NALDINI, Nico, *L'Academiuta friulana e le sue riviste*, p. 16, véase también NALDINI, Nico, *Pasolini: una vita*, p. 117.

ocultaba la *podredumbre*. (Sólo las mujeres pueden oler este podrido, y no se dejan conmover por mi encanto juvenil ...) ¹⁵⁹”.

Como con Pina Kalč, Pasolini tendrá una intensa relación amistosa con Silvana Mauri ¹⁶⁰. Una relación sentimental e intelectualmente hablando muy profunda, tanto que el autor tendrá la obligación de confesar explícitamente su homosexualidad oculta hasta aquel entonces.

1.1.4. *Il sogno di una cosa, Atti Impuri* y la (re)construcción americana de Europa occidental.

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, muchos de los países europeos quedaron destrozados por las pérdidas de vidas humanas y los daños materiales. Para evitar otra guerra los políticos de los estados ganadores en Europa Occidental propusieron - a los países europeos que lo deseasen - someterse a una única autoridad común que regulara principalmente la gestión de los sectores de producción del carbón y del acero. A través de la regulación de un mercado común entre todos estos países dio comienzo la construcción de una idea comunitaria europea. Paralelamente a esto, Estados Unidos lanzó la iniciativa del *European Recovery Program* (plan de recuperación europeo) o Plan Marshall, para ayudar económicamente a aquellos países devastados de Europa Occidental. La formación del territorio europeo iba a ubicarse en un terreno de confrontación entre las dos potencias ganadora de la Segunda Guerra Mundial; la Unión Soviética comunista (considerada como la mayor potencia europea basada en una ética anti-individualista) y la potencia mundial de los Estados Unidos capitalistas. Los Estados Unidos entraron en el territorio europeo con un proyecto económico de reconstrucción, proponiendo una economía basada en el libre mercado internacional y el individualismo (centrado en el éxito personal). Con el fin del fascismo y del nazismo y las diferentes visiones del mundo propuestas por la política ideológica rusa y americana, la reconstrucción de los países europeos estará marcada por la bipolaridad.

159 NALDINI, Nico, *Pasolini: una vita*, p. 123. “Io ero abituato a odiarmi, tanto che fra l'odiarmi e il compatirmi non c'era piú differenza di tempo: le cose avvenivano insieme. Quello che naturalmente mettevo in mostra era la mia innocenza (un'innocenza generica, diffusa, che mi era rimasta dal tempo della verginitá, o, diciamo meglio, dall'adolescenza) mentre nascondevo il *marcio*. (Solo le donne fiutano questo *marcio*, e non si lasciano molto commuovere dal mio fascino fanciullesco...)”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

160 NALDINI, Nico, *Silvana Mauri e l'amore impossibile per Pasolini*, Il Piccolo, 21 agosto 2006. Disponible en: <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/pasolini-una-lettera-a-silvana-mauri-10-febbraio-1950/> (consultado el 10 junio 2017).

Esta división de Europa en dos bloques vendrá marcada física, política e ideológicamente por el telón de acero, y el conflicto que escaló hasta convertirse en una Guerra Fría¹⁶¹. Esta Guerra Fría se manifestó en diferentes formas: política, militar, económica, diplomática y cultural. Al mismo tiempo se combatió con diferentes medios como las ayudas económicas para la asistencia militar, la carrera de armamento, el desarrollo tecnológico, la carrera espacial, la actividad de inteligencia, la penetración comercial, el cine, los libros, el deporte, pero sobre todo con la ideología (antisoviética y anti-estadounidense) y la propaganda. Todo este conjunto de tecnologías permitió a la Unión Soviética y a los Estados Unidos fortalecer sus propias identidades, construidas a partir de una lógica dicotómica de oposición; el bloque occidental capitalista y el oriental comunista. Esta tensión político-cultural duró hasta finales de los años ochenta (del siglo pasado) cuando - tras la caída del muro de Berlín en 1989, la disolución de la Unión Soviética en 1991 y la Guerra de los Balcanes 1991-1999 - el comunismo acabó por disolverse.

El telón de acero, sin embargo, no era solo una pared física, o un enrejado de alambre, sino una barrera invisible que durante la Guerra Fría dividió la Europa occidental capitalista de la Europa oriental social-comunista. El telón de acero fue una herramienta para mantener una paz simbólica basada en la tensión entre las ideologías de las dos potencias. Esta frontera simbólica dividía el territorio europeo desde Settimo en el mar Báltico hasta Trieste en el mar Mediterráneo pasando por Varsovia, Berlín, Praga, Viena, Budapest, Belgrado, Bucarest y Sofía.

A pesar de esta partición ideológica de Occidente en dos bloques, en los años 50 se empezó a formalizar la posibilidad de leer la historia desde otra perspectiva. Dos fueron los fenómenos que han determinado las relaciones internacionales desde el 1945: por un lado, el orden político y militar bipolar, y, por otro, el nacimiento de los nuevos estados nacidos por el proceso de desmantelamiento de los imperios coloniales europeos, o sea, la descolonización y el surgimiento del llamado Tercer Mundo. A mediados de los años 50 el Movimiento de los Países no Alineados - primer intento de creación de una convergencia entre países no conformes a la política bipolar de la Guerra Fría - ofrecía una tercera posibilidad geopolítica de unión en la cual los objetivos primarios se basaban en el apoyo a la autodeterminación, la no adhesión a pactos multilaterales militares, la lucha contra el imperialismo (en todas sus formas y manifestaciones) la democratización de las

161 Según Francisco Javier Peña Esteban se denomina Guerra Fría a dos realidades diferentes. Por un lado a la división bipolar del mundo, o a todo el periodo histórico que va desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta el 1989. Que a su vez, este periodo se divide convencionalmente en primera guerra fría, desde el 1947 hasta mediados de los años sesenta; distensión, desde mediados de los sesenta hasta la invasión de Afganistán en 1979 año en el cual iniciará la segunda guerra fría. Con la disolución de la Unión soviética y la caída del muro de Berlín en 1989 termina la división del mundo bipolar. Véase PEÑA ESTEBAN, Francisco, Javier, *Occidentalización, fin de la Guerra Fría y relaciones internacionales*, Ed. Alianza Universidad, Madrid, 1997, p. 204.

relaciones internacionales, el desarrollo socioeconómico y la reestructuración del sistema económico internacional. Uno de los países fundadores del movimiento fue la Ex Yugoslavia¹⁶² junto con muchos otros países no occidentales que en aquellos años se estaban independizando de las colonias europeas. Yugoslavia - una federación de países que se encontraban en el centro de Europa - pudo considerarse la frontera entre Europa del este y del oeste. Fue un país que se construyó con la esperanza de una tercera opción, de otra manera de ver el mundo político, que no se basara en el antagonismo como construcción identitaria sino en la convivencia de las diversidades y el plurilingüismo de las diferentes religiones¹⁶³. A diferencia de otras naciones europeas, el pasado histórico de Yugoslavia - como el de la mayoría de los países no alineados - fue forjado en una alianza tolerante y no en una conquista colonialista. La propuesta de los países no alineados fue un ejemplo posible de algo distinto frente al capitalismo y/o el comunismo ruso, siendo muy importante respecto a la autodeterminación de los países. Pero, como tristemente nos enseñará la historia contemporánea más reciente, Yugoslavia terminó convirtiéndose en un país molesto tanto para los intereses imperialistas americanos y rusos como para los intereses de la naciente Comunidad Europea ya que representó simbólicamente otra posibilidad política a los territorios europeos que se oponía a unas lógicas basadas en el antagonismo y la construcción de identidades nacionales generadas por oposición y contraste. En este sentido, según la filósofa y escritora croata Rada Iveković la guerra de los Balcanes - de finales de los años Noventa del siglo pasado - sirvió para crear políticamente lo que hoy conocemos como la identidad Europea contemporánea¹⁶⁴.

162 El Movimiento de los países no alineados comenzó a tomar forma en el 1955 en la Conferencia Bandung. La Conferencia afroasiática de Bandung se llevó a cabo 18 hasta 24 abril 1955 en Bandung en Indonesia. Se convocó a iniciativa de la India, Pakistán, Birmania, Ceilán, República Popular de China e Indonesia - asistieron alrededor de 29 países del “Sur global” - con el fin de reunir a todos los países neutrales durante la guerra fría (los países no alineados). La primera cumbre se celebró en Belgrado en 1961, por iniciativa del Marechal yugoslavo Tito, Jawaharlal Nehru, Sukarno y Gamal Abdel Nasser y con la participación de 25 miembros, que declararon su oposición al colonialismo, el imperialismo y el neocolonialismo. La próxima cumbre se llevará a cabo en El Cairo en 1964, a partir de 46 países, muchos de los cuales eran africanos que acababan logrado la independencia.

163 En los años 50 y 60 el ejemplo del Movimiento de los Países no Alineados - promovido también por la vecina Yugoslavia de Tito - fue tomado sólo parcialmente en consideración por el poeta. Es decir, Pasolini demostró cierta sensibilidad hacia los procesos de independencia de las colonias europeas, (su imaginario mítico del “Tercer Mundo” - por ejemplo, en el poema *L'uomo di Bandung* - empezaba ya al sur de las periferias romanas), pero no mostró gran interés hacia la Yugoslavia que en aquellos años tenía una política real de auto-determinación. Esta falta de interés tanto del este de Europa como de una política no alineada dependió probablemente de la asociación de Yugoslavia con la masacre de Porzûs, motivada por la muerte de Guido.

164 Con la guerra de los Balcanes en los años 90 del siglo pasado Europa occidental, junto con Estados Unidos y la OTAN, necesitó excluir esta tercera alternativa para tener la posibilidad de

Este escenario geopolítico global de guerra y posguerra será difícil para el Friuli. Por un lado será reclamado a ser territorio yugoslavo, y por otro, territorio autónomo (del Friuli). En 1947 la *Democrazia Cristiana* apoyará estratégicamente el autonomismo friulano por funcionar como barrera a la ideología de la política yugoslava presente en la zona fronteriza; por otro lado el Partido Comunista italiano obstaculizará el autonomismo, ya que, la política de Togliatti (líder del Partido Comunista italiano de aquellos años) apostaba por una política de “la unidad” y la cohesión nacional¹⁶⁵.

Los últimos años de de la década de 1940 van a caracterizarse por cambios políticos radicales. En este periodo de transición sociopolítica Pasolini se convertirá en un personaje importante para las actividades del Partido Comunista. Su entusiasmo como joven intelectual y su interés hacia los campesinos le darán suficientes herramientas como para crear una nueva imagen de intelectual introspectivo, íntimo y a la vez atento al mundo exterior¹⁶⁶. El acercamiento al Partido Comunista Italiano de Pier Paolo Pasolini en 1946 fue para muchos desconcertante por ser el hermano de Guido - el partisano asesinado por los comunistas en Porzûs. Pero para Pasolini el comunismo era un arma dialéctica y racionalizadora eficaz. Muchos años después, en 1971 el autor recordará el asesinato de su hermano Guido y su mundo idealista y sentirá la necesidad de aclarar la complejidad y la excepcionalidad de los hechos de la masacre Porzûs:

construirse, otra vez, contra la idea de un “Otro”. Después de la Primera y la Segunda Guerra Mundial, la idea de una Europa Unida no podía crearse a través de otra guerra europea. Así que de esta forma, en la guerra de los Balcanes, los países europeos occidentales, con el apoyo de los Estados Unidos y de la OTAN, consiguieron entrar en guerra con la excusa de “ayudar” a los países de la ex Yugoslavia que ya habían sido destrozados. La estrategia política militar euro-estadunidense usó la misma lógica de ocupación/liberación que los Estados Unidos utilizaron después de la Segunda Guerra Mundial en las diferentes naciones europeas. La división y fragmentación de Yugoslavia primero y la reconstrucción e integración de los países de la ex Yugoslavia después. Esas dos fueron las maniobras políticas utilizadas por los estados de Europa occidental para asegurar una futura expansión europea. En este sentido la identidad europea podría darse sólo englobando los territorios del este de Europa, llevando más allá su fronteras y su idea de “otredad”. Para una análisis de la historia reciente de la guerra de los Balcanes, de la ex Yugoslavia y de la constitución de la identidad europea contemporánea véase el trabajo de Rada Iveković en *Autopsia dei Balcani. Saggio di psico-politica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1999, p. 161.

165 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 107.

166 Entre 1946-1948 Pier Paolo Pasolini colabora con diferentes periódicos friulanos como “Il Mattino del popolo”, “Lotta e Lavoro” y revistas regionales y dialectales como “Le Panarie”, “Il tesaur”, “Ce fastu?”, “Stroliç furlan”. Véase RINALDI, Rinaldo, *Pier Paolo Pasolini*, Ed. Mursia, Milano, 1982, p. 46.

“Creo que no hay ideología comunista que pueda desaprobar las actuaciones del partisano Guido Pasolini. Estoy orgulloso de él, de su generosidad, su pasión, que me obliga a seguir el camino que sigo. Que su muerte haya tenido lugar de esta forma, en una situación compleja y aparentemente difícil de juzgar, no me da ninguna duda. Sólo confirma mi creencia de que nada es simple, nada sucede sin modificaciones y sufrimientos, y que lo que importa sobre todo es la lucidez crítica que destruye las palabras y las convenciones, y va a la profundidad de las cosas, a su verdad secreta e inalienable”¹⁶⁷.

En 1947 Pasolini se inscribió al Partido Comunista en la sección de San Giovanni de Casarsa caracterizada por un fuerte carácter anticlerical y anti-democristiano. Junto a su adhesión sentimental al mundo campesino, el poeta alcanzaría la madurez política a través de las lecturas de Marx y Gramsci. La transformación social teorizada por Gramsci era un complejo proceso dado por la interacción de impulsos psicológicos, valores culturales antifascista y administración económica. Además de Marx y Gramsci, el poeta estudió también a Freud, cosa que provocó algunas críticas dentro de la Federación Comunista de Udine. Los compañeros de San Giovanni de Casarsa - impresionados por su cultura y su capacidad de hacer trabajo político - le cederán la secretaría de la sección del partido en 1949. El inflexible anticlericalismo de Pasolini - que creció proporcionalmente al anticomunismo que se desarrolló en Friuli desde 1946 con la ruptura de la unidad de las fuerzas que habían dado lugar a la resistencia - asustará a sus compañeros comunistas y será criticado por los democristianos. Las tensiones políticas y culturales de la Guerra Fría se harán sentir sobre todo en las zonas de la frontera oriental italiana e influenciarán los contextos políticos locales. En estos años, Pasolini va a dedicar su atención a la causa comunista y a la cultura, inventando una forma más directa de comunicación política a través de carteles de papel pegados en las paredes de la logia del pueblo - escritos en italiano y friulano - donde van a discutirse acontecimientos internacionales de la época como, por ejemplo, el Congreso de la Paz de París o la exclusión de los comunistas de la iglesia decidida por el papa Pio XII¹⁶⁸. Estas formas de comunicación con el

167 NALDINI, Nico, *Pasolini: una vita*, p. 158. “Credo che non ci sia nessun comunista che possa disapprovare l'operato del partigiano Guido Pasolini. Io sono orgoglioso di lui, della sua generosità, della sua passione, che mi obbliga a seguire la strada che seguo. Che la sua morte sia avvenuta così, in una situazione complessa ed apparentemente difficile da giudicare, non mi da nessuna esitazione. Mi conferma soltanto nella convinzione che nulla è semplice, nulla avviene senza modificazioni e sofferenze: e che quello che conta soprattutto è la lucidità critica che distrugge le parole e le convenzioni, e va a fondo alle cose, dentro la loro segreta e inalienabile verità”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

168 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 109.

pueblo le permitieron acercarse más a las luchas de clase que influenciaron parte de su producción poética. Los murales¹⁶⁹ de 1949 serán el símbolo de la culminación de la acción política de Pasolini en Friuli. Escribirá en las primeras paginas de varios periódicos de la región y dará conferencias y debates que le llevarán convertirse en una figura política pública.

En 1948-1949 Pasolini formará parte de las primeras luchas campesinas en San Vito al Tagliamento, un pequeño pueblo cerca de Casarsa della Delizia. Allí, los agricultores se oponían a los terratenientes que no respetaban el *Lodo de Gasperi*, ley que servía como freno al desempleo y la emigración de aquellos años. El *Lodo de Gaspari* fue estipulada por el democristiano Alcide de Gaspari y planteaba que el 55% de la renta de la tierra perteneciera a los ganaderos, el 40% a los propietarios terreros y el 5% a un fondo de reserva que debería ser invertido en mejoras para los trabajadores. Estos hechos quedarán escritos y documentados en la novela *Il sogno di una cosa*¹⁷⁰ (1949-50), historia de amistad nacida entre tres chavales durante una feria de pueblo. Encontrándose sin trabajo los tres chicos deciden emigrar clandestinamente a la vecina Yugoslavia para encontrar una ocupación. Al no encontrar trabajo decepcionados volverán al Friuli, donde participarán en las luchas campesinas comunistas del 1949 para hacer valer sus derechos frente a los propietarios agrarios. *Il sogno di una cosa* es a la vez una novela histórica y un análisis sociológico del mundo campesino friulano. A través de él, Pasolini hablará tanto de temas políticos como de los sentimientos íntimos de los protagonistas. En este sentido es importante la confrontación continua entre las costumbres campesinas y las limitaciones dictadas por los hábitos religiosos, las jerarquías sociales y las posibilidades y aspiraciones de cambio que surgían de la identificación en el comunismo. En la novela los jóvenes protagonistas persiguen el sueño de una vida alegre para hacer frente con entusiasmo a la pobreza. Pero también cultivan una fuerte ética del “hacer” frente al trabajo como práctica de supervivencia y el amor de su comunidad donde ellos se identifican de una forma natural¹⁷¹. Según Rinaldo Rinaldi *Il sogno di una cosa* - siendo publicado 10 años después de su escritura - resultará ser el lugar del sentimiento de melancolía, relegado al mundo de los recuerdos del fantasmagórico periodo

169 CAVAZZA, Stefano, *Costruire la democrazia: campagne elettorali e democrazia occidentale nell'Italia del dopoguerra*, en *La rinascita dell'Occidente. Sviluppo del sistema político e diffusione del modello occidentale nel secondo dopoguerra in Italia e Germania*, p. 97.

170 *Il sogno di una cosa* es la primera experiencia narrativa de Pasolini. Escrito entre 1949 y 1950, fue publicado en el año 1962, por lo tanto es un libro escrito durante su juventud, justo después de la graduación, cuando regresó en Friuli de Bolonia a enseñar. PASOLINI Pier Paolo, *Il sogno di una cosa*, Ed. Garzanti, Milano, 2015.

171 DE FIORE, Luciano, *Si può fare filosofia sui Capelli lunghi? L'antropologia di Pier Paolo Pasolini*, Lo Sguardo – Rivista di filosofia, n.4, 2010.

friulano. La novela, en comparación con el primer borrador de finales de los años 40, se transformará desde una forma autobiográfica hacia una forma en la tercera persona. De esta manera para Rinaldo Rinaldi *Il sogno di una cosa* resulta ser un museo de recuerdos de los primeros diez años pasolinianos¹⁷².

En los mismos años de *Il sogno di una cosa* Pasolini escribirá secretamente dos manuscritos titulados *Amado mio* y *Atti Impuri* (1982), historias que saldrán de las notas *Quaderni Rossi* de 1947. Van a tratarse de dos novelas cortas, autobiográficas que relatan la primera juventud friulana. *Amado mio* será la historia de un encuentro de verano de un amor escandaloso entre los bailes de la tarde, las playas salvajes de los entornos friulanos en el río Tagliamento. *Atti Impuri* es la confesión oculta de una homosexualidad latente a través del amor de un maestro provincial por uno de sus alumnos. El texto está ambientado en tiempos de guerra, donde la pasión de este amor será experimentada por el profesor (Pasolini), no como una fuente de felicidad sino como un “monstruo invisible” ya que, el sexo para Pasolini, es la destrucción del Edén feliz, la entrada en el pecado, que representa la entrada en la dimensión social. En este sentido la feliz confusión del Origen y el hermafroditismo indiferenciado, desaparecen para siempre, y en su lugar entra el reconocimiento sexual como signo social. Según Rinaldo Rinaldi incluso el sexo es, de hecho, una dimensión de signos que coloca al sujeto en el mundo de la cultura¹⁷³. Con Rinaldo Rinaldi podemos decir que la sexualidad pasoliniana se convierte en un símbolo de una más general diversidad no simplemente sexual sino lingüística, cultural etc.¹⁷⁴. *Atti impuri* resulta ser una novela/diario autobiográfico donde el autor va a reflejar los acontecimientos de su vida a través de una confesión amorosa. El autor - dirigiéndose directamente al lector - sigue las huellas de su vida en un esfuerzo de enfriamiento, objetivación y evaluación global de su diversidad. En este caso el diario no será exactamente un diario íntimo y privado, sino una reconstrucción memorativa¹⁷⁵, dirigida a separar y medir, por un lado las subjetividad absoluta y, por el otro, la objetividad de las cosas visibles, descriptibles casi fotográficamente. El diario para Pasolini “es el límite más allá del cual no hay más un yo, sino otro”¹⁷⁶. En la novela se harán visibles las primeras formas estilísticas de Pasolini que mantendrá incluso en futuras obras literarias y poéticas. Tanto las contradicciones como las confesiones serán estrategias poético-estilísticas que determinarán su vida. Las dos novelas

172 RINALDI, Rinaldo, *Pier Paolo Pasolini*, p. 72 .

173 *Ibidem*, p. 58.

174 *Ibidem*, p. 58.

175 *Ibidem*, p. 50.

176 *Ibidem*, p. 51.

servirán de documento autobiográfico valioso, conteniendo los términos básicos del dilema aún sin resolver del autor.

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial (1945) Carlo Alberto Pasolini regresa del encarcelamiento en Kenia para encontrar todo su mundo cambiado. No sólo Italia (que ya no era fascista), sino que su hijo Guido había muerto en la lucha contra el fascismo y su hijo Pier Paolo era un militante comunista. Carlo Alberto ya no podía regresar a su amada pequeño burguesa Bolonia sino que regresaba al entorno campesino y dialectal de la odiada Casarsa. Aquí se sentía cada vez mas excluido de la relación indisoluble entre su esposa Susanna y su hijo Pier Paolo. De esta exclusión Carlo Alberto hizo su enfermedad que lo hundió en el alcohol y en un delirio violento en contra a su esposa y su hijo¹⁷⁷.

La figura política de Pasolini fue haciéndose cada vez mas fuerte por lo que comenzará a recibir amenazas y chantajes de sus adversarios políticos. Nico Naldini escribirá que las amenazas tenían un objetivo político relevante, ya que tanto *Democrazia Cristiana* como un obispo muy importante de Udine tenía intenciones de comprometer la actividad política pasolineana¹⁷⁸. A esto, hay que añadir la fuerte fricción entre el escritor y la iglesia local. Durante la campaña electoral de 1948, Pasolini había colgado, en repetidas ocasiones, carteles murales de propaganda contra los demócratas en favor de los votos a los comunistas justo enfrente de la iglesia de San Giovanni - la fracción de Casarsa - en que se instalaba la célula comunista de la que fue secretario¹⁷⁹. En septiembre de 1949 la temporada friulana de Pasolini termina abruptamente. El poeta es acusado por corrupción de menores y de cometer actos lascivos y obscenos en lugares públicos. En el juicio el fiscal declarará falsas las acusaciones pero en Casarsa el escándalo - alimentado por la prensa local - se hará insostenible. Este hecho se acordará como “los hechos de Ramuscello¹⁸⁰”. El poeta será expulsado del Partido Comunista de Udine a través de un comunicado oficial publicado en el periódico comunista *l'Unità*¹⁸¹ y, a partir de allí tendrá que abandonar la escuela y con ello

177 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 131.

178 NALDINI, Nico, *Pasolini: una vita*, pp. 169-170.

179 En una carta a Silvana Mauri del mes de marzo de 1949, Pasolini escribe: “Trabajo mucho también en campo político. Como sabes soy secretario de la sección de San Giovanni, y eso me compromete mucho, con conferencias, reuniones, papeles murales, congresos y controversia con sacerdotes locales que me calumnian desde los altares. Para mí la creencia en el comunismo es una gran cosa”. PASOLINI, Pier Paolo, *Lettere. 1940-1954*, Ed. Einaudi, Torino, 1986, pp. 353-354.

180 Es un pueblo situado en la parte oriental de Friuli-Venecia Julia. Véase TONELLI, Anna, *Per indegnità morale. Il caso di Pasolini nell'Italia del buon costume*, Ed. Laterza, Bari, 2015.

181 Periódico político fundado en Milán en 1924 por Antonio Gramsci como un órgano del Partido Comunista de Italia. Suprimido en 1926, siguiendo las leyes fascistas contra la prensa,

la enseñanza. Tanto comunistas como demócratas coincidían en que el modelo tradicional de familia era la forma correcta de la vida social. En la vida privada un buen comunista era como un buen demócrata o un buen católico¹⁸². Y bajo esta perspectiva Pier Paolo Pasolini vivió su condición como una ruptura con la construcción de un proceso de vida preestablecido. El trauma de haber sido expulsado del Partido Comunista puso todo en cuestión. A partir de aquel evento Pier Paolo Pasolini no será más un militante político comunista sino más bien seguirá la coherencia de su propio pensamiento político. Esto le provocará una fuerte sensación de soledad y exclusión que con el tiempo determinará sus elecciones políticas e intelectuales.

Debido la expulsión de Pasolini del Partido Comunista y de la escuela, el padre encontrará finalmente algo objetivo donde descargar sus frustraciones y obsesiones. En esa situación dramática Susanna caerá en la desesperación tanto que, a causa de fuertes humillaciones, el 28 de enero de 1950 - a las cinco de la mañana - Pier Paolo y su madre Susanna salieron de su casa camino a Roma dejando atrás la vergüenza y el escándalo. Aunque con estos hechos ocurridos en

continuó clandestinamente sólo ocasionalmente, para reanudar la publicación diaria en 1944 en Roma y en 1945 en Milán, Génova y Turín. Publicado desde 1944 por la editorial *l'Unità*, el periódico fue el órgano oficial de la PCI hasta 1991, cuando se convirtió en el órgano del PDS. En 1998, la editorial (desde 1994 *Arca*, controlado por el PDS) se convirtió en una empresa pública (*l'Unità editrice multimediale S.p.A.*), pero en 2000, debido a una grave crisis de ventas, tuvo que suspender la publicación. Gracias a la firma de un grupo de accionistas el periódico salió a la venta en abril de 2001, publicado por iniciativa editorial *Nueva*. Del 1 de agosto de 2014, debido a la situación de deudas, se suspendió las publicaciones que se reanudó el 30 de junio del año siguiente con una nueva estructura corporativa de *l'Unità Srl*, el 80% es propiedad de la editorial *Piessse*, acerca 20% de la Fundación *Eyu (Europa YouDem-Unità)* encabezada por el Partido Demócrata). Véase <http://www.treccani.it/enciclopedia/l-unita/> (consultado: 10 junio 2017).

182 Anna Tonelli, *Per indegnità morale. Il caso di Pasolini nell'Italia del buon costume*, p. 76. En la tesis de Anna Tonelli, Pasolini fue expulsado del Partido Comunista porque homosexual. La autora admite también que en los documentos analizados «nunca son utilizados directamente los términos “invertido” y “homosexual”» pero en su opinión, se da a entender que este carácter se considera un discriminador en el Partido Comunista. La aclaración de este discriminante está dada por una segunda tesis más general que analiza el hecho que el Partido Comunista tenía compartidas con la *Democrazia Cristiana* concepciones de la moral y las costumbres de sus militantes. posición muy diferente con respecto a los diversos partidos de izquierda de la Europa occidental contemporánea. En los partidos comunistas, así como en las formaciones liberales europeas (en países como Francia y Gran Bretaña, a menudo considerados más avanzados de Italia, la homosexualidad era aún un crimen), una seria reflexión sobre la homosexualidad vendrá sólo después, a partir de los años sesenta. En nuestra opinión la tesis de Anna Tonelli puede ser verdadera en parte ya que consideramos que el tema de la homosexualidad en Pasolini ha sido manipulado como una estrategia de denigración política, visto que tanto en la iglesia como en la alta clase democristiana. Véase BELPOLITI, *Marco, Arbasino parla di Pasolini*, disponible en *Doppiozero*, 15 septiembre 2014 <http://www.doppiozero.com/materiali/interviste/arbasino-parla-di-pasolini> (consultado: 10 junio 2017).

Ramuscello las persecuciones no habían hecho nada más que empezar y así continuarían hasta el día de su muerte.

A principios de 1950, Pasolini dejará definitivamente la región del Friuli. Un territorio complejo, hostil y cerrado que se convertiría poco después en un punto militar estratégico tanto del ejército italiano como para la OTAN, con el asentamiento en el territorio de una base aérea militar estadounidense. Aunque si para el poeta el Friuli seguirá siendo la “tierra del alma”, del mito, de la pureza y de la tradición arcaica. Según su amigo pintor Giuseppe Zigaina su salida del Friuli fue un momento clave en su vida que el poeta buscará repetir de diferentes formas:

“Su deambular por los suburbios romanos en busca de nuevos dialectos o una nueva forma de representar y decir la realidad, no era más que la trasposición de su trabajo de investigación en Friuli. La gran revolución poética y cultural que comenzó en Friuli la llevó a cabo en Roma pero - en mi opinión - ya estaba terminada, ya había alcanzado la madurez poética, por sedimentación, en Friuli. En el 49 Pasolini era ya un grande y absoluto poeta¹⁸³”.

Los años friulanos de Pier Paolo Pasolini serán los que determinarán la construcción de su imaginario mítico y su poesía. Pasolini proyectará en el Friuli un imaginario en el cual mezclará la investigación íntima y personal con el interés hacia unas luchas campesinas. La ruptura con su propio yo interior, las contradicciones entre intimidad y vida política se harán evidentes ya desde los primeros años friulanos y ya desde sus primeras obras podemos encontrar todas las características de la poética pasoliniana futura. La transición del periodo friulano y de la época romana será un paso simbólico desde el mundo del Edén juvenil, hacia el mundo de los suburbios corruptos y violentos de la capital romana y del neocapitalismo. Como hemos podido analizar en este primer capítulo, tanto los poemas en friulano como las páginas de diario y las cartas escritas a sus amigos y confidentes se convertirán en material de estudio para un análisis más profundo que nos permite entender tanto la complejidad del autor como la complejidad de la construcción cultural italiana. Pier Paolo Pasolini se convertirá en un intelectual que refleja, a través de una perspectiva de oposición, las consecuencias de la política general impuesta por el régimen Fascista. En este sentido, el autor va a construir su propio carácter crítico en contraste con cualquier

183 *Il sogno di una cosa*, género: documental, director: BORTOLINI Francesco, Producción: RaiDue, 1976. Enlace del documental: <https://www.youtube.com/watch?v=qCSjgMj8Oc4> (consultado: 10 mayo 2017).

tipo de poder dominante, una actitud que tendrá sus primeras bases en el período friulano, pero que se desarrollará a lo largo de toda carrera de intelectual, poeta y director.

2. Roma y el desarrollo neocapitalista italiano. El periodo romano de Pier Paolo Pasolini: 1950-1960.

La migración de Pier Paolo Pasolini y de su madre Susanna hacia la capital romana se encuentra inscrita dentro una serie de movimientos políticos y económicos que afectaron, de forma diferente, a toda la población y el territorio italiano. En este sentido, la historia y la producción literaria y cinematográfica posoliniana va a estar marcada por estos cambios generales y colectivos. El paso de una realidad agrícola a una urbana será uno de los múltiples procesos de desarrollo del nuevo sistema neocapitalista que va a modificar los hábitos de los italianos y sus nuevas perspectivas de vida económica.

La situación política general de Italia después de la Segunda Guerra Mundial presenta un país militarmente vencido y socialmente destrozado a causa de los bombardeos de los aliados americanos y alemanes¹⁸⁴. Se le recuerda como un país fragmentado y desorientado¹⁸⁵ ya que la pobreza era visible en toda la península y el país necesitaba ser reconstruido. La migración interna veía flujos de personas migrar desde el sur hacia el norte de Italia y desde los campos a las ciudades. Aunque el país se preparaba para el crecimiento económico - el *boom* económico - este desarrollo no se dio sin momentos dolorosos y desequilibrados¹⁸⁶. Entre 1951 y 1964 hubo una fuerte migración interna. Cientos de miles de italianos se fueron de sus lugares de origen, abandonando el país, región o localidad, donde habían vivido sus familias durante generaciones. La migración interna de la población del sur al norte - en busca de trabajo - generó un alto grado de diferencias en el desarrollo industrial del país, provocando una despoblación adicional de las zonas del sur, ya golpeadas por el éxodo económico de inicio siglo XX, y un difícil asentamiento de las familias de las zonas rurales en las

184 DI RIENZO, Eugenio, *Un dopoguerra storiografico. Storici italiani tra guerra civile e prima Repubblica*, Ed. Le Lettere, Firenze, 2004, p.12. Disponible en: https://www.academia.edu/18819698/E._Di_Rienzo_Un_dopoguerra_storiografico._Storici_italia_ni_tra_guerra_civile_e_prima_Repubblica_Firenze_Le_Lettere_2004 (consultado 30 mayo 2017).

185 Véase DE FELICE, Renzo, *Rosso e Nero*, (coord. por) CHESSA, Pasquale, Ed. Baldini e Castoldi, Milano, 1995; GALLI DELLA LOGGIA, Ernesto, *La morte della patria. La crisi dell'idea di nazione tra Resistenza, antifascismo e Repubblica*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 1996; GENTILE, Emilio, *La Grande Italia. Ascesa e declino del mito della nazione nel ventesimo secolo*, Ed. Mondadori, Milano, 1997; ISNENGHI, Mario, *La tragedia necessaria. Da Caporetto all'Otto settembre*, Ed. Il Mulino, Bologna, 1999.

186 FABRETTI, Gherardo, *Lo spopolamento delle campagne nell'anno del boom*, disponible en *Storia contemporanea* <https://www.tesionline.it/v2/appunto-sub.jsp?p=14&id=545> (consultado el 10 junio 2017).

principales ciudades del norte¹⁸⁷. De esta forma muchas personas abandonaron el mundo rural para comenzar una nueva vida en las ciudades de la Italia industrializada del centro y norte del país (como Milán, Turín y Génova) dando lugar a lo que se llamó el “triángulo industrial¹⁸⁸”. La migración italiana se extendió también a las ciudades del norte de Europa como Suiza, Bélgica y Alemania. En las regiones del Noroeste italiano la agricultura pasó de un 25% a un 13%; en el Noreste de un 48% a un 26%. Quien migraba desde el sur, de las zonas rurales más pobres de los países montañosos, elegía esencialmente entre dos alternativas: el corazón industrial del norte de Europa (Alemania occidental) o las grandes ciudades industriales el norte de Italia¹⁸⁹.

Entre estos primeros emigrantes del Sur y de la campaña hubo una clara distinción entre la minoría proveniente de las provincias y los que provenían de los pueblos del interior. Los primeros, con más contactos en los lugares de llegada y e italiano parlantes, tenían mayor facilidad a la hora de encontrar trabajo, mientras que los segundos, mayoritariamente analfabetos, no, ya que la mayoría hablaban dialecto. La cuestión de género fue otro factor que influyó considerablemente en la tipología de trabajo. En la mayoría de los casos, los hombres migrantes encontraban trabajo como obreros en las numerosas fábricas nacidas en esos años, o en las obras de construcción; mientras que las mujeres, por el contrario, ocupaban el trabajo domestico, la costura y también las fábricas¹⁹⁰. En el sector de la agricultura los granjeros se redujeron a la mitad. En las zonas agrícolas la emigración tuvo un efecto particular que aceleró el proceso de éxodo. La gente joven fue la primera en dejar los campos, hecho que rompió el equilibrio del núcleo familiar campesino expandido. De esta manera se iniciaron procesos irreversibles en la constitución de la familia campesina¹⁹¹ que ya no pudo basarse

187 Para una análisis más detallada sobre la migración interna italiana véase PETRUSEWICZ, Marta, SCHENIDER, Jane, SCHENIDER, Peter, (a cura di), *I sud. Conoscere, capire, cambiare*, Ed. Il Mulino, Bologna, 2009.

188 La expresión “triángulo industrial” indica zona altamente industrializada y activa en el noroeste de Italia, que corresponde al triángulo con vértices en las ciudades de Turín, Milán y Génova. Desde el final del siglo XIX a principios del siglo XX la industrialización se desarrolló a gran escala concentrando la mayor parte de la oferta de trabajo en esta zona hasta después de los años sesenta caracterizando el llamado “milagro económico” italiano.

189 *Le migrazioni interne. L'esempio dell'Italia del dopoguerra*, disponible en Gemodí <http://geomodi.blogspot.it/2012/05/le-migrazioni-interne-lesempio.html> (consultado: 20 mayo 2017).

190 *Ibidem*.

191 FABRETTI, Gherardo, *L'emigrazione italiana degli anni 50/60*. Disponible en Tesi Online – Storia contemporanea <https://www.tesionline.it/v2/appunto-sub.jsp?p=8&id=545> (consultado: 20 mayo 2017).

más en la seguridad de la gran familia dando lugar al nacimiento de la familia mononuclear urbana.

Uno de los problemas que surgieron a partir de los flujos migratorio internos fue que tanto la capital como las ciudades del norte se vieron desprovistas a la hora de acoger la masiva afluencia de migrantes internos. Las familias se vieron obligadas a vivir - en los años del “boom económico” - en condiciones muy precarias. Debido a esta migración de gran escala comenzaron a crecer en los pequeños núcleos urbanos casas autoconstruidas y desordenadas, lejanas del centro de la ciudad¹⁹². En Milán el área afectada por estas viviendas fue llamada las “coreas de los inmigrantes¹⁹³” (*le coree*). Un nombre que recordaba las similitudes de estas viviendas con las imágenes procedentes de la guerra de Corea¹⁹⁴. Este nombre vino dado también por las impresiones que habían tenido los milaneses sobre los inmigrantes del sur y de los campesinos italianos, que consideraban a la par de los exiliados y de los refugiados reducidos de una guerra perdida¹⁹⁵.

El crecimiento de este desorden en muchas de las ciudades italianas se debe a una norma que se puso en marcha durante la época fascista en contra de la migración y que permaneció en vigor hasta el 1961. Esta norma determinaba que: para que ahora encontrar un trabajo debía tenerse una residencia en la ciudad del trabajo, al mismo tiempo que para obtener una residencia era necesario demostrar tener un trabajo. Esta situación paradójica dará lugar a la formación de una serie de “cooperativas” falsas con la finalidad de eludir estas disposiciones. A si que, los migrantes estaban a merced de una sociedad que, por un lado representaba para ellos la modernidad (ya que provenían de zonas en las que todavía no habían sido a plicadas las disposiciones contractuales vigentes), pero por otro, los explotaba

192 BRIANTE, Anna, *Quando gli emigranti eravamo noi*. Disponible en *Il Quinto Moro* http://www.webalice.it/ilquintomoro/emigranti_noi/immigrati_2.html (consultado: 20 mayo 2017).

193 RAUSA, Paolo, *L'emigrazione interna italiana negli anni 50 e 60*. Disponible en: <http://www.salogentis.it/2012/11/16/lemigrazione-interna-italiana-negli-anni-50-e-60/> (consultado: 20 mayo 2017).

194 La guerra de Corea fue un conflicto librado de 1950 a 1953 entre la República de Corea (o Corea del Sur), apoyada por los Estados Unidos y la Organización de las Naciones Unidas, contra la República Popular Democrática de Corea (o Corea del Norte), apoyada por la República Popular China, con ayuda de la Unión Soviética. La guerra fue el resultado de la división de Corea por un acuerdo de los victoriosos Aliados de la Segunda Guerra Mundial tras la conclusión de la Guerra del Pacífico al final de la Segunda Guerra Mundial.

195 Sobre el tema de las viviendas autoconstruidas las “coree” véase ALASIA, Franco, Montaldi, Danilo, *Milano, Corea. Inchiesta sugli immigrati negli anni del “miracolo”*, Ed. Donzelli, Milano, 2010. FOOT, Jonh, *Dentro la città irregolare. Una rivisitazione delle coree milanesi, 1950-2000*, Ed. Franco Angeli, Milano, 2005.

obligándolos a permanecer en un estado de excepción¹⁹⁶ de no-derechos. En esta fase, que anunciaba de algún modo el próximo auge económico del país, el desarrollo del mercado laboral vendría por dos vías: los trabajadores regulares y los inmigrantes trabajadores de “las coreas”. Esta situación ilustró lo que se puede definir como “la otra cara del milagro económico” que evidencia la marginación y las múltiples formas de racismo interno que se produjeron en aquellos años no solo en la ciudad de Milán sino en todas las ciudades italianas.



Figura 4: Bloques y barracas de inmigrantes en Roma en los años 60. Borgata Gordiani.

A principios de los años 50 Roma aparecía como una metrópoli provincial compuesta por varios pueblos. El aspecto de la capital había sido transformado por el fascismo pero Roma, en comparación con las grandes ciudades industriales del norte de Italia y europea, parecía ser menos frenética. Los coches eran relativamente pocos y todavía se podían ver carruajes tirados por caballos¹⁹⁷.

La migración hacía Roma provenía principalmente del Lazio, Abruzzo, Campania, Puglia y Cerdeña. En la capital, los inmigrantes se movían todos juntos recreando sus pueblos en los suburbios. Se construyeron viviendas de amianto y

196 AGAMBEN, Giorgio, *Lo stato di eccezione*, Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

197 SCHWARTZ David, Barth, *Pasolini Requiem*, p. 360.

chapa metálica, luego de ladrillos y cemento. Estos barrios pobres se llenaron de chabolas y el ayuntamiento de Roma no consiguió hacerse cargo económicamente para arreglar estas zonas¹⁹⁸.

De la misma manera que en las grandes ciudades del norte de Italia, en la capital romana se construyeron también núcleos de viviendas auto-construidas cerca del centro de la ciudad. Como escribe el etnógrafo Alberto Sobrero¹⁹⁹, las viviendas venían construidas con diferentes materiales, distribuidas en una o dos plantas donde no habían servicios higiénicos, alcantarillas ni agua corriente²⁰⁰. Los pisos estaban hechos de arcilla y los precarios techos se dañaban después de cada tormenta. En las Actas de la Comisión parlamentaria de investigación sobre la miseria en Italia (1951-1953), en las viviendas auto-producidas vivían tres o cuatro personas por habitación, esto significaba una cama por cada dos personas. El 40% de la población estaba sufriendo de enfermedades. El 50% de los jóvenes no asistían a la enseñanza obligatoria. Según varios relatos varias biografías de Pasolini²⁰¹ también la primera casa de la familia Pasolini en Roma en Ponte Mammolo reflejaba las características de las casas abusivas de las periferias romanas.

De acuerdo con el análisis de Giovanna Trento²⁰² el desplazamiento de Pasolini, del contexto agrícola al ambiente urbano, será el típico ejemplo de un pasaje tanto personal como colectivo. Personal por marcar la salida idealizada del paraíso friulano de la juventud y colectivo por que el traslado - desde Casarsa a Roma y

198 *Ibidem*, p. 360.

199 SOBRERO, Alberto, M., *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*. Ed. Cisu, Roma, 2015, pp. 267-268.

200 Mi abuela por parte de madre tenía 13 hermanos de los cuales 3 murieron y 8 emigraron - junto con la madre y el padre - a Argentina en el 1947. Mi abuela y otra hermana fueron las únicas que se quedaron en Friuli. Según diversas conversaciones que tuve con ella y una de su hermana emigrada a Argentina, pude comparar las condiciones reales de sus viviendas de aquellos años con las anteriormente descritas de "las coreas". Por un lado, el relato de mi abuela representaba un mundo campesino pobre, de quién se han quedado, organizado en la base de una gran núcleo familiar compuesto de tres o cuatro familias que vivían todas juntas en la misma casa. Por otro lado está el relato de mi tía: ella cuenta que su primera vivienda fue una chabola auto-producida similar a las descritas anteriormente en este capítulo. En los dos casos las viviendas no tenían alcantarillas, los suelos eran de arcilla y las camas eran compartidas. Respecto a este tema me remito a la vídeo creación *Via Ronchiare* presentada en la exposición de *ideadestroyingmuros, radici nel mare*, presentada en el Circolo de la Rosa, Verona en mayo 2016.

201 SCHWARTZ David, Barth, *Pasolini Requiem*, Marsilio, Venezia, 1995, p. 378. Véase también los ya citados NALDINI, Nico, *Pasolini, una vita*. SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*.

202 TRENTO, Giovanna, *Pasolini e l'Africa*, p. 26.

desde el pueblo a la metrópoli - coincide con el proceso de migración interna hacia la industrialización repentina tan desaprobada por el propio Pasolini.

La primera imagen de Roma que Pasolini descubre a su llegada será aquella del mundo que se reunía alrededor de las zonas periféricas del Ghetto, el Testaccio, Trastevere y a lo largo de las orillas del río Tevere. Al recién llegado Pasolini, Roma se le presentaba como una ciudad-pueblo donde los chavales todavía podían dormir debajo de los puentes o en los cobertizos. Las ciudades friulanas como Udine y Pordenone - en comparación con Roma - parecían ser grandes pueblos, sin embargo, aunque la capital era una ciudad aún tenía la apariencia de estar hecha por la suma de muchos pueblos.



Figura 5: Borghetto Latino. Roma, 1960.

La experiencia de los primeros años de Pier Paolo Pasolini en Roma será descrita por el propio poeta en el poema *Il Poeta delle ceneri* (1966-1967).

“En Roma, desde los años 50 hasta hoy, Agosto de 1966,
no he hecho más que sufrir y trabajar con voracidad.
Enseñé, tras aquel año de desempleo y final de la vida,
en una escuela privada a veinte dólares al mes:

mientras tanto, mi padre,
nos había alcanzado
y nunca hablamos de nuestra fuga, mía y de mi madre.
Fue un hecho normal, un traslado en dos etapas.
Vivíamos en una casa sin techo y sin escayola,
un hogar de pobres en la periferia extrema cerca de una cárcel.
Había una palma de mano de polvo de verano y el pantano en
invierno.
Pero era la Italia, la Italia desnuda y hormigueante,
con sus chavales, sus mujeres,
sus «aromas de jazmín y de pobres sopas»
las puestas de sol en los campos del Aniene, los montones de basura:
y, en cuanto a mí,
mis sueños íntegros de poesía.
Todo podía en la poesía tener una solución.
Me parecía que Italia, su descripción y su destino,
dependía de lo que yo estaba escribiendo,
en aquellos versos cargados de realidad inmediata,
no más nostálgica, como si la hubiera ganado con mi sudor.
«Es cierto lo que cuenta también en el sentido más miserable
una condición económica».
No tenía ninguna importancia el hecho de que yo fuera rico en cultura
y en amor,
tenía mucha más importancia el hecho de que yo, algunos días,
no poseía incluso ni cien liras para afeitarme la barba.
Mi figura económica aunque inestable y loca,
fue en aquel momento, en muchos aspectos,
similar a la de las personas entre las cuales vivía.
En esto éramos hermanos o por lo menos iguales²⁰³».

203 PASOLINI, Pier Paolo, *Il poeta delle Ceneri*, Ed. Archinto, Milano, 2010, pp. 32-34. “A Roma, dal 50 a oggi, Agosto del 1966, non ho fatto altro che soffrire e lavorare voracemente. Ho insegnato, dopo quell'anno di disoccupazione e fine della vita, in una scuola privata, a ventisette dollari al mese: frattanto mio padre, ci aveva raggiunto e non parlammo mai della nostra fuga, mia e di mia madre. Fu un fatto normale, un trasferimento in due tempi. Abitammo in una casa senza tetto e senza intonaco, una casa di poveri, all'estrema periferia, vicino a un carcere. C'erano un palmo di polvere d'estate, e la palude d'inverno. Ma era l'Italia, l'Italia nuda e formicolante, coi suoi ragazzi, le sue donne, i suoi «odori di gelsomini e povere ministre», i tramonti sui campi dell'Aniene, i mucchi di spazzature: e, quanto a me, i miei sogni integri di poesia. Tutto poteva, nella poesia, avere una soluzione. Mi pareva che l'Italia, la sua descrizione e il suo destino, dipendesse da quello che io ne scrivevo, in quei versi intrisi di realtà immediata, non più nostalgica, quasi l'avessi guadagnata con il mio sudore. «Certo, quanto conta, anche nel senso più misero una condizione economica». Non aveva peso il fatto ch'io fossi ricco di cultura e di amore, aveva molto più peso il fatto che io, certi giorni, non possedessi nemmeno le cento lire per farmi radere la barba. La mia figura economica, benché instabile e folle, era in quel momento, per molti



Figura 6: Pier Paolo Pasolini en los suburbios romanos durante las inspecciones in situ para la película *Accattone*.

La fuga del poeta desde el Friuli hacia Roma será vivida, en un principio, dramáticamente. El mismo Pasolini explicará a Jean Dufлот sus primeros sentimientos en la capital: “Entonces me vine a vivir a Roma e hice dolorosamente las primeras experiencias urbanas sin dejar nunca de sentir esta terrible nostalgia de la tierra cultivada²⁰⁴”. Por otra parte el primo biógrafo de Pasolini, Nico Naldini explicará que la llegada del poeta a Roma no significará únicamente una pérdida - de su paraíso friulano - sino también de un deseo de descubrimiento y de placer vinculado a su sexualidad:

“Bastaron pocos días para que Pier Paolo Pasolini y Roma coincidieran perfectamente tanto en el horizonte de los deseos como en el de los eventos. Con una mirada a los *pubis romanos* que

aspetti, simile a quella della gente tra cui abitavo. In questo eravamo proprio fratelli, o almeno pari”. Traducido por nosotras desde el italiano al castellano.

204 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla política e sulla società*, I Meridiani, Ed. Mondadori, Milano, 1999, p. 1417. “Poi sono venuto a vivere a Roma, e ho fatto dolorosamente le prime esperienze urbane, senza mai cessare di questa terribile nostalgia per la terra coltivata”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

poblaban las orillas del Tevere bastaba para saber qué tipo de felicidad Pier Paolo iba a encontrar²⁰⁵.

La capital romana de principios de los años 50 aparecía como una mezcla de esplendor y miseria, progreso social y pobreza. Va a tratarse de la Roma que se reconstruye por encima de las ruinas fascistas y que aún lleva las marcas de la arquitectura austera del régimen. También será la ciudad donde se hará espacio el *boom* económico con sus lemas y productos. Pero tras el velo de la prosperidad y del crecimiento, la realidad de los suburbios romanos, de los marginados y silenciados será una realidad reveladora para Pasolini.

Pier Paolo Pasolini huirá del Friuli y del padre para irse hacia Roma. Este se volverá determinante en la construcción de su discurso poético tanto en términos reales como simbólicos. Como hemos analizado en el capítulo anterior el Friuli representa para Pasolini por una parte las luchas campesinas, la adhesión al partido comunista y la muerte del hermano partisano, y por otra el paraíso bucólico y poético-amoroso de su juventud. En efecto, Pasolini se relacionará con el territorio y la realidad friulana desde una posición antagonista que desarrollará de forma diferente. Por un lado apoyará una actitud general antifascista y anti-totalitaria - a través del empeño político en el partido comunista - y por otra construirá su poética y su ideología a través de unas prácticas y unos imaginarios vinculados a su visión personal del mundo, extremadamente íntima y privada. En relación a la vida de Representará un cambio traumático y al mismo tiempo regenerativo de un nuevo comienzo. Llegará a Roma sin perspectivas de futuro y sin vínculos con el pasado²⁰⁶. Y en este sentido se sumergirá en la extrema sensación de libertad absoluta que había caracterizado los últimos años en Casarsa²⁰⁷. En la metrópoli no va a tener que vivir más una doble vida, ni preocuparse por que su sexualidad sea descubierta. La ciudad representará una realidad subterránea anónima llena de posibilidades donde entrará en contacto con una realidad para él desconocida hecha de pequeños puestos de trabajo y de comercios ilegales, de robo, contrabando, vicio y prostitución. De esta forma el

205 NALDINI, Nico, *Come non ci si difende dai ricordi*, Ed. Ancora del Mediterraneo, Napoli, 2005, pp. 129-130. Citado por TRENTO, Giovanna, *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Ed. Mimesis, Milano-Udine, 2010, p. 25. "Bastaron solo pochi giorni e Pier Paolo Pasolini e Roma coincisero perfettamente sia nell'orizzonte dei desideri che in quello degli eventi. Del resto bastava dare un'occhiata alla romana pubes che popolava i lungoteveri per sapere a quale specie di felicità Pier Paolo stesse andando incontro". Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

206 SCHWARTZ David, Barth, *Pasolini Requiem*, p. 358.

207 BAZZOCCHI, Marco, Antonio, *Pier Paolo Pasolini*, Ed. Bruno Mondadori, Milano, 1998, p. 14.

autor dejará para siempre la paz provincial del Friuli para adentrarse en la vasta Roma neutral. Según las palabras de Enzo Siciliano, si en Casarsa Pasolini sentía que estaba “pecando” en Roma cree que no está “pecando” más²⁰⁸. El sexo en Roma simboliza la puerta al pecado y a la dimensión social. Rinaldo Rinaldi²⁰⁹ dice que la confusión feliz del Origen, del hermafroditismo indiferenciado, ingenuo, friulano desaparece de forma permanente y su lugar viene sustituido por la profanación, el escándalo y el reconocimiento sexual como un símbolo social elegido. En este sentido incluso el sexo se convierte en una dimensión de signos que coloca al sujeto en un mundo cultural propio. La vitalidad de las periferias romanas afectará no sólo los hábitos eróticos pasolinianos, sino también su escritura. El uso del dialecto o de la jerga romanesca, ya no le servirá más para expresar un mundo poético altamente fantástico, ingenuo y creado artificialmente como sucedió con el friulano. Aquí la jerga de Roma actuará como vehículo de una nueva realidad, violenta e impactante que cambiará radicalmente la visión pasoliniana. Según los análisis de Rinaldo Rinaldi²¹⁰ existen profundas diferencias entre el dialecto romanesco y el dialecto friulano. En Friuli el dialecto funcionó como metáfora de la dimensión imaginaria que conservó todos los signos literarios herméticos utilizados como recursos literarios. Con el friulano el poeta intentó utilizar formas gramaticales concretas, mientras que el romanesco se limitó a utilizarlo únicamente como un elemento sonoro, “musical” repetitivo. La experimentación con el dialecto romanesco va a ser más radical. En sus novelas romanas la jerga se aplanan en la repetición y en una interferencia de lenguaje respecto al italiano. Se podría decir que para Pasolini el friulano funcionó como “escritura” y el romanesco como una “transcripción” de la realidad. La proximidad con el estilo de vida de las periferias le permitió vivir una realidad dura y violenta que pondrá en oposición a la vida pequeño burguesa.

La novela *Ragazzi di vita* se publica en 1955 en pleno debate neorrealista, cuando el escritor se siente en el compromiso de buscar, a través de la experimentación lingüística, nuevos medios de comunicación que se oponen a la “bella scrittura” (bella escritura) impuesta en el período fascista. Es decir la retórica elocuente del estilo de D'Annunzio da paso a la escritura áspera que en *Ragazzi di vita* refleja la pobreza y la complejidad de los personajes²¹¹. En este sentido si la sociedad que relata Pasolini es aquella de la clase baja y el autor decidirá escribir con el mismo

208 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 160.

209 RINALDO, Rinaldi, Pier Paolo Pasolini, p. 58.

210 Ibidem, p. 146.

211 SWENNEN, Myriam, *Il realismo poetico di Pier Paolo Pasolini*, disponible en eScholarship – Carte italiane, <http://escholarship.org/uc/item/9m59s9w5#page-1>, p. 37. (consultado el 12 julio 2017).

idioma de la clase baja. En este sentido, la influencia historicista y de la crítica materialista de Gramsci sobre una “literatura nacional popular” - que se difundió en estos años - se hará presente en su obra. El interés cada vez más creciente hacia todo lo que el fascismo había hecho retroceder al país, tal como el lenguaje de las periferias culturales, viene rescatado por Pasolini a través de una ética política muy personal²¹². Estas problemáticas harán que Pasolini sea más sensible a la lectura de Gramsci. Estos temas darán más fuerza a lo aprendido por el poeta, tanto a través de su propia experiencia personal en Friuli, como a través de su cercanía a Gianfranco Contini.

El relato pasoliniano sobre el imaginario de la realidad de la capital menudo contera tintes exóticos en cuanto que relacionaba la visión de la ciudad con aspectos eróticos. El sol es “espumoso y reluciente”, el pelo de los chicos “feroz y suavemente ondulado”, los muchachos “corren ligeros dentro de sus pantalones frotados de un aire sediento”. Un mundo de luz que Pasolini describirá como caracterizado por “los tres colores primarios, con tonos puros extraídos del iris para los experimentos de un óptico. Inteligencias iridiscentes tales como frescos a agua de soda”. Los urinarios de las orillas del Tevere, el Gianicolo²¹³ con sus prostitutas, el Puerto sucio lleno de condones y el *Ciriola*²¹⁴ con sus chicos impertinentes que se dan a la primera mirada, serán la realidad que conforma la Roma de los años 50 vivida por Pasolini²¹⁵. En su descripción de la vida romana comparará estos paisajes urbanos con imágenes que recuerdan a las pinturas de Chagall, generando, de esta forma, un imaginario urbano exótico y singular²¹⁶. Para el autor la “belleza” de los muchachos de las periferias constituirá una ruptura con cada nivel de canon, ya sea el del imaginario burgués como el del imaginario decadente. Aquella “belleza” será una especie de invención pasoliniana completamente original. Una belleza hecha de granos, de orejas y cuellos sucios, de movimientos tiernos y groseros. Además en los suburbios

212 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 170.

213 El Gianicolo es una colina romana con vista a la orilla derecha del río Tevere de la altura máxima es de 88 metros.

214 Luigi Rodolfo Benedetti nacido en el barrio de Regola tenía una tienda electricista y alternaba esta actividad con la de *fiumarolo* (en la jerga romana significa barquero del río Tevere) con su barco equipado para bañarse en el río. A Luigi Rodolfo Benedetti se le llamó “*Ciriola*” - que significa “anguila”- porque se movía en el río al igual que una anguila. Entre los años 40 y 70 del “el barco de *er Ciriola*” era el punto de referencia para los jóvenes romanos. Rechazado por muchos como un lugar de entretenimiento de los “pobre”. Citado por Pier Paolo Pasolini en sus novelas y películas y por Dino Risi en la película “*Poveri ma belli*”.

215 NALDINI, Nico, *Pasolini, una vita*, p. 178.

216 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 165.

romanos Pasolini conocerá a Sergio Citti que pasará a convertirse en amigo y “viviente léxico romano”, una referencia de habla macarra y de las jergas de las bandas de las periferias²¹⁷. Por estos motivos la originalidad de Pasolini no va a describir únicamente el aspecto plástico sino que la suya será una experiencia lingüística y social única cuyos significados están descritos en las páginas de sus novelas.

“Roma me ha vuelto lo suficientemente pagano para no creer en la validez de ciertos escrúpulos que son típicamente del norte y que no tienen sentido en este clima. (...) Quien vive por tradición étnica en un mundo habitado por personas extrovertidas cuyos secretos, cuyas caídas son sensuales y no sentimentales, no puede no estar interesado en la relación en cuanto forma concreta de una vida vivida en la superficie externa, social en el sentido primordial de la palabra. (...) Son dos o tres años que vivo en un mundo del sabor «diferente». (...) Estoy aquí en una vida toda de músculos, vuelta del revés como un guante que siempre se explica cómo una de esas canciones que una vez odiaba. Absolutamente desnuda sin sentimentalismos, en organismos humanos tan sensuales como para ser casi mecánicos. En el que no se conoce ninguna de las actitudes cristianas como el perdón, la mansedumbre, etc., y el egoísmo toma formas permitidas, viriles”²¹⁸.

En este sentido podemos leer esta transición como un pasaje que se inscribe en el proceso - tanto subjetivo como cultural - hacia una masculinización individual y social que afectará el pueblo italiano de los años 50, introduciéndolo en la dinámica del desarrollo neocapitalista. En este sentido entendemos por masculinización aquellos procesos de reconocimiento y concordancia con posicionamientos considerandos dominantes y por lo tanto masculinos, como el egoísmo, el individualismo y el consumismo. Estas actitudes determinan una manera de estar en el mundo típicamente occidental, nórdico y rico. Desde una

217 NALDINI, Nico, *Pasolini, una vita*, p. 191.

218 Citado por SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 172. “Roma mi ha fatto diventare abbastanza pagano per non credere alla validità di certi scrupoli, che sono tipicamente settentrionali e che in questo clima non hanno senso. (...) Chi vive per tradizione etnica in un mondo abitato da estrovertiti, i cui segreti, i cui cedimenti sono sensuali e non sentimentali, non può non interessarsi del rapporto, come forma concreta di una vita vissuta nella superficie esterna, sociale in senso primordiale della parola. (...) Sono due o tre anni che vivo in un mondo dal sapore «diverso». (...) Sono qui in una vita tutta muscoli, rovesciata come un guanto, che si spiega sempre come una di queste canzoni che una volta detestavo, assolutamente nuda di sentimentalismi, in organismi umani così sensuali da essere quasi meccanici; dove non si conosce nessuno degli atteggiamenti cristiani, il perdono, la mansuetudine, ecc., e l'egoismo prende forme lecite, virili”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

perspectiva geopolítica los traslados desde los campos hacia las ciudades o desde zonas rurales y/o del sur hacia zonas industrializadas del norte, pueden ser leídos como procesos de emancipación colectiva que han favorecido la homologación cultural y lingüística de la población italiana fomentando el desarrollo del sistema neocapitalista. Por otra parte - respecto al caso específico pasoliniano - consideramos que este traslado desde el Friuli tradicionalista hacia la metrópoli anónima y violenta, afectará su propio imaginario sexual caracterizado en un principio por una profunda radicalización campesina cristiana, que en un segundo momento será desacralizada por el abandono del sentido de culpabilidad, una desvinculación forzada con un pasado y una vivencia del presente sin proyecciones futuras. En este sentido su vivencia en el nuevo contexto romano se inscribe en procesos consumistas de las relación sexo-afectivas²¹⁹, subyugados a procesos de masculinización²²⁰.

“Si tu supieras lo que es Roma! Toda vicio y sol, costras y luz. Un pueblo exaltado por la alegría de vivir, el exhibicionismo y la sensualidad contagiosa, que llena los suburbios... Estoy perdido aquí en medio, y es difícil para mí - y para los demás - encontrarme a mí mismo”²²¹.

219 La búsqueda de relaciones esporádicas, inmediatas con desconocidos que están relatadas por Pier Paolo Pasolini a lo largo de su obra, sobretodo en las orillas del río Tevere, se han vuelto prácticas típicamente representativas de la narrativa del mundo homoerótico. Actualmente estas practicas se denominan con el termino *Cruising*. Término inglés que define a la actividad sexual en lugares públicos, como parques, playas o descampados, principalmente referido a los varones homosexuales. Hoy en día estas prácticas se han extendidos - en diferentes formas - tanto en el mundo homosexual como en el mundo heterosexual, bisexual, etc., así como se han difundidos redes sociales vinculadas a aplicaciones de móviles que facilitan la geolocalización de los encuentros de ligues como *Grindr*, *Yesca*, *Meetic*, *Badoo*, *Wapa*, *Deseo*, *Pareja*, *MiuMeet*, *OkCupid*, etc. Véase <http://www.elcorreo.com/bizkaia/tecnologia/201606/01/mejores-apps-para-ligar-20160601141031-rc.html> (consultado: 10 junio 2017).

220 Con el pasar de los años estas practicas se han ido desarrollando tanto en sujetos femeninos como masculinos. Son practicas que han ido justificándose bajo el lema de la independencia sexo-afectiva, impulsada tanto por algunos feminismos como por algunos movimientos de liberación sexual a partir de los años 60, sobretodo en contextos urbanos. A lo largo del tiempo consideramos que estos procesos han sido explotados e integrados por la lógica neocapitalista que ha transformado la emancipación de la mujer y de la lucha por las libertades sexuales en nuevas especulaciones neoliberales que se relacionan con el cuerpo y la sexualidad, produciendo una desorientación general de los valores que caracteriza principalmente el contexto occidental.

221 NALDINI, Nico, *Pasolini, una vita*, p. 197. “Tu sapessi che cos'è roma! Tutta vizio e sole, croste e luce: un popolo invasato dalla gioia di vivere, dall'esibizionismo e dalla sensualità contgiosi, che riempie le periferie... Sono perduto qui in mezzo, ed é difficile per me e per gli altri ritrovarmi”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

Las dos novelas *Ragazzi di vita*²²² (1955) y *Una vita violenta*²²³ (1959) ponen a desnudo las condiciones existenciales de los suburbios de la sociedad italiana. Con tonos críticos Pasolini relató la traición de la posguerra de los ideales de la Resistencia a cambio del universo tranquilo de la *Democrazia Cristiana* de los años 50, que fue descrito como el enemigo victorioso de la inocencia de los suburbios. Narró una sociedad italiana que pensaba haberse curado precozmente las heridas de la guerra y del fascismo pero que reflejaba una realidad pobre y a la deriva como el ejemplo de la vida de los varios Ricetto²²⁴ que la Italia del renacimiento de aquellos años intentaba ocultar. Ya que los suburbios romanos se convirtieron en un preocupante cinturón alrededor de la capital, visibilizar esta realidad representaba una acusación directa a los gobiernos que no podían librarse del legado fascista. El malestar de los suburbios fue provocado, en cierta manera, por la política de Mussolini donde la guerra y la posguerra contribuyeron a enfatizar el problema. En aquel momento la *Democrazia Cristiana* se despegó hacia el bienestar económico y por este motivo - a los ojos de los políticos - los suburbios representaban una plaga humana incómoda. *Ragazzi di Vita* dió voz a una realidad tan molesta que decidieron tomarse acciones legales contra la novela, su autor y su editor convirtiendo el texto en un caso político.

El 21 de julio de 1955 el Fiscal de la República de Milán denunció la novela por “publicación obscena” en la oficina “Espectáculos y Propiedad Literaria” de la Presidencia del Consejo. A la espera del juicio, el libro fue retirado de las librerías así como el Código de Procedimiento Penal, heredado del régimen fascista, preveía. A Pasolini y su editor se los acusó de imputación basada en el “aspecto pornográfico” de la novela²²⁵. El discurso que Pasolini hará delante de los jueces el 29 diciembre de 1955, dirá:

“No he pretendido hacer una novela en el sentido clásico de la palabra, lo único que quería escribir era un libro. El libro es un testimonio de la vida que viví durante dos años en un barrio de Roma. He querido hacer un documental. El habla en dialecto romanesco reportada en la novela ha sido una exigencia de estilo. (...) En el título *Ragazzi di vita* quería decir muchachos de mala vida. (...) En los

222 PASOLINI, Pier Paolo, *Ragazzi di vita*, Ed. Garzanti, Milano, 1955. La edición en castellano PASOLINI, Pier Paolo, *Chavales del arroyo*, Ed. Nórdica Libros, Madrid, 2008.

223 PASOLINI, Pier Paolo, *Una vita violenta*, Ed. Garzanti, Milano, 1959.

224 Apodo de uno de los chicos protagonista de la novela *Ragazzi di Vita*. Arquetipo del imaginario pasoliniano.

225 SCHWARTZ, Barth, David, *Pasolini Requiem*, p. 421. NALDINI, Nico, *Pasolini, una vita*, p. 215. SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 185.

diálogos escritos razono con la misma mentalidad de los muchachos.
(...) Quería representar con total realismo una de las zonas más desoladas de Roma²²⁶”.

En 1955 - en la era del bienestar de la política democristiana - era inadmisibile que este género de historias de las periferias se conocieran en el extranjero. La supresión de la novela, de su carácter inaceptable, sirvió para ocultar la descripción de la vida de las clases más bajas y no sólo del aspecto vinculado al sexo o a sus expresiones groseras de la calle. De esta manera las historias narradas por Pasolini contrastaban las ambiciones del gobierno democristiano de representar al pueblo italiano en una nueva identidad moderna, menos provincial y más europea.

Ragazzi di vida era una novela que molestaba tanto a la cultura de derecha como los intelectuales y políticos de izquierda. Si para la derecha Pasolini era un pornógrafo para la izquierda excedía de “romanticismo reaccionario”. Y para el público, en general, representaba a un hombre abiertamente homosexual que fue acusado de obscenidad. Fue entonces cuando la prensa de masas decidió que tanto su vida como sus escritos eran interesantes y lo hizo objeto de sus crónicas. Procesados por el Estado por pornografía, su entrada en la notoriedad coincidió con esta imagen.

El juicio por *Ragazzi di vita* fue el primero de las treinta y tres demandas presentadas en contra de sus escritos y películas a lo largo de veinte años. Después de la persecución mediática y de la trágica muerte de Pasolini en 1975, el poeta y amigo Alberto Moravia escribió que entre todas las clases italianas se había extendido la idea de que existiera básicamente una “licencia para matar” a los homosexuales. Con los cargos a nombre de la novela *Ragazzi di vita* el nombre de Pasolini será sinónimo de desprecio. A partir de ahora el mito de la relación entre Pasolini y el escándalo - sugerido por los críticos - lentamente se incorporará a su propio personaje.

Para Pier Paolo Pasolini esos serán los años de las periferias romanas di *Ragazzi di vita* (1955), pero también serán los años de los primeros pasos en el mundo de la industria del cine. En 1954 Pasolini será contratado para el guión de la película

226 BETTI, Laura, *Pasolini cronaca giudiziaria*, Ed. Garzanti, Milano, 1977, pp. 65-66. “Io non ho inteso fare un romanzo nel senso classico della parola, ho voluto soltanto scrivere un libro. Il libro é una testimonianza della vita da me vissuta per due anni in un rione di Roma. Ho voluto fare un documentario. La parlata in dialetto romanesco riportata nel romanzo é stata un'esigenza stilistica. (...) Nel titolo Ragazzi di vita ho inteso dire ragazzi di malavita. (...) Nei dialoghi riportati ragiono con la stessa mentalità dei ragazzi (...) Intendevo proprio presentare con perfetto verismo una delle zone piú desolate di Roma”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

de Mario Soldati, *La Donna del fiume* (1955), una producción de Carlo Ponti, futuro marido de la emergente Sofía Loren. En la historia de Mario Soldati aparecían personajes de los suburbios romanos que necesitaban unos diálogos que reflejaran la jerga de las periferias, y por este motivo se le pidió a Pasolini colaborar en el guión²²⁷. En esta época el mundo del cine y de los guiones ofrecieron a Pasolini una buena fuente de ingresos. La urgente necesidad de dinero hizo que apartara la escritura para dedicarse al guion de *La Donna del fiume*.

De 1953 a 1961 serán años de una vasta producción literaria para Pier Paolo Pasolini. Además de *Ragazzi di vita* y *Una vita violenta* publicará todos los poemas de *Le ceneri di Gramsci*²²⁸ (1957), *La religione del mio tempo*²²⁹ (1961), y los ensayos críticos de *Passione e ideologia*²³⁰ (1960). Firmará trece guiones para películas. Traducirá la Orestíada de Esquilo que Vittorio Gasman pondrá en escena (1960) y registrará *Accattone* (1961)²³¹. Empezará a vivir su vida sin frenos aunque los múltiples proyectos de trabajo le obligarán a organizar un horario de vida ritualizando su tiempo privado en hábitos fijos. Al mismo tiempo que el autor frecuentará y relatará los suburbios romanos será protagonista de la cultura burguesa de la capital. Esta condición existencial será experimentada por el poeta de forma conflictiva. Su amigo, el escritor Franco Fortini, criticará con dureza las posiciones políticas pasolineanas. Según Fortini, aunque Pasolini criticara la cultura pequeño burguesa dirigirá todo su trabajo intelectual a esta clase social. Rinaldo Rinaldi²³² dirá que los destinatarios de las novelas de Pasolini no serán la clase baja, el subproletariado, sino más bien una parte de la sociedad que Pasolini representa y que, como él, está fascinada por la narrativa de las historias que cuenta. En sus novelas romanas el autor se excluye del texto y de la historia poniéndose en el lugar mismo (pasivo e indefenso) del receptor, produciendo una fascinación a la que él mismo quiere ser sometido junto a cada lector. En este sentido Pasolini nos muestra que el destinatario es el problema central de la nueva narrativa pasoliniana.

227 SCHWARTZ David, Barth, *Pasolini Requiem*, p. 406.

228 PASOLINI, Pier Paolo, *Le ceneri di Gramsci*, Ed. Garzanti, Milano, 1957. En castellano PASOLINI, Pier Paolo, *Las cenizas de Gramsci*, Ed. Visor Libros, Madrid, 2009.

229 PASOLINI, Pier Paolo, *La religione del mio tempo*, Ed. Garzanti, Milano, 1961. En castellano PASOLINI, Pier Paolo, *La religión de mi tiempo*, Ed. Icaria, Barcelona, 1997.

230 PASOLINI, Pier Paolo, *Passioni e ideología*, Ed. Garzanti, Milano, 1960.

231 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 180.

232 RINALDO, Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, p. 148.

1.2.1. La Guerra Fría en Italia y la reconstrucción cultural posbélica.

Para entender el contexto general en el que Pier Paolo Pasolini actuará en el ámbito cultural, resulta necesario introducir las dinámicas político-culturales que se estaban gestando a partir de los primeros años 50.

El intento de reconstruir el país y los intereses económicos internacionales que se desplegaron sobre la base de un contexto italiano tan desestructurado, fueron los que más impulsaron el renacimiento italiano direccionando el imaginario colectivo hacia un modelo neocapitalista fuerte y “posible”²³³. A principios de 1947 Alcide De Gasperi - el líder del partido *Democrazia Cristiana* - viajó en visita a Washington en los Estados Unidos para que se le concedieran un préstamo (de Estados Unidos a Italia) de cientos de millones de dólares²³⁴. El préstamo tendrá como fin la reconstrucción de Italia tras la guerra, a cambio de que los socialistas y los comunistas - presentes en el gobierno italiano - salgan de los cargos políticos. En relación a este pacto económico con Estados Unidos, las transformaciones más evidentes fueron la de disolver la comisión encargada de imponer sanciones a los fascistas y la de deshacer los comités de empresa para incorporar los viejos líderes en diferentes encargos administrativos. De esta forma se volvió a insertar el antiguo directivo en los cargos burocrático-administrativos evidenciando el hecho de que lo que era la comisión de aliados estaba tomando la apariencia de un gobierno de ocupación económica institucional²³⁵. Para algunos intelectuales como Pier Paolo Pasolini se empezó a pensar que la *Democrazia Cristiana* iba a sustituir la clase dirigente fascista por una “política *di centro*”. De esta forma en pocos años el partido democristiano, sostenido tanto por los Estados Unidos como por la Iglesia, quiso evaporar el transcurso político-cultural fascista sin hacer una reflexión profunda sobre lo que supuso el fracaso del fascismo. Esta estrategia dispuso las bases de un “presente sin memoria”, una maniobra útil - tanto para la política de propaganda estadounidense como para los intereses económicos de la política de “centro” italiana - que fortaleció el nuevo orden neocapitalista²³⁶.

233 ROSSI, Elena Aga, *Una nazione allo sbando. 8 settembre 1943*, Ed. Il Mulino, Bologna 1993, p. 33.

234 GUNDLE, Stephen, GUANI, Marco, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta*. Quaderni storici, Nuova Serie, Vol. 21, No. 62 (2), Aristocrazie europee dell'Ottocento, Boschi: storia e archeologia 2 (agosto 1986), p. 563, (561-594).

235 *Ibidem*, p. 563.

236 CAVAZZA, Stefano, *Costruire la democrazia: campagne elettorali e democrazia occidentale nell'Italia del dopoguerra*, en *La rinascita dell'Occidente. Sviluppo del sistema político e diffusione del modelo occidentale nel secondo dopoguerra in Italia e Germania*, Ed. Rubbettino, Soveria Mannelli, 2006, p. 84.

La primera republica fue sellada, en un principio, por un gobierno de coalición en el cual colaboraron todas las fuerzas políticas unidas bajo la bandera de la liberación de Italia y del antifascismo. De forma casi unánime al fascismo se le atribuyó toda la responsabilidad de la guerra y de la acción convergente de la propaganda aliada, dando al pueblo italiano un papel de víctima²³⁷. Esta idea de victimización del pueblo italiano fue compartida por diferentes sectores políticos del país que actuaron una remoción implícita de la responsabilidad colectiva de la mayoría de los italianos por haber llenado las plazas en apoyo al fascismo con la consecuente iniciación de una guerra de agresión. Hay que decir que en aquel momento esta actitud generalizada de victimización permitió también una “paz” sin la cual hubiera sido difícil restablecer la democracia y un funcionamiento del país después de la guerra²³⁸. La existencia de los partidos antifascistas - que se habían reconstituido rápidamente - estaba ofreciendo nuevas estructuras organizativas que podían canalizar el consentimiento de los italianos acerca de las nuevas instituciones que se iban formando después de la Segunda Guerra Mundial. Además proporcionaron formas de identificación colectiva que se funcionaban a través de las ideologías, los programas políticos y, en parte, a través de la construcción de la memoria de la resistencia²³⁹. Para reactivar el sentido político de Italia después de la Segunda Guerra Mundial fue necesario empezar una reconstrucción ideológica impulsada por los partidos políticos. Después de veinte años de fascismo los programas políticos se basaron en la re-educación del país a la democracia. Esto significó por un lado crear un sistema de valores e ideologías compartidas en los que identificarse, por otro, significó generar una cultura de confrontación política que podía permitir el desarrollo del proceso democrático sin la aparición de conductas violentas. La instalación de un nuevo sistema político basado en los partidos y la competencia electoral libre pretendía definir nuevas formas de comunicación y participación política diferentes de las utilizadas por el Régimen Fascista²⁴⁰. El proceso de la construcción de la democracia de la pos-guerra fue, por tanto, un proceso difícil que confrontó las políticas entre Este-Oeste. Uno de los cambios más importantes en los años 50

237 FOCARDI, Filippo, *La guerra della memoria. La resistenza nel dibattito político italiano dal 1945 a oggi*, Ed. Laterza Roma-Bari, 2005, p. 4-12.

238 CAVAZZA, Stefano, *Costruire la democrazia: campagne elettorali e democrazia occidentale nell'Italia del dopoguerra*, en *La rinascita dell'Occidente. Sviluppo del sistema político e diffusione del modelo occidentale nel secondo dopoguerra in Italia e Germania*, p. 12.

239 *Ibidem*, p. 87.

240 *Ibidem*, p. 88.

será la entrada en vigor de la Constitución de la República Italiana - el 1 de enero 1948 – que marcará un momento crucial de la historia de Italia.

La acción de la Iglesia Católica y del papado de Pío XII²⁴¹ generará una idea de política italiana - y de una parte de la política de occidente - identificada con el mundo cristiano y, por lo tanto, inevitablemente en oposición tanto con la ideología comunista como con los valores de consumo propuestos por los Estados Unidos²⁴². El miedo al triunfo del comunismo será crucial en la primera elección italiana. Alcide de Gasperi empezará una dura campaña contra los comunistas y los socialistas con la que conseguirá la victoria de su partido²⁴³. A pesar del fuerte valor simbólico de la cohesión nacional antifascista representado por la Constitución, las elecciones parlamentarias dividirán a Italia en dos. Por una lado la vencedora *Democrazia Cristiana* y por otro el *Partido Comunista*. Esta polarización ideológica de los resultados políticos italiano va a coincidir con la escena internacional dominada por la Guerra Fría donde Italia ocupará una posición geográfica y políticamente estratégica que provocará una difícil reconstrucción del país.

Tanto la primera república como la política de Alcide De Gasperi se vieron en la órbita occidental de los Estados Unidos. De hecho, en aquellos años los partidos políticos estaban caracterizados por la denominada “doble lealtad”²⁴⁴. Es decir, aquella actitud de los partidos que por un lado veía una gestión de la política interna en relación a una lealtad al propio país, y por otra parte - según todos los partidos - una lealtad internacional hacía el bloque en el que se remontaban las convicciones políticas e ideológicas de cada partido.

241 Las actitudes anticomunistas del papa Pío XII se volvieron más fuertes después de la guerra. En 1948, Pío XII declaró que cualquier italiano católico que apoyara a los candidatos comunistas en las elecciones parlamentarias de ese año sería excomulgado e instó a *Azione Cattolica* para que apoyara a la Democracia Cristiana. En 1949, autorizó a la Congregación para la Doctrina de la Fe a excomulgar a cualquier católico que militara o apoyara al Partido Comunista. Le tocó ser el papa de la Guerra Fría, y en este contexto su opción fue clara: ferviente anticomunismo y aproximación a la nueva potencia emergente, los Estados Unidos de América. Véase https://es.wikipedia.org/wiki/P%C3%ADo_XII#cite_note-28 (consultado 10 junio 2017).

242 CAVAZZA, Stefano, *Costruire la democrazia: campagne elettorali e democrazia occidentale nell'Italia del dopoguerra*, en *La rinascita dell'Occidente. Sviluppo del sistema político e diffusione del modelo occidentale nel secondo dopoguerra in Italia e Germania*, p. 90.

243 *Ibidem*, 92.

244 ROTA, Roberto, “*Doppia Lealtà*” e “*Doppio Stato*”. *Riflessioni sulla strategia della tensione*, en *InStoria – rivista online di storia & informazione*, N. 64 – Abril 2013. Disponible en http://www.instoria.it/home/strategia_tensione.htm (consultado 30 mayo 2017).

Pasadas, en cierta medida, las urgencias materiales de reconstrucción en Italia se empezaron a crear las premisas del “milagro económico” donde la industria cultural empezó a ensayar estrategias de propaganda hacia un público masivo sobre el que ejercer las primeras experimentaciones de la sociedad de consumo. En este momento entre la falta de análisis de la memoria reciente y una reelaboración traumática del pasado cercano, la identidad nacional italiana se presentaba incierta. En el sentimiento general de querer olvidar las atrocidades de la guerra quiso silenciar rápidamente el pasado reciente. Así que la transición del fascismo a la Guerra Fría fue orquestada estratégicamente por el partido político democristiano y los intereses internacionales de una forma que fue lo más fluida posible y carente de traumas. El esfuerzo por parte del partido *Democrazia Cristiana* de alinearse con las democracias vencedoras parecía ser tan importante como para no dejar tiempo a pensar y discutir sobre lo que sucedió con el fascismo y la guerra.

Las dificultades de la democracia italiana dependerán también por la imbricación de elementos cercanos a la delincuencia internos a la política misma. De hecho, con el desembarco aliado en Sicilia en 1943 muchos jefes de la mafia - que habían emigrado a principio de siglo en Estados Unidos - volvieron en Italia. A partir de allí se estableció una conexión intrincada entre mafia, política, negocios ilegales y contratación pública. En este entramado de política y organizaciones de mala vida se mezclarán también las fuerzas de inteligencia americana²⁴⁵. La estrecha relación entre *boss* de la mafia italoamericana y Estados Unidos conllevará un posicionamiento de la organización mafiosa a favor de la política norteamericana contra el comunismo.

Respecto a la política extranjera, la Constitución Republicana acabó con el imperio italiano. Italia perdió todas sus posesiones coloniales en el cuerno de África y los territorios de la frontera oriental italiana, como la Venecia-Julia, Istría y Dalmacia se convirtieron en territorios yugoslavos, mientras que el Territorio Libre de Trieste fue dividido entre Italia y Yugoslavia²⁴⁶.

245 STONOR SAUNDERS, Frances, *La CIA y la guerra fría cultural*, Ed. Debate, Madrid, 2013. Este libro presenta un informe detallado de los medios por los que la CIA penetró e influyó a una amplia gama de organizaciones culturales. La autora, Frances Stonor Saunders, detalla cómo y por qué la CIA realizó congresos culturales, montó exposiciones y organizó conciertos. La CIA también publicó y tradujo a autores conocidos que seguían la línea de Washington, patrocinó el arte abstracto para contrarrestar el arte con algún contenido social y, por todo el mundo, subvencionó a periódicos que criticaban el marxismo, el comunismo y las ideas políticas revolucionarias y absolvían, o ignoraban, la política imperialista violenta y destructiva de los EE.UU. Véase: <http://www.lahaine.org/la-cia-y-la-guerra-fria-cultural> (consultado: 18 mayo 2017)

246 CATARRUZZA, Marina, *L'Italia e il confine orientale 1866-2006*, Ed. Il Mulino, Bologna 2007, pp. 304-305.

En el siglo XX el modelo americano parece haberse impuesto en gran parte de las otras culturas del Europa occidental, convirtiendo a los Estados Unidos en un interlocutor inevitable. Primero como fuerza aliadas de liberación y/o ocupación del territorio italiano, luego como líderes del bloque occidental naciente y finalmente como portador de un nuevo modelo de sociedad democrática y neoliberal. Los medios de comunicación tendrán un papel determinante tanto en la elaboración de la historia de la guerra como en la mediación entre la cultura americana y los hábitos nacionales italianos. De allí la pretensión universalista del modelo americano aprovechó, en gran medida, el campo de la comunicación y del entretenimiento popular de la cultura visual por instalarse en el imaginario italiano. De hecho, en comparación con la palabra escrita de los periódicos, la cultura visual resultó ser más eficaz a la hora de enviar mensajes simbólicos comerciales²⁴⁷. Por otra parte en el mismo período, la Unión Soviética produjo igualmente un fuerte punto de inflexión en términos de propaganda, pasando de una campaña anti-occidental al desarrollo de una verdadera “política anti-estadounidense organizada”²⁴⁸.

A partir de los años 50 la fuerza de la imagen - especialmente la película - toma el relevo de las formas escritas y tiende a desplazarlas con todo el poder de la mediatización. Ya en 1916, el futurista italiano Marinetti escribía:

“El libro, medio totalmente paseista de conservar y comunicar el pensamiento, hace tiempo que está destinado a desaparecer, como las catedrales las torres, los museos, el ideal pacifista. El libro, estático compañero de los sedentarios, nostálgicos, neutrales, no puede divertir ni exaltar a las nuevas generaciones, ebrias de dinamismo revolucionario o belicoso. El cinematógrafo, alegre deformación del universo, será la mejor escuela para los niños... Acelerará la imaginación creadora, desarrollará la sensibilidad, dará el sentido de la simultaneidad y de la omnipresencia. Sustituirá a la siempre aburrida revista”²⁴⁹.

247 GUNDLE, Stephen, GUANI, Marco, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta*. Quaderni storici, Nuova Serie, Vol. 21, No. 62 (2), Aristocrazie europee dell'Ottocento, Boschi: storia e archeologia 2 (agosto 1986), pp. 561-594.

248 IURLANO, Giuliana, *Tra New Deal e guerra fredda: l'America nella cultura liberale italiana degli anni Cinquanta*. Véase: <http://www.sissco.it/articoli/cantieri-di-storia-ii-610/programma-scientifico-611/la-cultura-italiana-e-il-secolo-americano-625/> (consultado: 18 mayo 2017).

249 FERRO, Marc, *El cine una visión de la historia*, Ed. Akal, Madrid, 2008, p. 4.

Durante la primera reunión de la asociación cultural de cine italiano - que tuvo lugar en Roma en marzo de 1945 - Alberto Lattuada dijo que “nada es capaz de revelar como el cine los fundamentos de una nación”²⁵⁰. Cincuenta años más tarde, el historiador y crítico de cine Gian Piero Brunetta²⁵¹ escribió que “aunque sea solo para algunas temporadas, el cine ha contribuido de una forma decisiva a lanzar masas de italianos a la formación de una nueva identidad nacional”²⁵².

El cine, como fuente historiográfica, se relaciona necesariamente con el contexto político y económico circundante. Esto depende por el hecho de que los distintos eventos políticos contingentes se reflejan en la industria cinematográfica y en la realización de las películas. El historiador de cine francés Marc Ferro²⁵³ ha reflexionado sobre las oportunidades que el cine propone en la conformación de los procesos de construcción de la memoria histórica y de la identidad abriendo, de esta manera, las reflexiones hacia una nueva consideración del séptimo arte en cuanto a su relación con la historia de las representaciones colectivas o del imaginario social. Según él el cine es, ante todo, “un agente de la Historia”²⁵⁴, capaz de construirla y modificarla. El historiador afirma que es necesaria una “lectura histórica del cine y una lectura cinematográfica de la historia: estas son las dos coordenadas reales dentro de las cuales debemos cuestionar la relación entre Cine e Historia”²⁵⁵.

250 GUAIANA, Yuri, *Cinema e risorgimento negli anni '50 e '60. Identità nazionale e ruoli di genere*. Disponible en Storicamente-Laboratorio di storia, http://storicamente.org/guaiana_cinema (consultado: 10 julio 2017). “Nulla è in grado di rivelare come il cinema i fondamenti di una nazione”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

251 BRUNETTA, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 2003, p. 8.

252 GUAIANA, Yuri, *Cinema e risorgimento negli anni '50 e '60. Identità nazionale e ruoli di genere*. “Sia pure per poche stagioni, il cinema [ha] contribui[to] in modo decisivo ad avviare masse di italiani alla formazione di una nuova identità nazionale”. Traducida por nosotras desde el italiano al castellano.

253 Para una análisis en profundidad sobre el cine en el siglo XX véase: FERRO, Marc, *Historia contemporánea y Cine*, Ed Ariel, Barcelona, 1995. CASETTI, Francesco, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano 2005. ZINNI, Maurizio, *Fascisti di Celluloide. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Ed. Marsilio, Venezia, 2010.

254 FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire*, Éditions Gallimard, Paris, 1993, p. 19. Citado por GUAIANA, Yuri en *Cinema e risorgimento negli anni '50 e '60. Identità nazionale e ruoli di genere*.

255 Ibídem, p. 26. “Lettura storica del film e lettura cinematografica della Storia: queste sono le due vere coordinate entro le quali ci si deve interrogare sui rapporti tra Cinema e Storia”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

Volviendo a la política italiana de aquella época, como vimos en el capítulo anterior, veremos que con la primera república y el gobierno de Alcide de Gasperi la fractura política ya no se construyó entre fascismo y antifascismo sino más bien – sobretodo después de las elecciones de 1948 y la inclusión definitiva de Italia en el bloque occidental y por lo tanto americano - en la división entre comunismo y anticomunismo. Este cambio de perspectiva llevará evidentes repercusiones en la cultura italiana y en la industria del cine italiano.

El presidente estadounidense republicano Dwight D. Eisenhower consideraba la Guerra Fría también como “guerra psicológica” utilizada para “ganar las mentes y la voluntad de los hombres²⁵⁶”. En líneas con la política de Eisenhower el senador Joseph McCarthy dio pie a un grande proceso de acusaciones infundadas, procesos irregulares, denuncias, indagaciones y listas negras contra personas sospechosas de ser comunistas. Estas acusaciones se extendieron también fuera de las fronteras estadounidenses a través de diferentes programas culturales promovidos por el departamento de Estado *Central Intelligence Agency Economic Cooperation Administration* la organización que dirigía el plan Marshall y la inteligencia militar. En el 1953 nació la *United States Information Agency* (Usia) que se centró en los aspectos de propaganda y de coordinación de las diversas oficinas de las embajadas y los consulados americanos²⁵⁷. Esta ola de represión política afectó toda la vida cultural en especial manera a los medios de comunicación como la prensa, la televisión y el cine²⁵⁸. Para la política norteamericana la recepción de las películas estadounidenses en el exterior era una cuestión fundamental por el gobierno como por la industria de Hollywood. Desde el punto de vista cinematográfico, al final de la Segunda Guerra Mundial, Hollywood se enfrentó a una serie de barreras aduaneras y otras regulaciones europeas que sirvieron para reglamentar la afluencia de películas extranjeras en los diferentes mercados nacionales. De esta forma, la política americana tuvo que llevar a cabo una serie de funciones diplomáticas tanto que se consideraba la industria cinematográfica estadounidense como un “pequeño Departamento de Estado²⁵⁹”. Conformes con estas líneas políticas tanto los administradores

256 SAUNDERS, S. Stonor, *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Ed. Fazi, Roma, 2004, pp. 134-135.

257 ROBBE, Federico, *Il caso Blackboard Jungle tra Guerra Fredda culturale e moralità politica, en Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, coordinado por DEGRADA Elena, Ed. Rubbettino, Catanzaro, 2016, p. 71.

258 MARZORATI, Zulema, *Cine e Historia. El filme como herramienta didáctica*, en *Reflexión Académica en Diseño & Comunicación*, Año XI, Vol. 14, Agosto 2010, Buenos Aires, Argentina.

259 ROBBE, Federico, *Il caso Blackboard Jungle tra Guerra Fredda culturale e moralità politica*, p. 71.

políticos como los productores cinematográficos norteamericanos consideraban el mercado italiano “el más importante de Europa”. Esta idea dependía del hecho que en Italia el “estilo norteamericano” había encontrado obstinadas resistencias por diversos factores; primero la presencia de uno de los partidos comunistas más significativo de Europa que veían en los Estados Unidos y en el capitalismo una nueva evolución del fascismo; segundo la presencia de la iglesia católica²⁶⁰ y sus vínculos con la *Democrazia Cristiana* que en un principio se demostraron bastante reacios a la cultura americana y tercero una localización geopolítica estratégicas en el mar Mediterráneo²⁶¹.

En aquellos mismos años en Italia después de la ruptura de los gobiernos de coalición y de las elecciones políticas de 1948 - que reunió a los democristianos y sus fundamentales aliados – se notó considerablemente la influencia en la gestión política de la cultura de la política propagandística estadounidense y de la oposición de los dos bloques de la Guerra Fría. La estrategia económica norteamericana actuada tanto en Europa como y particularmente en Italia fue pensada en conjunto con la estrategia cultural²⁶² que servía para promover el *American Way of life*²⁶³. El poder político y económico estadounidenses ofreció la oportunidad a los Estados Unidos de exportar con más facilidad sus productos culturales.

Para fomentar el rápido desarrollo de la industria cinematográfica la política del gobierno democristiano estableció una serie de ayudas, subvenciones y préstamos económicos. Estas subvenciones tenían la finalidad de favorecer un tipo de producción que no fuera problemático y que reflejase, de alguna manera, los valores norteamericanos. De esta forma tanto la política como la industria cinematográfica italiana favorecieron la producción e importación de películas

260 Sobre la relación entre Iglesia católica y cine véase: BRUNETTA, Gian Piero, *Cattolici e cinema*, en TINAZZI, G., (coordinador de), *Il cinema italiano negli anni 50*, Ed. Marsilio, Venezia, 1979, pp. 305-321.

261 GUNDLE, Stephen, GUANI, Marco, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta*. Quaderni storici, Nuova Serie, Vol. 21, No. 62 (2), Aristocrazie europee dell'Ottocento, Boschi: storia e archeologia 2 (agosto 1986), pp. 562.

262 Para un análisis más exhaustivo sobre la influencia cultural de los Estados Unidos en Italia véase: TEODORI, M., *Maledetti americani. Destra, sinistra e cattolici: storia del pregiudizio antiamericano*, Ed. Mondadori, Milano, 2002. D'ATTORE, P.P. (coor.), *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Ed. Franco Angeli, Milano, 1991.

263 DE SANTI, Chiara, *L'americanizzazione negli anni Cinquanta tra Roman Holiday e Un americano a Roma*, en DEGRADA, Elena, (coor.) *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, Ed. Rubbettino, Catanzaro, 2016, p. 98.

que no se referían a análisis o reflexiones críticas sobre el fascismo ya que el Estado tenía el deber de evitar películas con escenas que podían ofender el pudor, la moral, las buenas costumbres y la reputación nacional. No estaban admitidas películas que podían perturbar el orden público. Por lo tanto se censuró el homicidio, el suicidio, la cirugía o cualquier cosa que podría fomentar el crimen. Para ello se reintrodujeron normas de censura que se referían al decreto fascista²⁶⁴. Estas normas restablecían la presencia de una oficina con la facultad de autorizar la distribución de películas en el territorio italiano e internacional. Este tipo de censura se estructuraba en dos tipos. Una censura preventiva y indirecta que filtraba las concesiones de préstamos económicos y una definitiva²⁶⁵ que juzgaba la aptitud moral de la película acabada. El secretario de delegación al espectáculo Giulio Andreotti en un discurso ante la Cámara de los diputados del 27 de noviembre de 1948 declaró: “Debemos fomentar una producción, saludable, moralísima y al mismo tiempo atractiva.”²⁶⁶ De esta forma se incrementó una producción cinematográfica reconfortante y mesurada concorde con los intereses de la Iglesia y de la política cultural de los Estados Unidos. Esta postura política y un proceso de eliminación de la memoria fascista se suprimió - de los programas de estudio escolares - todas las reflexiones sobre el periodo fascista. Temas como las dos Guerras Mundiales, el fascismo, la resistencia, el destino de Trieste y el éxodo istiano-dálmata fueron ignorados y ocultados²⁶⁷. Cualquier argumento controvertido que incitase el odio - según la moral demócrata - era considerado inaceptable en un momento en el cual uno de los objetivos centrales era mantener la paz interior del territorio europeo y la construcción de una nueva Europa democrática. Sobre esta base sociopolítica el gobierno apoyó una considerable producción estadounidense. De hecho la intensidad y la regularidad de la distribución de producciones de cine norteamericano facilitaron la rápida integración de los valores de la cultura norteamericana en la sociedad italiana, hasta el punto que, poco a poco, los italianos dejaron de percibirlos como extraños.

264 Después de un momento de apertura de la industria del cine italiano - caracterizado por neorrealismo italiano - que se hubo inmediatamente después de la caída del régimen fascista, con el gobierno democristiano se instauró la Ley 958 de 29 de diciembre, 1949 conocida como “ley Andreotti” firmada por el secretario de delegación al espectáculo Giulio Andreotti. Esta ley simplemente ordenará la antigua norma 379 de 16 de mayo de 1947, aprobada por el régimen fascista. GAUDENZI, Enrico, *Una storia nuova. La censura del passato nel cinema a soggetto storico*, en DEGRADA, Elena, (coord.) *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, Ed. Rubbettino, Catanzaro, 2016, pp. 14-15.

265 *Ibidem*, p. 15.

266 *Ibidem*, p. 16.

267 *Ibidem*, p. 17.

En 1956 - año en el que Pasolini escribe *Le ceneri di Gramsci*, poemario publicado más tarde en 1957 - fue un año crucial en el equilibrio internacional entre los dos bloques de la Guerra Fría. El año 1956 se recuerda por el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) en el que el primer secretario del partido Nikita Chruščev denunció el culto a la personalidad de su antecesor, Iósif Stalin, abriendo así el proceso de desestalinización²⁶⁸. Fue también el año de la Revolución húngara contra el gobierno de la República Popular de Hungría y sus políticas impuestas desde la Unión Soviética, de los hechos de Polonia y de la Guerra de Suez. Una serie de eventos políticos que pueden ser vistos como la explosión de un conflicto moral interno al territorio europeo. De acuerdo con Enzo Siciliano si la intervención soviética en Hungría destruyó un patrimonio ideal nacido en el nuevo universo socialista tachándolo por “anti-revolucionario”, igualmente, la intervención anglo-francesa en Suez marcó con sangre las intenciones liberales de las democracias occidentales²⁶⁹. Estos eventos internacionales influyeron en la estabilidad del Partido Comunista italiano y todo el mundo intelectual de izquierda. El escritor y político Giorgio Amendola describirá en pocas palabras lo que fue no solamente una crisis colectiva sino también individual:

“Toda esta agitación de pasiones nacía debido a que había colapsado un mito, que a todos nos había dominado, el mito de Stalin. La batalla tuvo lugar en las profundidades de la conciencia de cada uno de nosotros, que había creído en Stalin. Cayó uno de los elementos de nuestra formación. Cada uno reaccionó como pudo: los que trataban de analizar históricamente el origen de ciertos hechos, quienes maldiciendo, pero había algo que realmente sacudió a todos profundamente”²⁷⁰.

268 En este congreso Chruščev realizó su famoso “Discurso Secreto” en el cual denunció a Stalin por haber violado las normas acerca del liderazgo colectivo, la represión contra los Viejos Bolcheviques, el culto a la personalidad desarrollado en torno a su persona y la exageración de su rol en la Gran Guerra Patriótica, entre otras denuncias. Este acto provocó una gran conmoción en la sesión (a la cual no se permitió la presencia de los invitados extranjeros), y después de un mes de deliberaciones, se decidió hacer público buena parte del contenido a los ciudadanos de la URSS.

269 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 217.

270Ibidem, p. 218. “Tutta questa agitazione di passioni nasceva dal fatto che crollava un mito, che tutti ci aveva dominati, il mito di Stalin. La battaglia si svolgeva nell'intimo della coscienza di ciascuno di noi, che era stato staliniano. Crollava uno degli elementi della nostra formazione. Ognuno reagiva come poteva: chi cercando di analizzare storicamente l'origine di certi fatti, chi imprecaando; ma c'era veramente qualcosa che scuoteva tutti profondamente”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

En aquellos años Pasolini adoptó una postura contradictoria que se hará visible claramente en *Le ceneri di Gramsci* y que tendrá en si mismo todas las características de una crisis de la política general. La llegada a Roma, la crisis ideológica y la pérdida de los valores del mundo campesino afectarán su obra y su vida, caracterizadas por la transgresión, el escándalo y la provocación mezclando vida violenta con su propio compromiso ético y político.

En los años de la Guerra Fría Pasolini encarnará una de las formas más sinceras de la desorientación del intelectual italiano sometido al encanto de los modelos culturales introducidos tanto por la Unión Soviética como por los Estados Unidos²⁷¹. La contradicción que el posicionamiento de Pasolini nos muestra es la expresión de la necesidad de querer conciliar su “visceralidad” con el realismo materialista del marxismo italiano de los años 50. Este conflicto contradictorio se traduce en una característica de Pasolini de aparecer como un poeta reconocido pero, al mismo tiempo contestatario, orgánico e inorgánico, divulgativo (en los periódicos) y hermético (en la producción creativa). Respecto a las contradicciones nos será de utilidad utilizar las “figuras multiestables” (*Multistable Figures*) o “figuras reversibles” propuestas por Christoph F. E. Holzhey²⁷², para analizar la transformación acaecida en la figura del intelectual a partir de los años 50. El modelo de Holzhey ofrece una clave de lectura que es eficaz para profundizar sobre el compromiso pasoliniano y su posición con respecto al conflicto ideológico en el cual se encontraba Italia entre los años 50 y 70. La contradicción y la personificación en Pasolini de paradigmas opuestos, según Francesco Chianese encarna perfectamente lo que el teórico indio postcolonial Homi K. Bhabha había definido como la “representación cultural de

271 CHIANESE, Francesco, *Pasolini tra URSS e USA. L'intellettuale italiano negli anni della Guerra Fredda*, Between. Rivista della sociologia di teoria e storia comparata della letteratura. Vol. 5, No 10 (2015). Disponible en <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1699/1757> (consultado el 12 julio 2017).

272 HOLZHEY, Christoph F. E., *Multistable Figures. On the Critical Potentials of Ir/Reversible Aspect-Seeing*, Ed. Turia-Kant, Wien/Berlin, 2010. Véase también DI BLASI, GRAGNOLATI, HOLZHEY, *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, Ed. Turia-Kant, Wien/Berlin, 2012. En general, podríamos llamar “figuras multiestables o reversibles” a todas aquellas que admiten más de una interpretación. La multiestabilidad perceptual puede ser evocada por patrones visuales que son demasiado ambiguos para que el sistema visual humano reconozca una única interpretación. Ejemplos famosos incluyen el cubo de Necker, la escalera de Schroeder, la estructura del movimiento, la rivalidad monocular y la rivalidad binocular, pero se conocen muchos patrones visualmente más ambiguos. Dado que la mayoría de estas imágenes conducen a una alternancia entre dos estados perceptivos mutuamente excluyentes, a veces también se denominan percepción biestable. Pier Paolo Pasolini se refiere a esta figura visual de forma literaria a través de la figura de *le Bolge* (las Bolgias) descrita en la novela *Petrolio*. Véase PASOLINI, Pier Paolo, *Petrolio*, Ed. Mondadori, Milano, 2011, p. 388. En respecto a las figuras multiestables o reversible véase http://www.ilusionario.es/PERCEPCION/figura_fondo.htm (consultado el 13 julio 2017).

[la] ambivalencia de la sociedad moderna”²⁷³. La posición ambivalente del poeta en sus poemas y sus ensayos a partir de 1956 se convierte en una expresión de desorientación que es común en los intelectuales italianos frente a los desarrollos de la Guerra Fría. Italia se convirtió en un punto de mediación en las relaciones entre el norte y el sur, entre los países industriales y la cuenca mediterránea del territorio europeo. En este sentido se convirtió también en el escenario de la disputa entre los EE.UU. y la URSS, en el foco de las políticas atlánticas de la OTAN, pero también será el hogar del partido comunista más grande de occidente²⁷⁴. Según Holzhey esta posición geopolítica de Italia - y como consecuencia del intelectual italiano - es a considerar internamente un sistema más amplio de equilibrios europeos. Desde este punto de vista a menudo en el análisis de la obra de Pasolini su posición permanece suspendida entre dos tensiones opuestas, irreconciliables y sin solución²⁷⁵ que marcarán constantemente toda su obra desde 1955 hasta 1975.

273 CHIANESE, Francesco, *Pasolini tra URSS e USA. L'intellettuale italiano negli anni della Guerra Fredda*, p. 4.

274 *Ibidem*, p. 8.

275 *Ibidem*, p. 10.

1.2.2 La industria cinematográfica, el cine y la televisión como dispositivos de creación de nuevos estereotipos culturales en la Italia de los años 50 y 60.

Desde los años 50 la industria cinematográfica estadounidense y su producción de películas en Italia estableció nuevos estereotipos ligados al género épico. El uso de las temáticas historiográficas de la época de la Roma imperial se utilizaron como articulaciones de verdades históricas que recordaban ambientaciones lejanas en tiempo y en espacio. Estas temáticas tenían la utilidad de restaurar conceptos, tradiciones y valores practicables en la actualidad. En nuestra investigación el análisis de algunas películas de producción estadounidense en Italia son útiles para entender cómo la industria cultural cinematográfica de estos años generó nuevas construcciones narrativas basadas en antiguos acontecimientos históricos. Esta reinterpretación cinematográfica de la Historia iba a dar nuevos sentidos a la actualidad de los años 50 y 60.

Tras la Segunda Guerra Mundial el importante complejo de estudios cinematográficos de la capital romana *Cinecittà*²⁷⁶ fue saqueado y destruido. Solo a partir de los años '50 del siglo XX se consiguió restablecer su fama y fuerza. La reactivación de *Cinecittà* dependió, en gran medida, de las considerables inversiones económicas de las grandes producciones cinematográficas estadounidenses. Tras la guerra, en aquellos primeros años 50, los teatros de *Cinecittà* habían sido utilizados como viviendas precarias de más de seis mil refugiados²⁷⁷. La compañía norteamericana *Metro Goldwyn Mayer* produjo y rodó una nueva película de género épico titulada *Quo Vadis* (1951) de Mervin Le Roy que se llevó a cabo en la misma *Cinecittà*. La película representaba la Roma imperial y, a los ojos de los espectadores italianos de aquel momento, quería representar simbólicamente la llegada del nuevo pueblo (los norteamericanos) portadores de sabiduría, virtud y libertad frente la tiranía. Para compensar las dificultades técnicas del rodaje - debidas a las graves deficiencias de los sistemas de los estudios - la producción americana pensó emplear, durante la realización de la película, una gran cantidad de refugiados como extras²⁷⁸. Posponiendo de esta

276 Complejo de estudios y teatros fundado en Roma en 1937. Su creación fue una de las etapas de la política de apoyo a la cinematografía iniciado por el régimen fascista en los años treinta. Hasta 1943 albergó el rodaje de la mayoría de las películas italianas y se identificó el complejo con el propio cine nacional. La inauguración oficial de *Cinecittà* fue en abril de 1937. Cerca de ella se transfirió, también, la nueva sede del *Istituto Luce*, la institución pública más antigua de Italia destinada a la difusión y la educación cinematográfica. Desde el enlace oficial de la página web de *Cinecittà*: <http://cinecittastudios.it/> (consultado: 20 mayo 2017).

277 MARTELLI, Ricardo, *Cinecittà en la Enciclopedia del cinema*, 2003, en: http://www.treccani.it/enciclopedia/cinecitta_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (consultado. 20 mayo 2017).

278 *Ibidem*.

manera la responsabilidad del gobierno italiano de resolver el problema de las viviendas de los refugiados. Además de *Quo Vadis* durante las siguientes dos décadas se rodaron alrededor de cuarenta películas estadounidenses como *Guerra y Paz* (1956), de King Vidor, *Ben Hur* (1959) de William Wyler, *Cleopatra* (1963) de Joseph L. Mankiewicz entre otras. Todas estas películas se asociaban a la imagen de las grandes obras de tema histórico y épico. Para realizarlas se invirtieron enormes presupuestos, escenografías imponentes y miles de extras. Estas películas - en contraste con las impresionantes escenografías - se caracterizaban por unas historias melodramáticas o de comedias románticas de ambiente contemporáneo. A través de estos colosal las grandes producciones de las industrias americanas y la política extranjera cultural de los Estados Unidos apostaron por una restauración simbólica de la fuerza de la Roma imperial, mientras que las producciones italianas de 1960 - como *La dolce vita* (1960) y *La Ciociara* (1960) - fomentaron la idea de bienestar y de entretenimiento del nuevo *jet set* italiano. En ambos casos el intento era el de apostar por una cultura renacentista italiana dirigida hacia una nueva sociedad capitalista. Este imaginario renacentista impulsado por las grandes compañías cinematográficas tenían como finalidad ocultar la otra realidad de una Italia empobrecida por la segunda posguerra. En estos mismos años la “otra” realidad italiana será narrada por Pier Paolo Pasolini, haciendo propias algunas técnicas del neorrealismo italiano (análisis que realizaremos más detenidamente en la segunda parte de la presente investigación). Pier Paolo Pasolini se ocupará no solo de narrar esta “otra” realidad de la Italia marginal a través de la literatura, sino que empezará a visibilizarla a través de sus obras cinematográficas. Emblemáticas serán películas como *Accattone*²⁷⁹ (1961), *Mamma Roma*²⁸⁰ (1962) y *La Ricotta*²⁸¹ (1963).

El comienzo del poeta en el mundo del cine tuvo lugar en 1961 con la película *Accattone*. Este mismo año los italianos habían admirado a Sofía Loren en la película dirigida por Vittorio de Sica *La Ciociara*²⁸², con la cual la actriz recibió el Oscar en 1962. La historia de *La Ciociara* ofrecía - a pesar de la tragedia de la guerra - una visión positivista de esta reactivación económica. Tanto *La Ciociara*

279 Enlace de la película *Accattone* en idioma original
<https://www.youtube.com/watch?v=VZoyJvqpw0o> (consultado: 10 julio 2017).

280 Enlace de la película *Mamma Roma* subtitulada en castellano.
<https://www.youtube.com/watch?v=yNbE5X2jmJ8> (consultado: 10 julio 2017).

281 Enlace de la película *La Ricotta* en idioma original
<https://www.youtube.com/watch?v=pMNZLBBuZFY>
(consultado: 10 julio 2017).

282 La película es basada en la novela de 1957 “La campesina” (*La ciociara*), escrita por Alberto Moravia. En castellano se tituló “Dos mujeres”.

como *Accattone* representaron una Italia brutalmente golpeada por la guerra. Al contrario que la película de Vittorio De Sica, *Accattone* describe una realidad sin esperanza que recordó el primer cine neorrealista de Roberto Rossellini (*Roma città aperta*²⁸³ - 1945). El protagonista de *Accattone*, Vittorio, es un ladrón de poca monta y proxeneta que lleva toda su vida robando y engañando, incapaz de cambiar su condición social hasta que muere en la miseria. A diferencia de las películas de aquellos años *Accattone*, *Mamma Roma* y *La ricotta* no van a ofrecer una realidad de salvación que justifica ideológicamente la idea de resurgimiento económico y moral. Con estas películas Pasolini mostrará una realidad concreta de la periferia de Roma. Al lado de las películas de la industria americana y del *jet set* italiano *Accattone* será una película subversiva.

Otro factor que incentivó la transformación antropológica de los italianos en la época del “milagro económico” fue el asentamiento en el imaginario colectivo de las vacaciones de verano. Tanto el cine norteamericano como parte del cine italiano apostaron por temáticas de verano²⁸⁴ y por la construcción de un imaginario que fomentara nuevos valores concordantes al naciente desarrollo económico nacional. El coche y el *boom* de los transportes privados representaron algunos de los símbolos materiales del turismo y de una modernidad lanzada “sin freno” al futuro²⁸⁵. Al igual que en la mayoría de los países europeos, la industria del automóvil fue en Italia, el evento más llamativo del milagro económico de la segunda posguerra. No sólo era importante el vehículo en si mismo, sino también su significado en cuanto objeto-coche privado y experiencia de movilidad. El coche ofreció un nuevo símbolo de valores y experiencias posibles. En el imaginario colectivo la asociación de una idea de “libertad” en relación con el concepto de viajes fomentó, en gran medida, la creación de nuevas normas de comportamiento y ambiciones que transformaron definitivamente - antropológicamente hablando - a la población italiana²⁸⁶. Junto al imaginario del coche se vinculó el de “hacer” gasolina y el del mismo camino, entendido como perspectiva misma de libertad, como la idea de ocio o del “tener tiempo libre”. A partir de los años 50 la industria petrolera empezará a ser uno de los factores

283 En castellano “Roma, ciudad abierta”. Inspira en la historia del sacerdote Luigi Morosini, torturado y muerto por los nazis por ayudar a la resistencia. Considerada una de las obras más importantes del neorrealismo italiano.

284 ZINNI, Maurizio, *In viaggio verso il boom. Note su cinema e turismo in Italia tra ricostruzione e miracolo economico*, en en DEGRADA, Elena, (coor.) *Anni Cinquanta. Il decennio piú lungo del secolo breve*, Ed. Rubbettino, Catanzaro, 2016, p. 125.

285 *Ibidem*, 126.

286 GUNDLE, Stephen, GUANI, Marco, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta*. Quaderni storici, Nuova Serie, Vol. 21, No. 62 (2), Aristocrazie europee dell'Ottocento, Boschi: storia e archeologia 2 (agosto 1986), p. 572.

propulsivos del turismo en todo el mundo. En este sentido, las mismas empresas productoras de petróleo serán los promotores de campañas para difundir la cultura turística en Europa como signo de integración y democracia²⁸⁷.

En relación a las diferentes formas de percibir el tiempo “libre” Jean Baudrillard, en el 1974, afirmó:

“Se sabe que la contabilización del tiempo libre en unidades cronométricas, si bien es significativa de una época a otra o de una cultura a otra, de ningún modo lo es para nosotros en valor absoluto: la calidad de ese tiempo libre, su ritmo, sus contenidos, si es residual en relación con las obligaciones laborales o si es «autónomo», son todas cuestiones que se vuelven significativas de un individuo, de una categoría, de una clase a otra”²⁸⁸.

A partir de la mitad de los años 50 se instaura la idea de turismo como “herramienta de desarrollo” y se posiciona dentro de las principales estrategias a seguir para la modernización y “apertura” del país y su inclusión al orden capitalista europeo y mundial. El turismo se convierte así en una puerta de entrada al capitalismo y al consumismo. El Estado junto a varias empresas privadas y otras corporaciones extranjeras se convertirá en el principal promotor de la actividad. En la Italia del *boom* económico la idea de las vacaciones²⁸⁹ - al igual que otros símbolos como el automóvil - se convierte en un imaginario disponible a todos gracias principalmente a un aumento de los ingresos económicos de los nuevos trabajadores. Al mismo tiempo se califica a la población como la expresión consciente del consumo capaz de definir la apariencia y la condición social²⁹⁰. Según el historiador Maurizio Zinni²⁹¹ a partir de los años 50 y 60 los lugares

287 ZINNI, Maurizio, *In viaggio verso il boom. Note su cinema e turismo in Italia tra ricostruzione e miracolo economico*, p. 126.

288 BAUDRILLARD, Jean, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Ed. XXI, Madrid, 2009, p. 187.

289 De acuerdo con la definición de ISTAT, el Instituto Nacional de Estadística italiano en la investigación nacional de 1959 recogida en Berberis, C, *Per una sociologia del turismo*, Ed. Franco Angeli, Milano, 1979, p. 137, por vacaciones se entiende un período que dura al menos 4 días consecutivos, pasado fuera de su lugar de residencia, con el propósito de descanso o de ocio, incluso aunque si se combina con otros fines. Citado por ZINNI, Maurizio, *In viaggio verso il boom. Note su cinema e turismo in Italia tra ricostruzione e miracolo economico*, p. 130.

290 ZINNI, Maurizio, *In viaggio verso il boom. Note su cinema e turismo in Italia tra ricostruzione e miracolo economico*, p. 127. Véase también Berrino, A., *Storia del turismo in Italia*, Ed. Il Mulino, Bologna, 2011, Battilani, P. *Vacanze di pochi, vacanze di tutti. L'evoluzione del turismo europeo*, Il Mulino, Bologna, 2001, p. 127.

291 *Ibidem*, 127.

turísticos representarán los imaginarios de la banalización²⁹², del aplanamiento de las diferencias culturales y económicas y se convertirán en lugares de enfrentamiento entre el individuo y la comunidad. Los medios de distribución y, al mismo tiempo, de consolidación de estas imágenes serán el cine, la televisión y la publicidad. A finales de los años 50 películas como *Vacanze romane* (Vacaciones en Roma, 1953) de William Wyler, *Vacanze a Ischia*²⁹³ (Vacaciones en Ischia, 1957) de Mario Camerini, *Racconti d'estate* (Narraciones de verano, 1958) de Gianni Franciolini, *Ferragosto in bikini* (1960) de Mario Camerini, *Scandali al Mare* (Escándalos al mar, 1961) de Dino Risi, consolidaron un imaginario turístico que refleja el tema de las vacaciones y del balneario.

La película *Vacaciones en Roma* ya en la mitad de los años 50 había entrado en el imaginario mitológico de Hollywood, y fue promotora de una representación estereotipada de los italianos. Desde 1955 Italia (y Roma en particular) se convirtió en la localidad favorita de los turistas americanos y europeos²⁹⁴. En este sentido el cine nacional trabajó este fenómeno mediante el fomento de un imaginario codificado de Italia, como nos evidencian las diversas películas mencionadas que son muestra del cambio radical vivido por los italianos respecto a los valores y las raíces que habían guiado la sociedad italiana hasta la década de 1940, empujando a la sociedad italiana hacia la cultura de consumo y de la ociosidad. En este sentido en el imaginario colectivo se señala una conexión entre la belleza de los lugares con los cuerpos “hermosos de playa”²⁹⁵, entendidos como una nueva representación de la sexualidad y del cuerpo femenino vinculada a la sensualidad, el erotismo y el libertinaje. La iconografía propuesta por el género cinematográfico de las vacaciones representa una Italia rica y sin preocupaciones. Será en estos años que el lugar de las vacaciones va a convertirse en el lugar por excelencia de la traición que será un elemento recurrente de las narraciones de la comedia italiana²⁹⁶.

292 Maestri&Compagni entrevista vídeo a Maurizio Zinni sobre su último libro, *Fascisti di Celluloide. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Ed. Marsilio, Venezia, 2010. Entrevista de Paolo y Roberto Granata Pierri. Vídeo de Davide Maria Marucci. <https://www.youtube.com/watch?v=R2lliJv14wc> (consultado: 20 mayo 2017).

293 *Vacanze in Ischia* vendrá traducido al inglés como *Holiday Island*, detalle significativo para nuestra investigación en respecto al imaginario exótico proyectado en la isla. En relación con este tema véase el capítulo de la presente tesis *Imaginarios posexóticos: Archipiélagos en luchas: las islas postexóticas y Radici nel mare. Sonu Gaal*.

294 ZINNI, Maurizio, *In viaggio verso il boom. Note su cinema e turismo in Italia tra ricostruzione e miracolo economico*, p. 131.

295 Hacemos referencias a los cuerpos de mujeres en bikini que hasta aquel entonces no se solía ver a menudo.

296 *Ibidem*, p. 134.



Figuras 7: Carteles de las películas *Roman Holiday*, *Vacanze in Ischia*.

Estas películas - de la misma forma que las películas de género épico precedentemente nombradas - se convierten en significantes culturales que impulsan valores útiles al desarrollo del nuevo poder neocapitalista. En estas películas se visibilizan diferentes aspectos que marcarán el imaginario y los hábitos colectivos. La vinculación entre industria cinematográfica, economía, imaginario colectivo y representación de la sexualidad y del erotismo, será una fórmula determinante a la hora de crear la nueva identidad italiana global. Mayor independencia económica, mayores libertades sexuales, fomento del estereotipo de la mujer sexualmente emancipada - proveniente del norte Europa - individualismo y estatus social (determinado por objetos de uso común como el coche) serán los nuevos valores de la sociedad italiana del *boom* económico. Una serie de cambios antropológicos que aspiran a una cultura de consumo capitalista de importación de norteamericana que inevitablemente se constituirá a través de diferentes procesos de integración de la mayoría de la población.

En 1965 Pasolini responde al tema de vacaciones con una película documental del género de encuesta titulada *Comizi d'amore*²⁹⁷. La película surge de la curiosidad del autor por conocer la opinión de los italianos sobre la sexualidad, el amor y la moralidad y ver cómo ha cambiado la moral de su país entre las décadas de los 50 y los 60. En esta película Pasolini se expone - micrófono en mano - para hablar con los italianos sobre homosexualidad, prostitución y divorcio por “primera vez”. Lo que emerge es un retrato del país contradictorio, de una Italia a varias velocidades, una imagen desconcertante que alterna aberturas falsamente desinhibidas en el Norte y con una rigidez tradicional en el Sur. En los 98 minutos de duración de la película Pasolini entrevistará a intelectuales, militantes, estudiantes y campesinos. Las diferentes entrevistas estarán fragmentadas y divididas por intervenciones de personajes públicos como Alberto Moravia, Giuseppe Ungaretti, Cesare Musatti, Oriana Fallaci e Camilla Cederna. Aunque el cine en aquellos años empujaba hacia nuevos modelos liberales, la gente común no estaba todavía familiarizada a ser filmada y responder directamente preguntas vinculadas a la sexualidad. El resultado será un documental que además de hacer visible la situación real de la población italiana de cara a estas cuestiones resultará ser un importante registro recoge una memoria visual colectiva determinada de rostros, voces, gestos y acciones que reflejarán a los italianos de los años 60²⁹⁸.

Por otra parte, para sostener y sedimentar este nuevo impulso hacia la cultura de masas será determinante el ingreso de la televisión en los hogares italianos. La televisión italiana empezará a transmitir sus primeros programas en 1939. En sus principios integrada a la *Unione Radiofonica Italiana*, un ente público controlado por el régimen fascista. Con la Segunda Guerra Mundial se interrumpió la primera experimentación televisiva italiana y solo a partir del 1954²⁹⁹, bajo el gobierno democristiano – preocupado por la reconstrucción de una nueva imagen de la cultura italiana – se volvió a empezar un ciclo regular de transmisiones televisivas. En un primer momento el ejercicio de transmisiones TV estaba reservado a la gestión del Estado, que solo más tarde se concedería a la RAI-

297 Enlace a la película *Comizi d'amore* subtitulada al inglés
<https://www.youtube.com/watch?v=L5kOnp7Lt-Y> (consultado el 6 julio 2017).

298 MARASCHIN, Donatella, *Cinema e antropología*, Ed. Peter Lang, Bern, 2014, p. 105.

299 Las transmisiones comenzarán el 3 de enero de 1954, y ya en 1957 la red alcanzará toda Italia, aunque si la finalización técnica se hará en 1960. En poco tiempo las suscripciones de usuarios al medio televisivo pasará de las 88.000 en 1954 a un millón en 1958, a dos millones en 1960 hasta los cinco millones en 1965, año en el que los abonos superarán los de la radio. Véase MENDUNI, Enrico, *Il mondo della radio. Dal transistor a Internet*, Ed. Il Mulino, Bologna, 2002, pp. 235-236.

Radiotelevisione italiana, una sociedad pública con derecho a difundir programas televisivos en el Estado italiano³⁰⁰.

Desde 1954 hasta 1975, la televisión italiana fue guiada por un grupo de intelectuales-dirigentes de “buenas lecturas”, enmarcados en una empresa de administración demócrata que, sin embargo, le dejaban amplios márgenes creativos, a la innovación cultural, el entretenimiento y la protección de las artes. Una centralidad demócrata donde el centro-izquierda y el Partido Socialista podían influir sólo de forma marginal³⁰¹. A estos dirigentes la política delegaba la tarea de elegir los programas televisivos aunque si a la vez quería estar segura constantemente. La censura - tan activa en aquellos años en el cine y en el teatro - nunca afectó a la televisión y la radio. El cine, el teatro y los libros eran el resultado de las empresas editoriales privadas sobre las que el Estado tenía la tarea de vigilar la frontera entre libertad de expresión y respeto de los valores dominantes. Radio y televisión eran más bien un instrumentos para-gubernativos de gran extensión, a cargo de “hombres de cofinancia” del gobierno³⁰².

A diferencia del cine el poder del medio televisivo se basó/basa en un alto grado de difusión y dependía/depende de su posibilidad de recurrir a una amplia gama de fuentes sociales y la penetración que estas tienen en la vida cotidiana³⁰³. Los nuevos estereotipos del sistema consumista afectaron directamente los hábitos de las familias italiana de aquellos años a través de los mensajes publicitarios, modificando radicalmente los principios de la organización familiar e individual.

Ya en octubre de 1947 Marshall McLuhan escribía un artículo poniendo en contraste la recepción del poder de persuasión de los nuevos medios de

300 La historia de la televisión italiana se puede dividir en tres etapas. El primer período caracterizado por el monopolio absoluto de la RAI que se inicia en 1954 y termina a principios de los años 70. El segundo período marcado por la reforma de la Rai (1975), por las sentencias del Tribunal Constitucional (1974-76) y los diversos experimentos televisivos de las radios “libres” y / o “privados”. Este período termina cuando Fininvest adquiere su tercera red (Rete 4) en 1984. El tercer período comenzó en 1984 y ve Rai y Fininvest / Mediaset en o aliadas dependiendo de la política de esos años. A partir de 2006, llegó el digital terrestre que caracteriza la actualidad televisiva. Véase MENDUNI, Enrico, *Intrattenimento in salsa pedagogica. Un riesame critico della “veterotelevisione” italiana*, en *Televisione. Storia, Immaginario, Memoria* (coord.. GAROFALO, Damiano, ROGHI, Vanessa) Ed. Rubbettino, Roma, 2015, pp. 21-22.

301 *Ibidem*, p. 22.

302 *Ibidem*, p. 24.

303 GUNDLE, Stephen, GUANI, Marco, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta*. Quaderni storici, Nuova Serie, Vol. 21, No. 62 (2), *Aristocrazie europee dell'Ottocento*, Boschi: storia e archeologia 2 (agosto 1986), pp. 567.

comunicación y de la publicidad en la sociedad americana con la sociedad italiana.

“Hace unos meses, un oficial del ejército americano, corresponsal de Italia para *Printer's Ink*, observó con preocupación que los italianos saben decirte los nombres de los ministros del gobierno, pero no el nombre de los productos favoritos de las celebridades de su país. Además los espacios murales de las ciudades italianas se llenan más de slogan políticos que de slogan comerciales. Según los pronóstico de este oficial hay pocas esperanzas de que los italianos lleguen nunca a un estado de prosperidad y calma interna, hasta que no comiencen a preocuparse por la competencia entre marcas rivales de harina de avena o de cigarrillos mas que por la capacidad de sus hombres políticos. Llegó a decir incluso que la libertad democrática consiste, en gran medida, en ignorar la política y preocuparse de los sistemas de vencer el olor de las axilas, la caspa, los pelos de la pierna, la piel pálida, el pelo despeinado, la anemia, los pies planos, el intestino perezoso”³⁰⁴

La televisión nació en Italia contemporaneamente al mito americano que en los mismos años se declaró como una filosofía de vida, como expectativa de consumo y de esperanza de bienestar. En la *Rai* se puede reconocer un doble sistema de referencias internacionales (Inglaterra para la radio, Estados Unidos para la televisión). Mientras que la referencia de la radio italiana, la *BBC*³⁰⁵ inglesa no incluía anuncios, la televisión norteamericana si. El personaje televisivo clave de la mediación intercultural entre Italia y Estados Unidos fue Mike Bongiorno³⁰⁶.

304 MCLUHAN, Marshall, *American Advertising*, in “Horizon”, 1947, n. 93-4, pp. 132-41 (p. 132). Citado por GUNDLE, Stephen, GUANI, Marco, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta*. p. 579. “Alcuni mesi fa un ufficiale dell'esercito italiano, corrispondente dall'Italia per il *Printer's Ink*, notava con apprensione che gli italiani sanno dirti i nomi dei ministri del governo ma no il nome dei prodotti preferiti delle celebrità del loro paese. Per di piú gli spazi murali delle città italiane sono riempite piú di slogan politici che di slogan commerciali. Secondo la previsione di questo ufficiale ci sono poche speranze che gli italiani giungano mai a uno stato di prosperità e di calma interna fintanto non cominceranno a preoccuparsi piú della concorrenza tra marche rivali di fiocchi d'avena o di sigarette che non delle capacità dei loro uomini politici. Egli giunse addirittura a dire che la libertà democratica consiste in buona parte nell'ignorare la politica e nel preoccuparsi invece dei sistemi per sconfiggere l'odore delle ascelle, la forfora, i peli delle gambe, il colorito pallido, i capelli fuori posto, l'anemia, i piedi piatti, l'intestino pigro....”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

305 La British Broadcasting Corporation-BBC es el servicio público de radio, televisión e internet del Reino Unido.

306 Fue un presentador italiano-americano de la televisión italiana que desarrolló toda su carrera en Italia tanto para la *Rai* como para la *Mediaset*. Considerado como uno de los pioneros y

Será él el que pondrá en marcha en 1955 el formato de programa basado en el concurso televisivo que será la verdadera fórmula del crecimiento de suscriptores y del éxito. El *quiz* (concurso) *Lascia o raddoppia?* Recuerda a un famoso concurso estadounidense *The \$ 64,000 Question*³⁰⁷. En estos años Mike Bongiorno llevó a cabo la función de un consultor, un mediador, un portavoz del sueño americano. En este sentido, el proceso de americanización dependerá de la cultura de consumo que se convertiría con el tiempo, en la motivación intrínseca del sistema del medio televisivo. Así que la función de la televisión será la de enseñar a consumir. Muestra las marcas, los productos, y explica cómo usarlos y porqué se consideran importantes.

El tema de la unificación de Italia fue un asunto de gran atención en la programación televisiva de sus inicios. Esto era debido al aniversario - de allí a unos pocos años - del centenario de los acontecimientos que llevaron a la unificación. Los esfuerzos conmemorativos se concentraron especialmente entre los años 1959-1961, pero en general, desde 1954 hubo una relevancia lenta y continuada de los temas del renacimiento en muchos programas. El medio televisivo tenía que encontrar una legitimidad - tanto entre el público como entre las élites culturales - como herramienta para fusionar lingüística, cultural y artísticamente las diferencias de los italianos, reactivando así una página histórica que se fundaba en la unidad del país³⁰⁸. En este sentido, la opinión de Tullio De Mauro propuesta en diferentes ensayos como en *Storia linguistica dell'Italia unita* (1963), muestra la aportación fundamental de la televisión en la construcción de un idioma nacional³⁰⁹.

Pier Paolo Pasolini en su prolífica trayectoria cultural fue uno de los intelectuales italianos que más se dedicó a la televisión. Desde los años 60 se posicionará contra a ésta como el medio más promiscuo del neocapitalismo. Escribió textos importantes y contundentes en contra de la televisión como *Contro la televisione*³¹⁰ (Contra la televisión - 1966), *Analisi linguistica di uno slogan*³¹¹

referentes de La televisión italiana que recibió el sobrenombre de *Il Re dei Quiz* (El Rey de los concursos).

307 MENDUNI, Enrico, *Intrattenimento in salsa pedagogica*, p. 28.

308 GALVAGNO, Giuliana C., *Gli sceneggiati della Rai, 1954-1961. Tra storia e costruzione dell'identità nazionale*, en *Televisione. Storia, Immaginario, Memoria* (coord. GAROFALO, Damiano, ROGHI, Vanessa) Ed. Rubbettino, Roma, 2015, pp. 97.

309 MENDUNI, Enrico, *Intrattenimento in salsa pedagogica*, p. 31.

310 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla política e sulla società*, pp. 128-143.

311 *Ibidem*, pp. 278-284.

(Análisis lingüística de un eslogan - 1973), *Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia*³¹² (Dos modestas propuestas para eliminar la criminalidad en Italia - 1975), *Le mie proposte su scuola e tv*³¹³ (Mis propuestas sobre la escuela y la televisión - 1975), a la vez que participó en programas televisivos, debates y colaboró en documentales e investigaciones encargados por la misma. Aunque su posición fuera muy crítica respecto a la gestión que la clase dirigente estaba haciendo de aquel médium, él mismo la utilizó para contar su perspectiva de la cultura que se estaba generando en aquellos años. Durante estos años Pasolini representó tanto un personaje incomodo como mediáticamente atractivo. El autor era consciente del potencial pedagógico y de adoctrinamiento publicitario y propagandístico de la televisión y la acusaba de haber acelerado los procesos de cambio de los italianos de manera decisiva en la representación de nuevos deseos y sueños. Pero será solo en los últimos años de su vida cuando Pasolini hará una crítica radical sobre el uso de la televisión italiana como responsable de lo que él define como “mutación antropológica” o “genocidio cultural”.

El aburguesamiento es parte de la lucha de clases. Y es por esto que he mencionado y cito términos de Marx como “genocidio”, “genocidio cultural” hasta la obsesión. La clase dominante - cuyo nuevo modo de producción ha creado una nueva forma de poder y por lo tanto una nueva forma de cultura - ha hecho, en los últimos años en Italia, el más completo y total genocidio de las culturas particularistas (populares) que la historia italiana recuerda. Los jóvenes del subproletariado romano han perdido (...) su “cultura”, que es su forma de ser, de actuar, de hablar, de juzgar la realidad. Se les ha proporcionado un estilo de vida de burgués (consumista). Han sido, clásicamente, destruidos y aburguesados. Por consiguiente, su connotación clasista es ya puramente económica y cultural. La cultura de las clases subalternas no existe (casi) más. Existe sólo la economía de las clases subalternas. Y ya he repetido una infinidad de veces en estos malditos artículos que la infelicidad atroz o la agresividad criminal de los jóvenes proletarios y subproletarios deriva del desequilibrio entre la cultura y la situación económica. De la incapacidad para realizar (si no de forma mimética) modelos culturales burgueses debido constante pobreza camuflada de una ilusoria mejora del nivel de vida”³¹⁴.

312 Ibídem, pp. 687-692.

313 Ibídem, pp. 693-699.

314 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla cultura e sulla società*, p. 696. “La borghesizzazione fa parte della lotta di classe. Ed é per questo che io ho citato e cito fino l’ossessione l’espressione di Marx «genocidio», «genocidio culturale». La classe dominante, il cui nuovo modo di produzione ha creato una nuova forma di potere e quindi una nuova forma di cultura, ha proceduto in questi

Los eventos mediáticos y jurídicos que afectarán la vida y la obra de Pasolini lo convencerán del hecho de que en Italia hubo un fascismo mussoliniano - fundado en los valores de la patria, de la iglesias, de la obediencia, de la jerarquía, de la dependencia y de la familia - y un nuevo fascismo de los años 50, 60 y 70, que - en los primeros gobiernos de la *Democrazia Cristiana* - encontró una continuidad lógica con el fascismo mussoliniano ya que se fundaba en los mismos valores que se habían construido el fascismo de los años 20. Para Pasolini el fascismo mussoliniano no fue capaz de transformar la vida, las consciencias y los cuerpos de los italianos, ni tampoco consiguió transformar la dimensión crítica del pensamiento de los italianos, que en la resistencia encontraban una identidad crítica concreta. Pero el nuevo fascismo - que se iba presentando en una nueva e invisible forma de dictadura extendida y que empezó a difundirse a través de los nuevos medios de comunicación - si fue capaz de transformar las vidas, el lenguaje y las consciencias de los italianos, apagando la posibilidad de cultivar un pensamiento crítico. En este sentido, los valores fijos y dominantes que acomunaban las dos formas de poder se fueron renovando en diferentes formas de fascismo: desde el fascismo totalitario a la democracia fascista. Al mismo tiempo, el lenguaje técnico de los nuevos medios de comunicación y la transmisión de los nuevos estilos de vida modernos - a través de la publicidad - han permitido la difusión de nuevos valores consumistas. De hecho, con la llegada del consumismo la política italiana tuvo que reformularse. A partir de este momento la clase política dominante tuvo que empezar a venir a compromisos con las nuevas exigencias económicas.

“Yo creo, creo profundamente que el fascismo real es lo que los sociólogos han llamado “sociedad de consumo”. Una definición que parece inocua, puramente indicativa. Pero no lo es. Si se observa bien la realidad, y sobre todo si uno sabe cómo leer alrededor, en los objetos, en el paisaje, en el urbanismo, y especialmente en los hombres, ve que los resultados de esta despreocupada sociedad de consumo son los resultados de una dictadura, de un verdadero fascismo. [...] Este nuevo fascismo, esta sociedad de consumo, ha

anni in Italia al piú completo e totale genocidio di culture particolaristiche (popolari) che la storia italiana ricordi. I giovani sottoproletariati romani hanno perduto (...) la loro «cultura», cioè il loro modo di essere, di comportarsi, di parlare, di giudicare la realtà: a loro é stato fornito un modello di vita borghese (consumistico) : essi sono stati cioè, classicamente, dristutti e borghesizzati. La loro connotazione classista é dunque ora puramente economica e non piú *anche* culturale. La cultura delle classi subaltern non esiste (quasi) piú: esiste soltanto l'economia delle classi subaltern. E ho ripuetuto giá una infinitá di volte in questi miei maledetti articoli che l'atroce infelicitá o aggressivitá criminale dei giovani proletari e sottoproletarideriva appunto dallo scopenso tra cultura e condizione economica: dall'impossibilitá di realizzare (se non mimeticamente) modelli culturali borghesi a causa della persistente povertá mascherata da un illusorio miglioramento del tenore di vita” Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

transformado profundamente a los jóvenes, los tocó en su intimidad, les dio otros sentimientos, otras formas de pensar, vivir, otros modelos culturales. Ya no se trata, como en los tiempos de Mussolini de una regimentación poco profunda, escénica, sino una verdadera reglamentación que robó y cambió sus almas. Lo que significa, en última instancia que esta “sociedad de consumo” es una civilización dictatorial. Así que si la palabra fascismo significa la arrogancia del poder, la “sociedad de consumo” ha realizado bien el fascismo³¹⁵”.

La exasperada acción de las técnicas de la publicidad moderna tuvo y tiene la finalidad de hacer que parezcan reales necesidades ficticias, únicamente con el objetivo de ampliar continuamente la producción. Por esta razón los signos y los significados difundidos por la publicidad tenían y tienen como efecto la identificación, real o imaginaria de la felicidad personal con la compra, la posesión y el consumo continuo de los bienes materiales. Para nosotras la evolución del consumismo no se vincula solo con el consumo de cosas materiales sino también con el consumo de los cuerpos y de emociones, con el deseo de riqueza, el egoísmo y el poder. Este cambio en el sistema político y económico italiano nos sirve para entender como el nuevo poder fascista y consumista ha atravesado tanto los cuerpos de los italianos como el cuerpo de Pasolini y sigue perpetuándose en sus renovadas formas.

En las obras literarias y cinematográficas pasolinianas del periodo romano todo el tiempo surge una tensión hacia un revancha económica de la clase baja romana. Según Rinaldo Rinaldi³¹⁶ todo el universo de los “chavales” romanos y de los “*accattoni*” se puede definir cómo un gran sistema de circulación de mercancías, y todas sus aventuras como historias de las mercancías. Cada bien (objetos,

315 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, I Meridiani, Ed. Mondadori, Milano, 1999, p. 328. “Io credo, lo credo profondamente, che il vero fascismo sia quello che i sociologi hanno troppo bonariamente chiamato «la società dei consumi». Una definizione che sembra innocua, puramente indicativa. Ed invece no. Se uno osserva bene la realtà, e soprattutto se uno sa leggere intorno negli oggetti, nel paesaggio, nell’urbanistica e, soprattutto, negli uomini, vede che i risultati di questa spensierata società dei consumi sono i risultati di una dittatura, di un vero e proprio fascismo. [...] Questo nuovo fascismo, questa società dei consumi, ha profondamente trasformato i giovani, li ha toccati nell’intimo, ha dato loro altri sentimenti, altri modi di pensare, di vivere, altri modelli culturali. Non si tratta più, come all’epoca mussoliniana, di una irreggimentazione superficiale, scenografica, ma di una irreggimentazione reale che ha rubato e cambiato loro l’anima. Il che significa, in definitiva, che questa «civiltà dei consumi» è una civiltà dittatoriale. Insomma se la parola fascismo significa la prepotenza del potere, la «società dei consumi» ha bene realizzato il fascismo.” Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

316 RINALDI, Rinaldo, *Pier Paolo Pasolini*, p. 154.

posiciones favorables, privilegios) llega al mercado desde el sistema del capital dominante hacia el mercado ilegal de la prostitución, del robo y del mercado abusivo. Siguiendo a Rinaldi todas las acciones de intercambios comerciales de los protagonistas del imaginario pasoliniano se orientan hacia la posesión de dinero como la Mercancía de las mercancías, ya que venía considerado como el único producto que poseía dignidad. Los chavales amaban el dinero más allá de cada uso que podía darsele, por sus infinitas posibilidades. El dinero era el único objetivo; robado o directamente intercambiado por otros bienes se convirtió en el sentido profundo de todos los movimientos y de los hechos de sus obras romanas. Si todo era mercado, si el movimiento de mercancías era una excelente imagen para describir el funcionamiento de los encuentros y los alejamientos, el movimiento continuo y la investigación neurótica se puede afirmar con Rinaldi que la trama de las obras romanas transpira constantemente dinero. De hecho el dinero, en la obra de Pasolini lleva a dos formas particulares de consumo: el juego y el sexo³¹⁷. La escritura de guiones primero y el trabajo de director de cine después habían cambiado su situación económica. En este sentido Pasolini cultivó un recóndito “deseo *privado* de ser rico³¹⁸” que fue vinculado a un sentimiento de revancha respecto a los años de vivir en la miseria a principios del 50. La miseria entonces lo llevó a considerar un logro el cambio de casa. Pasolini no viene recordado como un hombre que se decantaba por su dinero pero, desde luego, este dinero fue crucial para permitirle acercarse a los *Ragazzi di vita*. El aquisto de un coche *Giulietta Alfa Romeo* blanco le permitió acercarse más fácilmente a los chavales de la periferia. El mismo afirmó que sólo con el ver el coche los chavales le hacían un guiño³¹⁹. En 1966 compró una *Maserati 3500 GT*. En esos años – según Enzo Siciliano – a Pasolini le gustaban ropas llamativas: jersey coloridos, pantalones de cuero, chaquetas de renos y desde los años 70 empezó a tiñirse el pelo. El propio poeta hacía ironía sobre su aspecto y habló de cómo esta era una “obligación erótica³²⁰”. En este sentido podemos decir que Pasolini se acercó a los chavales de las periferias a través de “las cosas”, los mismos objetos que se convertirán en los símbolos del neocapitalismo.

En el ensayo *Le mie proposte su scuola e tv* Pasolini propuso una gestión de la televisión por diferentes partidos de manera que podía ser culturalmente plural. Según él era la única manera que la televisión podía perder su “valor carismático

317 *Ibidem*, p. 157.

318 Desde lo que Pasolini escribió en una carta a Antonello Trombadori, publicada en “*Il Contemporaneo*” del 21 de agosto, 1957. Citado por SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 235.

319 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 235.

320 *Ibidem*, p. 303.

horrendo o su intolerable oficialidad”³²¹. Pasolini creía que con sólo una posible competencia entre los partidos, en la gestión de varios canales televisivos, se podía pensar en una televisión democrática. Pasolini contestó la televisión sin aun imaginarse lo que habría llegado a ser el imperio mediático berlusconiano que, justo en el 1974 - en el mismo momento en el cual Pasolini se enfrentaba a los dirigentes televisivos - Silvio Berlusconi abrió una pequeña televisión privada vía cavo que llamó *Tele Milano CAVO* una emisora que transmitía informativos, películas y rubricas que cambiará radicalmente el sistema televisivo y la cultura italiana.

Como nos explica Nicola de Cilia, en su ensayo sobre la relación entre Pasolini y la televisión intitulado *La televisione al tempo dei mutanti*³²² (La televisión en la época de los mutantes - 2011), hoy en día la televisión cumple la función simbólica del psicopompo³²³. Según su tesis el medio televisivo se ha apropiado de tres elementos claves para el control de la personas: el milagro, el misterio y la autoridad³²⁴. Según él, el milagro sucede cotidianamente en frente de nosotros, cuando vemos que a través de la televisión también los idiotas hablan y parecen tener algo inteligente que decir. Hasta elevarlos a iconos, mitos o santos. La autoridad se manifiesta - como explica bien Pasolini - siempre en una relación entre superior e inferior en una relación totalmente antidemocrática. Ya que, el hablar a través de la televisión, es siempre hablar *ex cathedra* aunque esta esté maquillada de democraticidad. Mientras el misterio es la muerte, donde la televisión - en una forma de realidad duplicada, que llena la soledad de los individuos que están permaneciendo en la tierra, adquiere la función de anestésico al miedo a la muerte. Poco importa el contenido real de los programas, más importante es la sensación de comunión con un magma no real, emotivo, indiferenciado, que conduce hacia un nirvana prosaico, permitiendo experimentar aquella nada que acerca aquella experiencia - de otra manera irrepresentable - de la muerte. Así que es la cultura occidental con su propio medio la que ha generado su propio drama de soledad.

A pesar de la historia compleja y controvertida del poeta, volver a releer hoy en día el recorrido político y personal de Pasolini significa, por una parte, pensar en

321 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla política e sulla società*, p. 698.

322 DE CILIA, Nicola, *La televisione al tempo dei mutanti*, en *Pasolini e la televisione* (coord.. FELICE, Angela), Ed. Marsilio, Venezia, 2011, p. 13.

323 Psicopompo es un ser que en las mitologías o religiones tiene el papel de conducir las almas de los difuntos hacia la ultratumba, cielo o infierno. La voz proviene del griego ψυχοπομπός (psychopompós) que se compone de psyche, “alma”, y pompós, “el que guía o conduce”.

324 *Ibidem*, p. 14.

el autor como a un testimonio que hizo, a su manera, resistencia a un poder fascista, pero, por otra parte, leerle como una figura que ha sido integrada al nuevo poder, convirtiéndose en un representante de los valores consumistas e individualistas de la nueva cultura dominante.

SEGUNDA PARTE

La literatura pasoliniana y el cine: dos disciplinas en comparación.

*El valor de un producto histórico no puede ser debatido
sin tener en cuenta tanto el contexto de su producción
como el contexto de su consumo.
Edward Said³²⁵*

Como hemos podido analizar en la primera parte de nuestra investigación, la política internacional del segundo postguerra influenciará inevitablemente la política interna italiana ya que, a partir de los años 50 se abrirá un periodo histórico donde va a tejerse una nueva configuración del poder mundial cuyas líneas de fuerza en el mundo occidental van a tomar como referencia los Estados Unidos y la Unión Soviética. Al mismo tiempo, en 1955 en la ciudad de Bandung (Indonesia) va a realizarse una conferencia³²⁶ de los Estados asiáticos y africanos - declarados durante la Guerra Fría como “no alineados” respecto a los dos grandes bloques políticos: capitalista y comunista - donde, junto a los países latinoamericanos tomarán la voz mostrando las realidades de sus pueblos, políticamente fuertes y activos³²⁷, descolocando el imaginario occidental construido hasta aquel entonces. Por otra parte, en Italia - desde el comienzo de los años 60 - el bienestar comenzó a circular también en las clases más pobres de las periferias romanas. Este cambio de hábitos empezó a modificar las costumbres de algunas zonas suburbanas que hasta entonces habían mantenido un estilo de vida - según Pasolini - arcaico, preindustriales.

Como resultado de la homologación de la cultura de masas y al desarrollo de las metrópolis, Pasolini dirige ahora su interés hacia otras realidades que, según él, conservaban valores preindustriales y antiguos. En estos años comenzará a viajar

325 La cita es una referencia a Edward Said citado por TRUILLOT, Michel-Rolph, *Silencing the Past. Power and the production of History*, Beacon Press, Boston, 1995, p. 146. Véase también DELCAN ALBORS, Marc, *Náufragos en nuestra época. Robinson Crusoe, Bronislaw Malinowski y la auto-representación modélica*, 2012, Permiso del autor. “the value of a historical product cannot be debated without taking into account both the context of its production and the context of its consumption”.

326 La conferencia de Bandung se celebró entre el 18 de abril y el 24 de abril de 1955 con el objetivo de favorecer la cooperación económica y cultural afroasiática en oposición al colonialismo y el neocolonialismo de los antiguos estados colonizadores, de los Estados Unidos y de la Unión Soviética. Personalidades políticas como Jawaharlal Nehru (India), Jozip Broz Tito (Yugoslavia) Gamal Abdel Nasser (Egipto), Zhou Enlai (China) e Sukarno (Indonesia), en esta conferencia se creó el Movimiento de los Países No Alineados que juntos acordaron unos principios comunes que debían guiar las relaciones internacionales de estos países. El principal objetivo de la conferencia era el establecimiento de una alianza de Estados independientes.

327 SAID, Edward. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Feltrinelli Editore. Milano, 1999. p. 109.

fuera de Europa dirigiendo su mirada especialmente hacia el mundo africano como “única alternativa³²⁸” al mundo capitalista occidental y buscando en el Antiguo Mundo esa época prehistórica que en Italia estaba desapareciendo. Esta recuperación de los valores arcaicos y la llegada del neocapitalismo serán los dos puntos clave en el análisis pasoliniano de la realidad contemporánea que marcarán el comienzo de un nuevo período de su vida política y artística.

Con la llegada de la sociedad de consumo la cuestión de la identidad va a volverse un tema recurrente en la poética e ideología pasoliniana. La crítica que Pasolini hará a la sociedad neocapitalista italiana irá dirigida especialmente hacia el poder homologante de la cultura de masas que en aquellos años intentó homogeneizar la diversidad de la cultura regional, sometiéndola a un modelo unificador neocapitalista económica y culturalmente dominante.

A partir de todos estos cambios culturales y en relación con la otredad no europea, Pasolini - como muchos intelectuales occidentales de los años 60 - tuvo que redefinir su imaginario ideológico y estético. En su producción literaria y cinematográfica dedicará numerosos trabajos e intervenciones sobre África poscolonial (definida por él como “Tercer Mundo”) y las consecuencias del neocapitalismo en las periferias romanas y en los nuevos estados independizados africanos. Sin embargo - desde este momento en el que dirige su mirada a otras culturas - va a necesitar otras herramientas (indispensables) para relacionarse con la otredad: la antropología, otras formas expresivas directas como las inspecciones “in situ” y un proceso creativo abierto como el cine hecho en “forma de apuntes”.

Respecto al uso de los nuevos medios de comunicación como el cine y la televisión Pasolini demostrará tener un posicionamiento a veces contradictorio. Por un lado - de acuerdo con la crítica de la izquierda y de la corriente de pensamiento de la escuela de Frankfurt - mostrará un rechazo al desarrollo de las tecnologías modernas.

“Simultáneamente, se hubo una expansión irrefrenable también desde el centro hacia los márgenes. Las antiguas infraestructuras (el tren, la vagoneta, la bici, el carrito, el correo) han sido sustituidos por unos medios rápidos (la motorización y en especial la televisión)³²⁹”.

328 En el poema *Frammento alla morte*, contenida en el libro *La religione del mio tempo*, Pasolini escribe: “Y ahora ... ah, el desierto ensordecido por el viento, el estupendo e inmundado sol del África que ilumina el mundo. África! Mi única alternativa”. “E ora... ah, il deserto assordato del vento, lo stupendo e immondo sole dell’Africa che illumina il mondo. Africa! Unica mia alternativa”. Traducción hecha por nosotras desde el castellano al italiano.

329 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla política e sulla società*, I Meridiani, Ed. Mondadori, p. 442. “Contemporaneamente anche nel centro si é avuta una espansione intrattenibile verso i margini, le antiche infrastrutture (il treno, il travetto, la bicicletta, il caretino, la posta) sono state

Por otro, consciente de la influencia formativa en la cultura italiana de los nuevos medios de masas, propondrá un acercamiento más crítico y deconstructivista de su uso.

Para profundizar el estudio de la obra cinematográfica y de documental pasoliniana necesitamos plantear un análisis que considere tanto el imaginario estético pasolineano como la metodología creativa utilizada. En este sentido la segunda parte de nuestra investigación se centra en la análisis de las practicas etnográficas empleadas, las finalidades de creación de las obras pasolinianas y el análisis de los destinatarios o consumidores de su obra como una práctica crítica de investigación.

Siendo la obra pasoliniana muy extensa y compleja da abarcar nuestro interés ha sido analizar parte de su obra cinematográfica y de documental que podría darnos pie a relacionar los procesos previos de su investigación con la prácticas etnográficas y creativa. Para alcanzar este análisis nos hemos valido de los recientes estudios sobre antropología visual³³⁰. En particular, nuestro interés ha sido elaborar las aportaciones teórico-críticas sobre la etnografía posmoderna proporcionadas por James Clifford en relación a la obra cinematográfica pasoliniana. De esta manera, hemos podido analizar tanto la metodología de Pasolini en la practica de la escritura escrito-hablada, como su relación con el medio cinematográfico y su escritura.

Hasta los años 40 y 50 Pier Paolo Pasolini utilizó el lenguaje escrito para investigar tanto la cultura popular del Friuli como el tejido cultural y social de las periferias romanas. Tanto en sus diarios (*Quaderni Rossi, Amado Mío, L'odore dell'India*³³¹) como en sus novelas (*Il sogno di una cosa*³³², *Ragazzi di vita*³³³, *Una*

sostituite dai mezzi rapidi (la motorizzazione e specialmente la televisione)". Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

330 La antropología visual se ha fijado como objetivo cognoscitivo aquello de pensar en una verdadera teoría de lo visivo. Es una teoría que pretende analizar y decodificar las formas visibles que las diversas culturas asumen cuando están involucradas en la configuración del entorno, lugares, objetos, edificios e incluso los cuerpos de las personas. La antropología visual se hace cargo de la representación y narración en el cine etnográfico, de la relación entre las fuentes etnográficas, la autoridad y el conocimiento antropológico, del estudio antropológico, de las emociones y del papel que en esto puede desempeñar la película etnográfica y del estudio de la red de símbolos y significados visibles también en la realidad social más cercana a nosotros. La difusión de imágenes digitales en la historia de la humanidad, fue una revolución; Si las culturas se manifiestan visualmente y visualmente son documentable es posible plantear la hipótesis de que el modo de expresión y documentación sean necesariamente cambiados con la llegada de la nueva tecnología digital.

331 PASOLINI, Pier Paolo, *El olor de la India*. Ediciones Península, Barcelona, 2013

*vita violenta*³³⁴ hasta el incumplido *Petrolino*³³⁵), la disciplina antropológica se convierte en la herramienta metodológica más empleada por Pasolini. Su acercamiento a la antropología reside en el uso personal, creativo y espontáneo que hizo de los métodos de investigación de campo y de la observación participante. En sus actividades como novelista y guionista - que precedieron la actividad de director de cine - el autor anotó sus observaciones en cuadernos donde apuntó expresiones dialectales, descripciones físicas, lugares e historias de vida. A través de sus cuadernos, dibujos, apuntes, objetos, fotografías, y películas el autor elabora informaciones que constituyen el material de base para escribir y crear sus narraciones. Este ejercicio es similar a las prácticas utilizadas por los antropólogos en relación a los datos etnográficos. Unas prácticas que desarrolló Pasolini a lo largo de toda su obra y que nos permite acercarnos a la obra del poeta también desde un análisis de su relación con la cotidianidad. El estudio de las actividades previas etnográficas y creativas pasolinianas nos permite profundizar algunos aspectos de la práctica de documentación y escritura del diario que volveremos a retomar en el último capítulo de nuestra investigación.

Como veremos con el lenguaje cinematográfico el autor encuentra la posibilidad de elaborar la realidad desde una perspectiva más directa y física, sin necesidad de una traducción de las formas de expresión, cadencias, distorsiones vocales del lenguaje de la realidad que caracteriza los diferentes grupos sociales y étnicos. Todas estas particularidades venían representadas tal y cual el autor lo percibía en la realidad. En este sentido, a través del cine, el cuerpo del actor y la oralidad representada son utilizados por Pasolini, en los años 60, para negar el poder de la forma literaria escrita y criticar el contexto social occidental basado en una sociedad estructurada en la escritura, y por tanto, en la imposición de un idioma dominante, estructurado, normalizado y homologante, donde aprender a escribir viene percibido por el autor como una iniciación al sistema fascista que hace del lenguaje una tecnología de reproducción del poder.

En esta parte de nuestra investigación hemos analizado el cambio desde la escritura hacia el cine en las prácticas pasolinianas. Para ello hemos estudiado algunos textos del autor sobre semiótica del cine, extraídos de *Empirismo Eretico*³³⁶. En los diversos textos contenidos en *Empirismo Eretico*, Pasolini

332 PASOLINI, Pier Paolo, *El sueño de una cosa*, Editorial Tiempo Nuevo, Caracas, 1970.

333 PASOLINI, Pier Paolo, *Chavale del arroyo*. Ediciones Nórdica, Madrid, 2008.

334 PASOLINI, Pier Paolo, *Una vida violenta*. Editorial Seix Barral. Barcelona 2003.

335 PASOLINI, Pier Paolo, *Petróleo*, Editorial Seix Barral. Barcelona, 1993.

336 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Ed. Garzanti. Milano, 1972.

insiste varias veces en especificar el hecho que el cine es una reproducción de la realidad y que por entenderlo se necesita pensar en una semiótica general de la realidad. En este sentido sus aportaciones nos han servido a entender la teoría pasoliniana sobre el cine como lenguaje de la realidad, nos han facilitados herramientas críticas para interpretar la transición pasoliniana desde el lenguaje literario hacia el lenguaje cinematográfico y además nos ofrecen algunos enfoques metodológicos útiles también en nuestra actualidad.

Los diferentes cambios políticos y sociales de los años 50 y 60 afectarán también a nuestro autor tanto a un nivel filosófico y ideológico, como a un nivel técnico y estético. La crisis que acompaña el cambio hacia el lenguaje cinematográfico se hace evidente en particular manera si comparamos el texto escrito en forma de diario *L'odore dell'India* (1962) con el documental *Appunti per un film sull'India*³³⁷ (1969). En estas dos obras realizadas después de dos viajes a la India - con una distancia de siete años entre uno y otro - nos damos cuenta de las diferentes perspectivas que el autor tiene tanto con respecto al medio expresivo que utiliza (literatura y cine), el género de relato (diario de viaje y documental con una estructura “abierta” en forma de borrador o apuntes), como en su posicionamiento frente a la experiencia etnográfica misma en el territorio indio.

En esta parte de la investigación nuestro interés ha sido examinar algunos documentales en forma de localizaciones y apuntes realizados en territorios no europeos como *Sopralluoghi in Palestina* (1965), *Appunti per un film sull'India* (1968) y *Appunti per un'Orestiade africana*³³⁸ (1973). Estos documentales - deliberadamente sin terminar - nos servirán a descodificar la metodología etnográfica, participativa y creativa del autor. A través de las análisis de James Clifford y, en el específico en el estudio sobre cinema y antropología en la obra pasoliniana de Donatella Maraschin, analizaremos los documentales pasolinianos como una fórmula híbrida de documentales ficción o películas de cine documental que incluyen en sus desarrollos creativos prácticas antropológicas, investigaciones etnográficas en situ y creación poético-cinematográfica.

Las reflexiones críticas de James Clifford nos orientan en desarmar la metodología investigativa de Pier Paolo Pasolini y nos exige analizar su praxis

337 *Appunti per un film sull'India* es un mediometraje de 35 minutos que fue transmitido por la televisión italiana RAI, en TV7 el 5 julio 1968. Fue proyectado en la sesión documental de la *Mostra del Cinema di Venezia* (donde en el mismo año presentó su película *Teorema*). Véase también anche R. Costa, *L'India di Pasolini*, in «Vie Nuove», 4, 25 gennaio 1968. Enlace de la película en italiano <http://imadmin.imovies.ge/movies/34166/Appunti-per-un-film-sull/India>. (consultado: 05 marzo 2017).

338 La película fue grabada entre el 1968 y 1969 en Uganda, Tanzania e Italia. Fue producida por la RAI y presentada al público en septiembre de 1973 en el Festival de Cine de Venecia. Enlace de la película *Appunti per un'Orestiade Africana* subtitulada al castellano <https://www.youtube.com/watch?v=MAwavKCTahQ> (consultado: 08 marzo 2017).

etnográfica-creativa considerando el contexto histórico en el cual se elabora la obra, las convenciones expresivas específicas del autor, la influencia de las instituciones en la producción de la obra (ya que la escritura y el cine están influenciados por particulares disciplinas y destinatarios), el género literario (o el medio), la historia y la política del contexto de proveniencia del autor. Una serie de factores determinantes a la hora de analizar el hacer creativo de la escritura pasoliniana, sean estos escritos-hablados como filmados.

Los documentales hecho en forma de apuntes resultan ser el formato expresivo más experimental y abierto utilizado por Pasolini. A través de estos documentales Pasolini acerca y compara diferentes metodologías antropológicas (moderna y postmoderna), diferentes contextos geopolíticos (occidental y no occidental), diferentes periodos históricos (contemporáneo y arcaico) y diferentes estilos estéticos (documental y narrativo). Aun así los instrumentos etnográficos que Pasolini integra en su metodología de investigación creativa están inevitablemente cargados de una herencia colonial, ya que, el surgimiento de la etnografía moderna en Italia ocurre en paralelo a la empresa colonial italiana en África a partir de los principios del siglo XX. Lo que quiere demostrar que la documentación que se conseguía en la época colonial - con el uso de estos instrumentos - y que también Pasolini consiguió en su época, no podía ser científicamente neutra y políticamente neutral ya que se llevaba a cabo en un contexto histórico y colonial específico, atravesado por las miradas y el control del poder político y religioso occidental. En este sentido la relación que se instaura entre la alteridad y la mirada del narrador, determinando uno de los elementos típicos que estructuran el relato de viaje, es una cuestión de poder, de dominación, de diversas y complejas formas de hegemonía, las mismas que encontramos, incluso, en la relación de poder que se instaura entre Oriente y Occidente³³⁹. Las analogías entre las prácticas pasolineanas y las prácticas etnográficas en las actividades previas de investigación - como la investigación de campo - nos permite analizar el carácter más orientalista contenido en la obra cinematográfica pasoliniana.

Pasolini, resulta ser la figura simbólica del Autor-Antropólogo entre modernidad y postmodernidad, colonialismo y postcolonialismo, afectado por una crisis radical del sujeto que escribe y describe la realidad a él contemporánea en una constante contradictoria abnegación de si mismo y la voluntad de poder. Además, con el advenimiento de la sociedad de masas consumista y capitalista, la crisis de la idea de pueblo y del sujeto burgués serán puesta en discusión durante los años 60. Este desarrollo económico repentino tomará forma de una crisis general de todas las ideologías que caracterizaron la Italia de aquellos años, como el

339 SAID, Edward W. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Feltrinelli Editore. Milano, 1999. p. 15.

marxismo, el catolicismo, etc. Pero, sobretodo, estos cambios marcarán una profunda crisis ética entre el Yo y el Otro.

El ultimo capitulo de la segunda parte de nuestra investigación será caracterizado por el estudio del aspecto alegórico, arcaico, primitivo y exótico de la obra pasoliniana. En este apartado analizaremos el aspecto orientalista tanto del diario de viaje *L'odore dell'India* como de las tres películas de la *Trilogia de la Vida*³⁴⁰. Consideramos estas obras material prototipo de “textos alegóricos”³⁴¹ donde se puede detectar múltiples niveles de significación en el mismo relato.

La confrontación con la otredad no occidental será el banco de pruebas que cuestionará la identidad pasoliniana. A través de la relación con los “Otros” Pasolini encarnará un sentimiento de desorientación que afrontará con algunas típicas estrategias orientalistas de normalización y familiarización de lo desconocido. Pasolini utilizará en su narrativa tanto la construcción del mito del “buen salvaje” como la búsqueda de una “lengua primitiva e infantil” para recuperar, ilusoriamente, una idea de pureza y de esperanza que proyectaba en “los Otro” como sujetos simbólicos no contaminados por la degradación de la cultura industrializada moderna. El primitivismo, en la obra pasoliniana, puede ser leído como un sentimiento de nostalgia de una condición pre-civilizada en el cual proyectar no sólo una inocencia que la modernidad ha violado y contaminado, sino también la posibilidad de experimentación de nuevas formas estéticas por parte del autor, que en los jóvenes cuerpos subalternos proyectaba su imaginario exótico como símbolo y forma de vida que le recordaba una época ahistórica arcaica. La fascinación de Pasolini para el “bárbaro” es presente ya desde su producción literaria tanto en el Friuli como en las periferias romanas, pero será con el cine, sobretodo, después de sus viajes por África subsahariana e India y su interés a la mitología griega cuando este efecto se hará más evidente y - gracias a las imágenes - tomará una forma más tangible.

La introducción de una visión subjetiva en sus documentales romperá por una parte con la objetividad, supuestamente universalista, de los documentales etnográficos modernos, mientras, por otra parte - por paradójico que parezca - amplificará el carácter etnocéntrico del relato, reflejando en la otredad su imaginario individual.

340 La trilogía de vida o tríptico de la vida es una composición de tres películas Pasolini entre 1971 y 1974: *Il Decameron, I racconti di Canterbury e Il fiore delle Mille e una notte*.

341 CLIFFORD, James e MARCUS, George. *Scrivere le culture, Poetiche e politiche dell'etnografia*. Edizione Meltemi. Milano, 2006, p, 99.

En esta última parte sobre la metodología pasoliniana el estudio del exótico nos permite releer toda su obra bajo otra perspectiva que profundiza las inquietudes más íntimas y personales de Pasolini, relacionadas con el deseo erótico y su imaginario exótico. A través de un análisis profundo de las estrategias orientalistas utilizadas por el autor frente a la otredad vamos desvelando una recóndita y dramática contradicción identitaria que lo acompañará, en la soledad, hasta sus últimos años de vida.

1. Análisis de los estudios pasolinianos sobre semiótica: el cine como escritura de la realidad.

El lenguaje de la realidad, puesto que era natural, estaba fuera de nuestra conciencia: ahora que nos aparece «escrito» a través del cine, no puede no requerir una conciencia. El lenguaje escrito de la realidad nos hará saber, antes de todo, lo que es el lenguaje de la realidad y terminará finalmente con modificar nuestra forma de pensar en ella, haciendo nuestras relaciones físicas (...) relaciones culturales³⁴².

La cita de Pier Paolo Pasolini con la cual abrimos este capítulo de nuestra investigación nos sitúa de entrada en el contexto específico Occidental. Geografía asociada, por un lado, al estudio del desarrollo de los medios de comunicación; y, por otro, sobre la necesidad de un análisis semiótico del nuevo lenguaje audiovisual.

Los estudios pasolinianos sobre cine se sostienen sobre la idea de que la realidad no es natural, sino un constructo cultural. Según el autor esta realidad es un continuo sistema de signos del que formamos parte. El cine, entendido como «el lenguaje de la realidad³⁴³», nos revela este sistema de símbolos y al hacerlo, dice Pasolini, se toma conciencia de que no se actúa sobre la realidad sino dentro de ella.

En estas pocas líneas Pasolini por una parte nos reenvía a un tiempo pre-industrial vinculado a un lenguaje oral y una fisicidad de las relaciones entre personas. Por otra parte, a causa del desarrollo de los nuevos medios audiovisuales, llama al público a ser partícipe de su preocupación sobre la formación de una conciencia de progreso cultural que camine en paralelo a los cambios tecnológicos.

El interés del autor se hace presente en el espacio vacío que genera la pantalla cinematográfica y televisiva en los procesos de comprensión del/la espectador/a. El público a quién se dirige Pasolini - sin una preparación previa, crítica y consciente - acaba encontrándose desprovisto de los instrumentos necesarios para procesar la realidad así como viene traducida por los medios. Este espacio vacío será entonces sensible a una fácil manipulación de los significados de la realidad.

342 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*, Ed. Garzanti. Milano, 1972, p. 235. “Il linguaggio della realtà, fin che era naturale, era fuori della nostra coscienza: ora che ci appare «scritto» attraverso il cinema, non può non richiedere una coscienza. Il linguaggio scritto della realtà ci farà sapere prima di tutto che cos'è il linguaggio della realtà: e finirà infine col modificare il nostro pensiero su di essa, facendo dei nostri rapporti fisici (...) dei rapporti culturali”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano. Véase la edición en castellano traducida por NICOTRA, Esteban de la Editorial Brujas del año 2011.

343 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*, p. 198.

La cita que recogíamos al principio del capítulo alude a algunos aspectos de su metodología de investigación que nos parecen fundamentales a la hora de entender sus aportaciones teóricas y técnicas como: el estudio de los signos cinematográficos (entendidos como objetos, acciones, rostros, comportamientos), la intencionalidad del autor y la importancia de la recepción por parte de los/las espectadores/as de las películas cinematográficas.

En sus teorías cinematográficas contenidas en *Empirismo eretico*, el autor teoriza el cine como «el lenguaje escrito de la realidad» capaz de reproducir los códigos no verbales de la realidad y, al mismo tiempo, revelar las estructuras culturales que construyen las distintas narraciones. En este sentido, al identificar el cine con la realidad, Pasolini propone una semiótica del cine entendida como semiología de la realidad. De esta manera él considera la realidad como una construcción cultural y la propiedad de su escritura una posibilidad en la problematización de los constructos culturales mismos.

Nuestra investigación sobre el cine pasoliniano se focaliza en analizar los procesos de creación del documental tanto en su aspecto lingüístico y pragmático como en el proceso de producción y recepción de la película en su conjunto. Este análisis nos servirá para profundizar la metodología utilizada por Pasolini en la realización de películas de cine ficción como documental. Situar el contexto histórico cultural en el cual ha actuado Pier Paolo Pasolini nos permite valorar sus aportaciones técnicas y creativas a la vez que cuestionar su posición de intelectual en los diferentes contextos italianos y africanos en los cuales actuó en aquellos años. Por lo tanto en este capítulo analizaremos el proceso creativo cinematográfico pasoliniano tanto en sus aportaciones teóricas, entendidas como propuestas críticas de la estructura del lenguaje cinematográfico occidental, como en el análisis de la puesta en práctica de sus teorías en sus películas. Para ello analizaremos su obra cinematográfica y documental no solo desde una perspectiva estética sino también semiótica y antropológica ya que toda estas disciplinas comparten métodos de investigación similares.

Para entender la transición desde el lenguaje escrito-hablado hacía el lenguaje cinematográfico en la metodología pasoliniana queremos analizar distintos aspectos de su obra que consideren el contexto histórico italiano, la proveniencia y la clase social del autor, su relación con la otredad y los contextos de recepción de sus obras. Para ello creemos necesario introducir los cambios culturales más importantes que hubo, que en esos años emergieron del desarrollo de los nuevos medios de comunicación.

2.1.1. Influencia del neorrealismo y del cine documental en el contexto italiano de los años 50 y 60.

Como hemos podido analizar a lo largo del capítulo anterior, durante los años 50 y 60 - en plena recuperación económica - la sociedad italiana estuvo bajo los efectos de los medios de comunicación. El desarrollo de la tecnología y especialmente el cine y la televisión, cambiaron el tejido social y antropológico de la Italia de aquellos. Estos cambios inevitablemente influyeron a Pier Paolo Pasolini y su manera de percibir el entorno.

“Los años 60 fueron años de una profunda crisis de la cultura italiana. Italia estaba pasando de una fase de paleo-capitalismo hacia una forma de neo-capitalismo. Esto ha significado una crisis de todas las ideologías existentes hasta el entonces en Italia, sobre todo la ideología marxista del compromiso. Así se habló de la crisis de la novela. Nacieron movimientos de vanguardia que rompieron las tradiciones y las formas cerradas y clásicas de la narración y de la poesía, se habló de anti-novela, etcétera, etcétera. Yo no podía insertarme en este movimiento porque mi formación ya se había hecho, mi carácter literario era definido, no podía traicionarlo y volver atrás. Instintivamente pasé al cine. He substituido el relato de novela por el del relato cinematográfico. En principio porqué se trataba de la elección de una nueva técnica, en realidad me di cuenta de que fue la elección de un lenguaje verdadero y propio. Porque, en mi opinión, el cine es un lenguaje real y quizás he realizado con esto mi aventurado e irresponsable deseo de abandonar la nacionalidad italiana. Escribiendo con el lenguaje cinematográfico me expreso con otro lenguaje que ya no es el italiano sino un idioma internacional. Y así lo hice³⁴⁴”.

344 Vídeo entrevista a Pier Paolo Pasolini. Pasolini - *Il cinema per me è una nuova lingua*. <https://www.youtube.com/watch?v=3MMOu94eFwI> (Consultado: 02 enero 2017). “Gli anni 60 sono gli anni di una profonda crisi della cultura italiana. L'Italia stava passando da una fase di paleo-capitalismo verso una forma di neocapitalismo. Questo ha implicato una crisi di tutte le ideologie esistenti allora in Italia soprattutto dell'ideologia marxista dell'impegno. Sicché si è parlato di crisi del romanzo. Sono sorti i movimenti avanguardistici che rompevano le tradizioni e le forme chiuse e classiche di narrativa e poesia, si è parlato di antiromanzo, eccetera eccetera. Io non ho potuto inserirmi in questo movimento perché ormai la mia formazione era fatta, il mio carattere letterario era definito, non potevo tradirlo e tornare indietro. Sono passato istintivamente al cinema, ho substituito il racconto romanzesco con il racconto cinematografico. In principio con l'unico che si trattasse della scelta di una nuova tecnica in realtà mi sono accorto che è stata la scelta di una vera e propria lingua. Perché il cinema è una vera e propria lingua, secondo me. E forse realizzando con questo il mio avventuroso e un pò scalpestrato desiderio di abbandonare la nazionalità italiana. Scrivendo con la lingua del cinema mi esprimo con un'altra lingua che non è più l'italiano, una lingua internazionale. E così ho fatto”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

Por lo tanto es imposible separar la trayectoria pasoliniana de los trastornos sufridos por las ciencias humanas tras la Segunda Guerra Mundial italiano, tanto que le llevarán a un estado de crisis ideológica.

El desarrollo cinematográfico y la popularidad de la televisión, que tomó cada vez más espacio en los lugares privados de la cotidianidad de los italianos, significó un cambio radical. Con la programación de los telediarios se empezó a hacer partícipe a los telespectadores de las elecciones políticas e institucionales que se iban tomando en aquella época. Como vimos anteriormente la proyección de anuncios publicitarios fue determinante para remplazar los restos de una política económica autoritaria con la instauración del neocapitalismo a través del consumismo. Parte de la cultura italiana de la época propuso la idea de que los medios audiovisuales podían ser también mensajeros de una nueva educación, esto dio un paso a un paulatino procesos de homologación nacional que no se había dado hasta entonces. Por estas razones, el análisis tanto del dispositivo cinematográfico como del televisivo, conlleva a examinarlos no como simples medios de transmisión intangible sino como sistemas económicos más complejos creados a través de la unión de diferentes sectores de la industria cultural. Multitud de figuras han participado y participan en estos sectores, todas ellas esenciales para que la maquinaria de esta industria cultural siga funcionando. Además de los técnicos e ingenieros (que han tenido y tienen un papel menos visible aunque decisivo a la hora de garantizar el funcionamiento de la red televisiva) están los gestores (de equipamientos culturales complejos y delicados, con intervención de los sistemas de publicidad y mercado del poder político), los creadores, los trabajadores, los directores, los actores, los productores y una gran cantidad de responsables organizativos. La variedad de estas funciones, que constituye la industria cinematográfica y televisiva, han convertido el contexto laboral, económico, social y cultural en las bases de muchos conflictos que han acompañado la historia de estos medios.

Muchos análisis sobre la televisión y el cine han estudiado las interdependencias entre los diferentes aspectos de estos fenómenos, observando así las conexiones entre aspectos político-institucionales y estudios antropológicos; entre tecnología del medio, hechos lingüísticos y representaciones audiovisuales de la realidad. La complejidad de estos análisis no depende exclusivamente de las características intrínsecas de los medios, sino también de la relación entre los mismo medios y el lugar que estos medios han tenido y tienen en la vida social y cotidiana de los italianos. Como vimos, en estos años el mundo cultural (intelectuales, antropólogos/as, cineastas y artistas) prestó mucha atención por los sistemas adoptados en la comunicación visual. Por una parte, se investigó y experimentó nuevos usos de los materiales audiovisuales y, por otra, se analizaron los sistemas visuales como estructuras culturales.

En esta segunda parte de la presente investigación, de especial interés será el análisis de la relación entre los estudios antropológicos y la creación artística ya que nos dará pistas para poder interpretar con más detalle la metodología pasoliniana y nuestra propia metodología en relación con la documentación de lo común en su facetas económica y política.

Desde la primera mitad del siglo XX en Italia y como reacción a las devastaciones de la Segunda Guerra Mundial, surgió el Neorealismo. Fue un movimiento literario y cinematográfico que tuvo como objetivo visibilizar la realidad social italiana en su forma más humana y verdadera en contraste con las películas impulsadas por el régimen fascista y el cine estadounidense de aquellos años. En este sentido, el cine Neorealista dejó de representar Italia como un país perfecto y fuerte, anteponiendo la narración de las verdaderas condiciones del pueblo italiano de aquellos años, mostrando un país devastado y arruinado por la guerra, la miseria y el hambre. A causa de la escasez de medios y de las posibilidades económicas, tanto los directores de cine como los actores tuvieron que investigar nuevas técnicas y reinventar su forma de operar tanto en referencia a los recursos técnicos como a la búsqueda de localizaciones. Por esta razón se favorecieron las grabaciones al aire libre, la actuación de actores no profesionales y un lenguaje directo. Técnicamente se elegían planos largos y planos secuencias que revelaban, más detenidamente, la realidad espontánea de los contextos italianos de aquel momento. Las características formales (metodologías utilizadas, precariedad de los medios técnicos, elección de las escenas naturales y de los actores no profesionales) y éticas (sinceridad del relato, descripción cruda de la realidad italiana y libre improvisación) del cine Neorealista nos permite comparar el estilo y el formato de sus películas con los documentales de carácter etnográficos. Según señala la antropóloga Anna Grimshaw en sus recientes estudios los directores neorealistas, en sus prácticas, han hecho a su manera, uso de los métodos de investigación etnográfica:

“La expresión de una visión neorrealista del mundo depende del uso de una gama diferente de técnicas cinematográficas. Específicamente, requirió compromiso con el método que nosotros, como etnógrafos, podríamos llamar «observaciones participantes». Los cineastas neorrealistas se implicaban en aquello que estaban buscando explorar al posicionarse de forma distinta hacia la vida contemporánea. (...) La íntima conexión (de los cineastas) con el mundo se forjó a través de la intensa observación de los detalles de la vida cotidiana³⁴⁵”.

345 GRIMSHAW, Anna. *The Ethnographer Eyes: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge University Press, 2001, p. 76. “The expression of a neorealist vision of the world depends upon the use a different range of cinematic techniques. Specifically, it requiered commitment to method that we, as ethnographers, might call «participant-observations». For the neorealist film-makers, un

En este sentido el cine Neorealista anticipa el interés y la necesidad de documentar la realidad italiana de los años 50 y, por estos motivos, representa una referencia importante en la interrelación entre antropología y creación cinematográfica que, inevitablemente, influyó la metodología y la poética de muchos antropólogos, artistas e intelectuales.

El interés hacía el documental etnográfico por parte de los antropólogos italianos se nota, sin embargo, solo a partir de los años 50. Hasta aquel momento, el formato de documental había sido utilizado por el fascismo (a través del cine y con la intervención del *Istituto LUCE*³⁴⁶) como propaganda basada más en la lógica de los beneficios que en las razones sociales reales³⁴⁷.

Después de la Segunda Guerra Mundial, y como consecuencia del fascismo, los estudios antropológicos y etnográficos realizaron una considerable producción de documentales enfocados principalmente hacia el carácter rural del mundo campesino y la cuestión meridional, como contraste a la falsa idea fascista de la Italia de aquellos años.

“El neomeridionalismo, que reapareció en Italia después de la guerra, representó un movimiento ideológico de protesta a la visión que el régimen Fascista había dado, aunque sea en la pequeña producción de documentales y a través de imágenes oficiales que falsifican la realidad del mundo campesino. De hecho los noticiarios *LUCE* habían ayudado a restituir una imagen campesina re-elaborada en la

being positioned differently towards contemporary life, werw themselves implicated in that which they were seeking to explore. (...) The intimate connection with the world was forged through the intense observation of the details of everyday life” Citada por MARASCHIN, Donatella. *Pasolini. Cinema e antropologia*. Ed. Peter Lang. Bern, 2014. Traducción hecha por nosotras desde el inglés al castellano.

346 El Instituto LUCE (en italiano: *Istituto LUCE, L'Unione Cinematografica Educativa*) es una entidad asociativa italiana creada en 1924 durante el período fascista. Es la institución pública más antigua italiana dedicada a la distribución de películas y fundada con el objetivo de desarrollar la educación de la población analfabeta italiana a través de imágenes. Después de la guerra el Instituto Luce se dedica a la producción de numerosos documentales y películas. A partir de julio de 2012 una gran colección de películas (alrededor de 30.000) se ha puesto a disposición del público, gracias a un acuerdo de la empresa con Google a través del canal de YouTube. <http://www.archivioluce.com/archivio/> (consultado: 15 diciembre 2016).

347 En respecto a la producción de documentales de carácter rural y campesino, a menudo usados como propaganda fascista, señalamos los documentales *Sole* (1929) y *Madre terra* (1931), los dos dirigidos por Alessandro Biasetti. Estas películas marcaron el comienzo del renacimiento del cine italiano fascista, después de la crisis de los años veinte del siglo pasado. La exaltación de los valores campesinos y rurales - que se pueden notar en estos documentos - eran completamente funcionales para la política del régimen Fascista.

base de una concepción triunfalista, domesticada y reverente hacia el poder³⁴⁸”.

Por estas razones, de los casi doscientos documentales cinematográficos de carácter etnográfico producidos en Italia desde 1950, más del 80% son de argumentación campesina, agro-pastoral. El 20% restante se refiere a cuestiones de vida marítima, montaña y de artesanía³⁴⁹.

Los documentales etno-antropológicos italianos nacieron a finales de los años cincuenta en torno a la obra de Ernesto De Martino³⁵⁰. Según Donatella Maraschin³⁵¹, en su investigación sobre la relación entre antropología y cine en la obra de Pier Paolo Pasolini, el autor podía haber sido influenciado por la obra etnográfica de Ernesto De Martino³⁵². El compromiso del autor en la etnografía comenzó desde sus primeros años en Roma cuando colaboró en algunas películas antropológicas de Cecilia Mangini³⁵³, una joven etnógrafa innovadora de cine documental influenciada por la escuela de De Martino. Cecilia Mangini y Pier Paolo Pasolini se encontraron por primera vez en el año 1958. La conocida

348 SCIANNAMEO, Gianluca. *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnográfico*, Ed. Palomar, Bari, 2006, p. 19.

349 CARPITELLA, Diego. *Film etnográfico e mondo contadino in Italia in SPARTI Pepa (a cura di), Cinema e mondo contadino: due esperienze a confronto: Italia e Francia*, Ed. Marsilio, Venezia, 1982, p. 69.

350 Importante antropólogo, etnólogo y estudiosos de las religiones italiano destacado por sus estudios sobre el sur de Italia. Entre sus obras destacamos *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Ed. Il Saggiatore, Milano, 1961. *Magia e civiltà. Un'antologia critica fondamentale per lo studio del concetto di magia nella civiltà occidentale*, Ed. Garzanti, Milano, 1962.

351 MARASCHIN, Donatella, *Pasolini. Cinema e antropología*, p. 4-5.

352 Pasolini y De Martino ganaron ex aequo el premio literario Crotone, Pasolini con *Una Vita Violenta* y De Martino con *Sud e Magia*, ellos se reunieron el 6 de noviembre de 1959. MARASCHIN, Donatella. *Ricerche sul campo nel periodo 1950-60: Pasolini antropólogo*. In “The Italianist”, 24, 2004, p.177.

353 Cecilia Mangini es autora de más de cuarenta documentales. Además de los tres trabajos con texto de Pier Paolo Pasolini la directora realizó *Firenze di Pratolini* (1959) con texto del escritor, *Maria e i giorni* (1959), *Essere donne* (1965), *Brindisi '65* (1966), *Tommaso* (1966), *La briglia sul collo* (1972). Ha escrito numerosos guiones para largometrajes de ficción, entre otros el de *La villeggiatura* (1973) de Marco Leto y el de *Antonio Gramsci: I giorni del carcere* (1977) de Lino del Fra. Ha realizado con Lino del Fra y Lino Micciché dos filmes de montaje: *All'armi, siam fascisti!* (1961) y *La statua di Stalin* (1963) con textos del poeta Franco Fortini. Colaboró con Lino del Fra en la realización del filme-encuesta *Comizi d'amore '80* (1982). Vease el artículo MIRIZIO, Annalisa, *Memoria, historia, presente. La poesía de Pier Paolo Pasolini en las imágenes de Cecilia Mangini*, en *Per Paolo Pasolini*, (coord. GONZÁLEZ, GARCÍA, Fernando, AMABA, Roberto), Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 75.

documentalista acababa de terminar el montaje de su primer filme, *Ignoti alla città* (Desconocidos para la ciudad, 1958) inspirado en la novela *Ragazzi di vita*³⁵⁴. Pasolini participó en el sonido y en la composición de una canción, a través del muestreo de melodías de tragedias griegas luego empleadas en la banda sonora. A través de el filme *Ignoti alla città* Pasolini vio Las imágenes de aquellos mismos barrios periféricos (*borgate*) donde habitaban los protagonistas de su novela. Barrios construidos - entre los años del fascismo y la posguerra -, separados de la capital por carreteras y caminos accidentados, y casi en plena campiña romana. Barrios populares donde chabolas y casas mínimas se alternaban con edificios de cuatro, cinco e incluso nueve plantas³⁵⁵. En sus películas Mangini insistía en la ominosa convivencia entre la miseria de siempre y los nuevos símbolos del milagro económico (rascacielos, coches, carreteras asfaltadas), acercándose al estilo del cine etnográfico experimental del francés Jean Rouch³⁵⁶. “El filme *Ignoti alla città* no era, pues, como creían las autoridades que autorizaron el rodaje, un documental sobre los juegos infantiles, o sobre cómo los niños pobres se las ingenian para jugar aun no teniendo juguetes. Era (y es) más bien una dura embestida visual contra el milagro italiano que la cineasta llevaba a cabo con el doble propósito de documentar la degradación de aquellas zonas y razonar, siempre por medio de la imagen, la condición humana de los que allí vivían, en particular, de niños y jóvenes de los que nada querían saber la capital, el gobierno italiano, y menos aún el Poder (...). Niños y jóvenes que pasaban sus días entre zanjas y cemento, que dormían hacinados hasta diez en una habitación y que cuando jugaban lo hacían en los solares abandonados o en las grandes pozas de agua (*marane*) que rodeaban las *borgate*”³⁵⁷. Pasolini vio en *Ignoti alla città* el relato de aquel paisaje humano desconocido que habitaba en los barrios irreligiosos, los barrios invisibles de la capital.

Es probable que en estos círculos antropológicos romanos Pasolini aprendiera a mezclar géneros y estilos cinematográficos³⁵⁸. En términos generales, la progresiva atención hacia la película etnográfica y la contaminación entre cine y antropología se hace sentir desde la 1ª edición del *Festival dei Popoli*³⁵⁹ en

354 *Ibidem*, p. 75.

355 *Ibidem*, p. 76.

356 Antropólogo y cineasta francés inspirador de la corriente cinematográfica *Nouvelle Vague*. Creador de película etnográficas donde mezclaba realidad con ficción.

357 *Ibidem*, p. 79.

358 CAMINATI, Luca. *Il cinema come happening. Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta*. Ed. Postmedia data. Milano, 2010, p. 15.

359 Festival Internacional de cine documental fundado en 1959 en Florencia por un grupo de especialista en humanidades, antropólogos, sociólogos, etnólogos y investigadores de los medios

Florenia; en el 1959. A partir de los años sesenta se llega a tener conciencia del uso de la práctica de la filmación como herramienta de investigación antropológica. Tanto es así que ésta empieza a fusionarse con el cine experimental, el psicoanálisis y las ciencias sociales.

En los años 60, la industria del cine se interesa en la producción de documentales destinados a la televisión. Este intercambio estimula el interés de muchos intelectuales, directores de cine y artistas italianos empujando a una mayor experimentación de la técnica videográfica y su consecuente traducción lingüística. En aquella época la televisión era considerada – por una parte de la cultura italiana - como un dispositivo pedagógico apto para participar en la recuperación del proceso democrático italiano posbélico. Pier Paolo Pasolini, en aquellos años, realiza algunos documentales destinados a la televisión entre los que destacan *Sopralluoghi in Palestina*, rodada en Palestina en (1963) mientras buscaba escenarios para el *Vangelo secondo Matteo*³⁶⁰ (1964), *Appunti per un film sull'India* (1968), *Appunti per un'Orestiade africana* (1969), *Le mura di Sana'a*³⁶¹ (1970) y *La forma della città*³⁶² (1973), donde colaboró con el director Paolo Brunato. En estos documentales Pasolini experimenta la interconectividad entre poesía, documental y etnografía.

2.1.2 Semiótica de la realidad.

El fermento de innovación cultural debido a la aparición de los nuevos medios de comunicación influyó inevitablemente las investigaciones de los intelectuales de aquella época que, como Pasolini, comenzaron a interesarse por el lenguaje cinematográfico a un nivel crítico y teórico tanto que, en aquellos años, se establecieron dos escuelas de pensamiento muy distintas entre sí. Por una parte estaban los formalistas, en particular, los teóricos rusos Sergei Mijailovich Eisenstein y Dziga Vértov juntos a los nuevos semiotistas italianos y franceses

de comunicación. El *Festival dei Popoli* hace más de cincuenta años se dedica en la promoción y el estudio del cine documental social. <http://www.festivaldeipopoli.org/> (consultado: 15 diciembre 2016).

360 Enlace de la película doblada al castellano <https://www.youtube.com/watch?v=0taIoK2D0fA> (consultado: 13 julio 2017).

361 Enlace al documental <https://www.youtube.com/watch?v=ocKUTpQZVco> (consultado: 13 julio 2017).

362 Enlace del documental <https://www.youtube.com/watch?v=btJ-EoJxwr4> (consultado: 13 julio 2017).

como Umberto Eco³⁶³ y Christian Metz³⁶⁴; mientras, por otra, había los realistas representados por el crítico francés André Bazin o el alemán Siegfried Kracauer. Si para los realistas el cine tenía que ser la representación mecánica de la realidad en la que el director tenía que mostrar sólo la experiencia objetiva que pudiera documentar y catalogar, para los formalistas el problema no era tanto las cosas representadas, sino más bien cómo representarlas (ya que entendían la realidad como el producto de una serie de códigos que debían antes ser cifrados para luego poder entenderlos). Para los formalistas se trataba de llegar a la realidad a través de la deconstrucción de la apariencia realista para reconstruirla, en un segundo momento, gracias la edición de video que conseguía unir dos imágenes u objetos aparentemente distantes o contrastantes para crear nuevos conceptos en la narración gracias a la utilización de la técnica de “dialéctica de montaje³⁶⁵”. En contraposición a Pasolini, el semiólogo francés Christian Metz³⁶⁶ se niega a pensar en el cine como un lenguaje ya que considera que no existe una comunicación entre los objetos y las imágenes cinematográficas sin mediación previa. En la transición desde la realidad hacia la película, el objeto, la persona, el paisaje, etc. viene traducido por el autor de la película a través de un conjunto de códigos propios que están determinados por la cultura y la estética del director. En este sentido, según Metz, la narración es la herramienta principal del cine y es tarea del autor visibilizar el proceso narrativo utilizado para crear la película.

Son muchos los textos en los cuales Pasolini explica su análisis semiótico sobre la realidad y el cine, que tenía como finalidad abrir los códigos de lectura del lenguaje cinematográfico. En este momento histórico, a través de sus experiencias profesionales en el cine, Pier Paolo Pasolini entendió la necesidad de profundizar en las nuevas técnicas cinematográficas y las disciplinas analíticas como la antropología, la semiótica y el estructuralismo que se estaban desarrollando en aquellos años (hasta entonces habían sido ignoradas por la cultura idealista de la izquierda oficial). Su interés por estas disciplinas vino de la necesidad de medir sus propias aportaciones teóricas con las tendencias culturales en auge en aquellos años. Por otro lado la convergencia en su proceso creativo del análisis de las estructuras culturales y de la importancia de las simbologías y su significaciones le permitieron decodificar y entender, con más determinación, los lenguajes discursivos y visuales que se iban generando en su contexto italiano y europeo.

363 Con este propósito es interesante el dialogo surgido entre Umberto Eco y Pier Paolo Pasolini y sus diferentes posicionamientos semiológicos.

364 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 295.

365 CAMINATI, Luca. *Orientalismo eretico: Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo.*, p. 33.

366 *Ibidem*, p. 32.

“No podemos escapar de la violencia ejercida sobre nosotros por una sociedad que, asumiendo la técnica como su filosofía, tiende a ser cada vez más rígidamente pragmática; a identificar palabras con las cosas y acciones; a reconocer como «lenguas por excelencia», las «lenguas de las infraestructuras» etc. No podemos ignorar el fenómeno de agotamiento de la palabra, vinculado al deterioro de los lenguajes humanísticos de las élites, que eran hasta ahora las lenguas guías³⁶⁷”.

En el contexto italiano, tanto las obras Neorealistas como las películas pasolinianas han conseguido traer en las salas la unión de dos disciplinas hasta entonces muy alejadas: la antropología y el cine. Esta comunión significó experimentar la intersección de dos esferas culturales muy distintas entre sí y, durante un largo periodo, se generó escepticismo y hostilidad por parte de la disciplina antropológica que, en la transición desde el ensayo escrito hacia el lenguaje visual, se sentía amenazada. Además, la interacción entre las convenciones formales del documental etnológico con las prácticas del cine ficción (utilizadas tanto por las películas neorealistas como por las primeras películas y documentales pasolinianos) no fue algo bien visto dentro de la institución académica antropológica. Desde el mundo intelectual y antropológico se criticó a Pier Paolo Pasolini por su uso no convencional de la antropología, por una experimentación considerada simplemente estética, *amateur* y no rigurosa, académica o científica, de los métodos etnográficos y por su interés en contaminar diferentes estilos y temporalidades en la misma película³⁶⁸.

Como hemos dicho previamente, según Pasolini el cine es el lenguaje escrito de la realidad: es decir, la transcripción de los diferentes niveles simbólicos de lo real como los objetos, las caras, los comportamientos, las relaciones con el medio de comunicación y los modelos de interacción. También se puede entender como el momento en el cual lo que pasa en la vida cotidiana viene transcrito en la película. En *Empirismo Eretico* Pasolini nos proporciona recursos teóricos del estudio semiótico del lenguaje cinematográfico útiles para nuestro estudio sobre su metodología empírica. Estos ensayos escritos sobre semiótica del lenguaje cinematográfico son muy importantes a la hora de abordar su metodología.

367 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Ed. Garzanti. Milano, 1972, p. 199. “Non possiamo sfuggire alla violenza esercitata su di noi da una società che, assumendo la tecnica a sua filosofia, tende a divenire sempre più rigidamente pragmatica, a identificare le parole con le cose e le azioni, a riconoscere come «lingue per eccellenza» le «lingue delle infrastrutture» ecc. Non si può insomma ignorare il fenomeno di una specie di esautoramento della parola, legato al deperimento delle lingue umanistiche delle élites, che sono state, finora, le lingue-guida”. Traducción hecha por nosotros desde el italiano al castellano.

368 CAMINATI, Luca, *Orientalismo eretico*, p. 36.

“(…) las primeras informaciones de un hombre yo las obtengo desde el lenguaje de su fisonomía, de su comportamiento, su vestuario, su ritualidad, su técnica corporal, su acción, y también por último desde su lengua escrita-hablada. Es así que, por otra parte, la realidad es reproducida por el cine³⁶⁹”.

En el artículo *Lingua scritta della realtà*³⁷⁰ el autor utiliza las herramientas de la lingüística y de la semiótica para comparar la imagen cinematográfica a la lengua escrita-hablada. En este texto Pasolini trata de identificar el lenguaje del cine con la misma clasificación gramatical (frases, palabras y letras) de la lengua escrito-hablada. Como el autor nos señala en este texto, la unidad mínima del cine - entendido como técnica audiovisual - no es el fotograma sino más bien los varios objetos reales que componen el plano de encuadre. Estos objetos (formas o actos de la realidad, que persisten dentro de la imagen cinematográfica) Pasolini los denomina «cinémi»³⁷¹ los cuales los compara, por analogía, a los fonemas de la lengua escrita-hablada. De esa manera nos enseña una idea original de gramática cinematográfica caracterizada por elementos básicos como los «cinémi» y los planos de encuadres.

En su opinión, como las palabras o monemas están compuestas por fonemas (letras), los planos de encuadre están compuestos por el conjunto de «cinémi» (objetos, rostros, acciones, etc.). Es decir, un fonema es a un «cinémi» lo que una palabra a un plano de encuadre.

“Creo que no puede haber un plano de encuadre compuesto de un solo objeto, porque no hay un objeto en la naturaleza compuesto solo de sí mismo, que no sea ulteriormente partido o divisible; o al menos, que no presente en sí mismo diferentes «formas»”³⁷².

En el cine de Pasolini cada objeto es un signo (y viceversa) ya que nada es inerte y mudo de significado. Según el autor, pretender expresarnos

369 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*, p. 200. “Le prime informazioni di un uomo io le ho dal linguaggio della sua fisionomia, del suo comportamento, del suo costume, della sua ritualità della sua tecnica corporale, della sua azione, e anche, infine, della sua lingua scritto-parlata. È così che del restola realtà è riprodotta dal cinema”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

370 *Ibidem*, p. 198.

371 *Ibidem*, p. 202.

372 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. p 202. “Credo che non possa esistere una inquadratura composta da un solo oggetto: perché non c'è un oggetto, in natura, composto solo di se stesso, e che non sia ulteriormente divisibile o scomponibile, o almeno non presenti di sé diverse «forme». Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

cinematográficamente sin utilizar los objetos, las formas, los actos de la realidad (incluyéndolos e incorporándolos a nuestro idioma) sería tan absurdo e inconcebible como pretender expresarse lingüísticamente sin el uso de consonantes y vocales (los fonemas). Su concepción del cine como lenguaje escrito de la realidad, cuyas unidades mínimas son precisamente “las cosas³⁷³”, es probablemente incomprensible sin esta premisa. El análisis semiótico llevado a cabo por el autor hace hincapié sobre la importancia del valor simbólico de cada objeto, fisionomía, comportamiento, acción real, contenido en el plano del encuadre, siendo estos elementos símbolos y contenedores de significados que reconducen a otros significados (histórico, cultural, social, etc.). Para Pasolini todos los elementos incluidos en el profílmico o, en otras palabras, todos aquellos elementos que se colocan delante de la cámara de vídeo o que son grabados por ella, son elementos importantes que - simplemente con su presencia - determinan la construcción y el significado de la narración.

Para análisis sobre la importancia del significado de «las cosas», el autor retoma algunos artículos escritos para la columna del periódico *Il Mondo* en 1975, reunidos posteriormente en el libro *Lettere Luterane*³⁷⁴. Se trata de una serie de textos de carácter pedagógico, dedicados a un hipotético chico napolitano de nombre Gennariello con el cual Pasolini (hablando en primera persona) va explicando como a través del lenguaje de los objetos se pueden entender las diferencias generacionales y culturales que hay entre ellos. Él considera “las cosas” como las fuentes educativas más inmediatas: “son mudas, materiales, objetuales, inertes, puramente presentes, pero sin embargo hablan³⁷⁵” y narran la realidad física y material que nos rodea. Bajo esta perspectiva, una cosa no es nunca meramente un objeto, no es nunca un simple trasto inanimado, insignificante e inerte; sino más bien, se trata de una integración de los significados en la materia, ya que el materialismo entiende los objetos como una condensación de fuerzas sociales.

“La educación que se da a un chico a través de los objetos, las cosas, la realidad física - - en otras palabras, desde los fenómenos materiales de su condición social - hace de aquel chico corporalmente lo que es y lo que será para toda su vida. Al ser educada es su carne como forma de su espíritu. La condición social se reconoce en la carne de

373 Cuando ponemos el termino “cosas” entre comilla queremos referirnos a un termino genérico que incluye a todo aquellos objetos que encontramos en nuestro cotidiano y que están cargados de valores simbólicos que determinan nuestro sentido de la realidad.

374 PASOLINI, Pier Paolo. *Lettere Luterane*. Edizione Einaudi. Torino, 1976. Edición en castellano como *Cartas Luteranas* por la Editorial Trotta de Madrid, 2010.

375 *Ibidem*, p. 38.

un individuo (...). Porque él ha sido físicamente moldeado por la educación de la materia de la que está hecho su mundo³⁷⁶”.

Según el autor, estos objetos se convierten en signos lingüísticos significantes que pueden evocar a otros significados simbólicos culturales como: recuerdos, contextos, momentos históricos o la pertenencia a diferentes clases sociales. En este sentido, el cine de Pasolini no es simplemente la escritura del lenguaje de la realidad sino, también, un metalenguaje de la realidad. En el análisis de la construcción gramatical cinematográfica todas «las cosas» puestas en el profílmico son significantes y, por este motivo, él cree en la importancia de la intencionalidad del cineasta o autor en la mediación directa entre realidad y composición de la imagen cinematográfica así como en los signos cinematográficos y la interpretación socio-cultural.

Para Pasolini, tanto las reglas de filmación de la película como las reglas de grabación del sonido forman parte de la ortografía cinematográfica dado que la reproducción de la realidad necesaria para obtener las unidades conjuntas de la narrativa es una reproducción audiovisual. En lo que al audio se refiere, el director tenía intereses que oscilan desde la música clásica hasta la música popular de carácter etnológica. En este sentido, la música - como todos los elementos que forman parte de la narración - es considerada como un signo de distinción cultural que hace que sea un elemento vivo en la película y no simplemente un acompañamiento obvio para las imágenes. Desde este punto de vista respecto a la música popular, durante un período de tiempo que va desde 1955 a 1960, Pasolini coordina "*Il Canzoniere italiano*³⁷⁷" y lo propone como una antología con el intento de analizar las diferentes tradiciones culturales a través de la poesía popular. Por lo tanto, para el autor, la música y el sonido son elementos esenciales en cuanto a los elementos visuales.

“La música se convierte en una película dentro de la película, en otro actor que interactúa con los personajes. Para Pasolini la película

376 PASOLINI, Pier Paolo. *Lettere Luterane*. p. 36. “L’educazione data a un ragazzo dagli oggetti, dalle cose, dalla realtà fisica – in altre parole dai fenomeni materiali della sua condizione sociale – rende quel ragazzo corporeamente quello che è e quello che sarà per tutta la vita. A essere educata è la sua carne come forma del suo spirito La condizione sociale si riconosce nella carne di un individuo (...). Perché egli é stato fisicamente plasmato dall’educazione appunto della materia di cui é fatto il suo mondo”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

377 PASOLINI, Pier Paolo. *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*. Editore Garzanti, Milano, 1955.

es una combinación de tres elementos: la imagen, las palabras y la música³⁷⁸”.

Pier Paolo Pasolini ha utilizado diferentes estrategias narrativas en el rodaje y montaje que han generado un exceso de significación³⁷⁹. Se entiende por exceso de significación un plusvalor de representaciones que se escapan o que no están integradas en el flujo narrativo de la película, aunque si constituyen relaciones con los elementos profílmicos. Este plusvalor de significados ha permitido analizar sus películas considerando los diferentes relatos que se iban generando en una única película. La utilización de esta estrategia narrativa sirve a Pasolini para representar otro discurso paralelo a la ficción narrativa por él generada, formando parte del discurso antropológico que Pasolini construye en sus películas.

En sus análisis cinematográficos Pasolini se centró en la importancia de la grabación de los fotogramas y la edición de películas: desde un enfoque narrativo y estético, como en la construcción y la elaboración del sentido del relato y su percepción. Por lo tanto en la semiología del cinema –propuesta por el autor - el montaje de la película ha sido pensado como el proceso con el cual se construye el sentido simbólico, la estructura narrativa o la dimensión estética de la película.

Con el Neorrealismo, desde los años cuarenta en adelante, será el plano secuencia de larga duración el que tendrá la función de narrar la realidad, visto que esta realidad ya tenía un significado original, verdadero y auténtico. A diferencia de los directores de cine neorrealistas, Pasolini se aleja del uso del plano secuencia como técnica verista y la sustituye por la técnica del montaje que le permite incluir la expresividad subjetiva del autor y le ayudará a modificar la realidad entendida como molde exacto de la naturaleza. Respecto al uso del plano secuencia Pasolini escribe:

“Concretamente el plano secuencia, en la particularidad de cada película, es un proceso naturalista (...). Es por eso que evito el plano secuencia porque eso es naturalista y entonces... natural. Mi amor fetichista por las «cosas» del mundo me impide considerarlas naturales. O las consagras o las profanas con violencia, una por una: no las enlazas en un flujo adecuado, no aceptas este flujo. Sino las aíslas e idolatras, más o menos intensamente, una por una.

En mi cine, como resultado, el plano secuencia está totalmente reemplazado por el montaje. La continuidad y la infinitud lineal de ese plano secuencia ideal que es el cine como lenguaje escrito de la

378 MAGALETTA, Giuseppe. *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Ed. Quattro Venti, Roma, 1998, p 213. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

379 MARASCHIN, Donatella. *Pasolini. Cinema e antropología*, p. 78.

acción, se hace continuidad e infinitud lineal «sintética», por la operación de montaje³⁸⁰».

El reto de Pasolini en el uso del medio audiovisual es desenmascarar las intencionalidades de los directores de aquellos años de manera que el significado de la realidad en las películas no caiga en la ambigüedad técnica. En este sentido el autor quiere utilizar la película para contrastar la idea neorrealista que considera el medio audiovisual simplemente como un instrumento técnico, esquemático y codificado. En este sentido lo hace poético, político, personal.

El autor es consciente que cada elemento insertado en la imagen cinematográfica representa en si diversos niveles de significación: “en la realidad no existe el árbol: existe el peral, el manzano, el saúco, los cactus, pero no el árbol. Así que en el cine no se puede «reproducir» (escribir) un árbol: se reproducirá un peral, un manzano, un saúco, unos cactus pero no un árbol”³⁸¹. En este sentido y de la misma manera, una persona no representa sólo sus características biológicas o naturalistas, sino que incorpora diferentes niveles de lenguaje. El lenguaje de la presencia física y de la fisonomía incluyen los términos psicológicos y psicofísicos de la persona; el lenguaje de su comportamiento proporciona información de tipo social; el lenguaje de su propio idioma contiene informaciones de tipo cultural. Esta condensación de significados más el carácter fetichista que Pasolini refleja en los objetos de la realidad - consagrándolos y profanándolos a su antojo - llena la narración de significados subjetivos que exceden la simple transcripción objetiva de la filmación de la secuencia.

“En cualquier caso, una cosa es cierta: que sobre estos problemas se tiene que trabajar, ya sea solos o acompañados, con competencia o con rabia, pero hay que trabajarlos. Hay que ideologizar, hay que deontologizar. Hoy las técnicas audiovisuales son gran parte de nuestro mundo, o sea, del mundo del neocapitalismo técnico que avanza, y cuya tendencia es convertir sus técnicas en algo

380 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico. Battute sul cinema*, p. 231. “Il piano secuencia in concreto, nei singoli film, é un procedimento naturalistico (...). Ecco perché io evito il piano secuencia: perché esso é naturalistico, e quindi...naturale. Il mio amore feticistico per le «cose» del mondo, mi impedisce di considerarle naturali. O le consacra o le dissacra con violenza, una per una: non le lega in un giusto fluire, non accetta questo fluire. Ma le isola e le idolatra, piú o meno intensamente, una per una. Nel mio cinema perciò il piano secuencia é completamente sostituito dal montaggio. La continuità é l'infinità lineare di quel piano secuencia ideale che é il cinema come lingua scritta dell'azione, si fa continuità e infinità lineare «sintetica», per l'intervento del montaggio”. Traducción por nosotras desde el italiano al castellano.

381 *Ibidem*, p. 235. “Nella realtà non c'è l'albero. c'è il pero, il melo, il sambuco, il cactus, ma non c'è l'albero: Così il cinema non potrà «riprodurre» (scrivere) un albero: riprodurrá un pero, un melo, un sambuco, un cactus ma non un albero”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

ontológico y sin ideología; hacerlas tácitas y sin historias; convertirlas en costumbres; darle forma religiosa. Nosotros somos humanistas laicos, o, al menos, platónicos aunque no misólogos, por lo tanto, tenemos que luchar para desmitificar la «inocencia de la técnica» hasta la muerte³⁸²».

Esta frase bien traduce la conciencia de Pasolini respecto a la transición político-económica que vivió la Italia de los años 50 y 60 en la cual Italia se estaba proyectando hacia el sistema neocapitalista y que la utilización de los nuevos medios de comunicación favorecían este tipo de desarrollo económico. También Pasolini era un intelectual consciente de la nueva política que apostaba por una cultura de ocio caracterizada por una realidad sin ideología, sin ética, sin valores, fácil y superficial que garantizaba la lógica consumista. Por estas razones, su primer objetivo era la denuncia de la homologación cultural que se iba formando en aquellos años. Así intentó reflexionar sobre un uso de los nuevos medios de una forma ética que fuera capaz de narrar la realidad pero: al mismo tiempo - desenmascarar los códigos del lenguaje audiovisual para permitir a los/las espectadores/as una lectura más clara del mundo que se iba generando.

En el texto *Osservazioni sul piano sequenza*³⁸³ el autor explica la importancia de la subjetividad del rodaje en el plano secuencia. A través del análisis de la película que testimonia la muerte del presidente John F. Kennedy³⁸⁴ en noviembre del 1963 - que hoy marca la memoria colectiva de la historia norteamericana, y no sólo -, reflexiona sobre el plano subjetivo como algo de lo que no se puede prescindir en la narración cinematográfica. En sus reflexiones nos muestra que - a pesar de que en el día del asesinato de Kennedy en el momento del desfile del

382 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico. La lingua scritta della realtà*, p. 226. “Un fatto è certo, ad ogni modo, che su questi problemi bisogna lavorare, insieme o soli, con competenza o con rabbia, ma bisogna lavorare. Bisogna ideologizzare, bisogna deontologizzare. Le tecniche audiovisive sono gran parte ormai del nostro mondo, ossia del mondo del neocapitalismo tecnico che va avanti, e la cui tendenza è rendere le sue tecniche, appunto aideologiche e antologiche; renderle tacite e irrelate; renderle abitudini; renderle forme religiose. Noi siamo degli umanisti laici, o, almeno, dei platonici non misologi, dobbiamo batterci, dunque, per demistificare, l' «innocenza della tecnica», fino all'ultimo sangue”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

383 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico. Osservazioni sul piano sequenza*.

384 El vídeo del asesinato de John F. Kennedy fue rodado por Abraham Zapruder un fabricante de ropa femenina estadounidense de origen ucraniano que el 22 de noviembre 1963 filmó el paso del presidente estadounidense a través de la plaza Dealey en Dallas. La película que filmó es la única que registró el hecho casi en su totalidad. La película se rodó desde lo alto de uno de los pilares próximo a la pérgola de la Plaza Dealey. La película de color de Zapruder muestra cuando el presidente es impactado y forma parte de la investigación oficial. <https://www.youtube.com/watch?v=jzz7GNiOB7s> (consultado: 01 enero 2017).

coche presidencial, hubieran muchas personas presentes - tenemos una única visión subjetiva:

“El plano secuencia típico es «subjetivo³⁸⁵». (...) Lo subjetivo, por lo tanto, es el máximo límite realista de cada técnica audiovisual. No es concebible «ver y sentir» la realidad en su suceder si no desde un solo ángulo de visualización, y este ángulo de visualización es siempre el de una persona que ve y que siente³⁸⁶”.

En este sentido Pasolini valoriza la construcción del relato en lo que hoy podemos definir “conocimiento situado³⁸⁷”. Según Pasolini la grabación del asesinato de Kennedy nos relata una realidad fragmentada. Si hipotéticamente, de aquel momento histórico, hubiéramos tenido tantas grabaciones como personas presentes, los hechos sucedidos y la realidad narrada hubieran cobrado sentido y la historia hubiera sido comprensible a los ojos de todos, evitando todas las especulaciones que se hicieron en los años posteriores. Conforme a las reflexiones del autor, sólo con la coordinación a través del montaje de las diferentes hipotéticas películas se hubiera podido transformar la historia fragmentada, incompleta y aun presente de la muerte de Kennedy en un hecho entendible que pertenece al pasado.

“De esto deriva que: el cine (o, mejor dicho, la técnica audiovisual) es esencialmente un infinito plano-secuencia, como lo es, ni más ni menos, la realidad a nuestros ojos y oídos durante todo el tiempo en que estamos en condiciones de ver y de oír (un infinito plano-secuencia subjetivo que termina con el fin de nuestra vida): y este plano-secuencia, además, no es sino la reproducción (como he repetido varias veces) del lenguaje de la realidad: en otras palabras, es la reproducción del presente.

Pero desde el momento en que interviene el montaje, es decir, cuando se pasa del cine a la película (que son dos cosas muy distintas, como

385 En este sentido Pasolini entiende por subjetiva el plano cuyo encuadre nos coloca como espectadores en la posición de un determinado personaje y nos permite mirar la escena “a través de sus ojos”.

386 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico. Osservazioni sul piano sequenza*, p. 237. “Il piano sequenza tipico é una «soggettiva». (...) La soggettiva é dunque il massimo limite realistico di ogni tecnica audiovisiva. Non é concepibile "vedere e sentire" la realtà nel suo succedere se non da un solo angolo visuale: e questo angolo visuale é sempre quello di un soggetto che vede e che sente”. Traducción hecha por nosotras.

387 Conocimiento situado es un concepto que hace referencia a una postura epistemológica crítica desarrollada tanto en el ámbito feminista norteamericano propuesto por Donna Haraway, como en los estudios poscoloniales por Gayatri Spivak y Homi Bhabha.

la «lengua» es distinta del «habla»), sucede que el presente se convierte en pasado (se han producido las coordinaciones a través de los varios lenguajes vivientes): un pasado que, por razones inmanentes al medio cinematográfico y no por una elección estética, tiene siempre las formas del presente (o sea, es un presente histórico)³⁸⁸.

La diferencia que Pasolini marca entre cine y película cinematográfica depende de que el cine, para el autor, es la realidad, mientras que la película cinematográfica es el texto escrito del lenguaje cinematográfico. El cine, en su hacerse, se relaciona con el lenguaje vivo de la acción, de la presencia física, de la fisonomía, del comportamiento, de la ritualidad; mientras la película es el residuo de la práctica concreta de este lenguaje. Es el testimonio de algo visto y escuchado por el autor. Por este motivo Pasolini declara varias veces que no habría que hacer un análisis semiótico del cine sino, más bien, pensar en una semiología general de la realidad.

Influenciado por los estudios semióticos de aquellos años, teoriza algunas normas de rodaje y de montaje de película como reglas ortográficas. Para que su lenguaje pudiera entenderse como una composición visual. En *Empirismo herético* establece dos calificaciones fílmicas: las calificaciones pasivas y activas³⁸⁹. Pasolini entiende por calificaciones fílmicas activas las grabaciones donde la cámara de vídeo se mueve y en el rodaje se nota la presencia de los movimientos de la misma, mientras que por calificación fílmica pasiva se refiere a cuando la cámara de vídeo se percibe inmóvil, siendo los demás elementos de la realidad del espacio profílmico los que están en movimiento. En la gramática cinematográfica pasoliniana si la calificación activa es predominante la película será de tendencia realista, ya que será la realidad la que actúa. Si en su lugar predomina la calificación pasiva, la película será de carácter poético-subjetivo ya que será el estilo del autor lo que determine la visión subjetiva de la realidad.

La introducción del carácter subjetivo en las películas y documentales de Pasolini lo encontramos también en la duración de sus grabaciones. Esta duración se puede percibir de diferentes maneras, si la filmación dura el tiempo necesario solo para percibirla el plano de encuadre tiene simplemente el carácter profílmico; mientras que si la grabación del plano de encuadre es más larga o más corta, el carácter de la imagen será de tipo expresiva. Según Pasolini cuando el plano de encuadre es expresivo se nota la presencia de la cámara de vídeo y consecuentemente la del

388 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico. Osservazioni sul piano sequenza*, p. 240. Traducción: Javier Barreiro Cavestany. <https://laquimera.wordpress.com/2012/02/07/observaciones-sobre-el-plano-secuencia-pier-paolo-pasolini/> (consultado: 15 abril 2017).

389 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico. La lingua scrta della realtà*, p. 211.

autor. En las filmaciones de largas panorámicas (de duración de cerca de 10 o 15 segundos) el autor consigue aislar y descontextualizar el signo cinematográfico (rasgos de los personajes, objetos de la escenas y acciones) del fluir lineal de la narración, obteniendo dos narrativas paralelas e independientes que proyectan diferentes significados al mismo tiempo. Estas estrategias también pertenecen a las del exceso de significación y juegan un rol importante en la operación de recepción y percepción del espectador en sus películas.

“(…) la cuestión de la diferencia entre vida real y vida reproducida, es decir, entre la realidad y el cine, es una cuestión de ritmo temporal. Pero es una diferencia de tiempos que distingue también cine de cine. La duración de un plano de encuadre o el ritmo de la sucesión de los planos de encuadres cambia el valor de la película: lo hace pertenecer a una escuela en lugar de otra, a una época en lugar de otra, a una ideología en lugar de otra³⁹⁰”.

El autor, con estas estrategias, pide al espectador comprometerse activamente y sensorialmente a la interpretación de los diferentes significados propuestos. Esta necesidad, por parte del autor, de pensar en el espectador como una figura activa, o sea en un actor con el cual dialogar o con quien colaborar, está explicada en su texto *“La sceneggiatura come «struttura che vuole essere altra struttura»*”³⁹¹ escrito en el 1965. En este texto, a través del estudio del guión como obra escrita que alude a otra obra cinematográfica (la película), el autor defiende la autonomía del guión como una técnica literaria íntegra que permite en su *«da farsi»* un por hacer que incluye la interactividad del lector.

“La principal característica del «signo» de la técnica del guión *es aquella de aludir al significado a través de dos caminos diferentes, simultáneos y confluentes nuevamente*. Es decir: el signo del guión alude al significado de acuerdo al camino normal de todas las lenguas escritas y, en concreto, de la jerga literaria; pero, *al mismo tiempo, alude al mismo significado reenviando el destinatario a otro signo: el de la película a realizar*. Cada vez nuestro cerebro, frente a un signo del guión, recorre, al mismo tiempo, estos dos caminos - uno normal y rápido, y un segundo largo y especial- para mejor comprender el significado.

En otras palabras: el autor de un guión le pide a su destinatario una colaboración particular, la de completar visualmente el texto, presentarle algo que no tiene pero a lo que alude: El lector, de pronto, es cómplice - ante las características rápidamente incluidas del

390 *Ibidem*, p. 245.

391 *Ibidem*, p. 188.

guionista de la operación que se le pide - y su imaginación representadora entra mecánicamente en una fase creativa mucho más alta e intensa que cuando lee una novela”³⁹².

Para enfatizar la empatía con el/la espectador/a Pasolini utiliza la técnica literaria de estilo indirecto libre, a través de la cual crea una mimesis visiva donde se identifica con el personaje representado y sus características (puntos de vista, emociones y afectos), reproduciendo sus palabras y sus pensamientos como si autor y personaje fueran una sola persona. Esta técnica, en su gramática cinematográfica, la traduce como «subjética indirecta libre³⁹³», es decir un plano de encuadre subjetivo y determinado por el estilo indirecto libre. A partir de este momento el plano de encuadre se vuelve ejemplo de una nueva sensibilidad que da cabida a la presencia de la experiencia del sujeto que relata la historia, a la subjetividad del autor y a la interacción entre autor y público que crea continuidad de la narración con el/la espectador/a.

La introducción de la subjetividad del creador en la película y la llamada a la interpretación del/la espectador/a son dos estrategias que permiten al autor reflexionar sobre la importancia del carácter subjetivo de la obra. En la entrevista que se le hizo para la revista *Cinema y Film* en 1967, a la pregunta sobre su necesidad de crear una gramática cinematográfica determinada por su exigencia estilística, Pasolini responde determinadamente:

“Mis intentos por extraer una noción lingüística del cine desde las varias películas - en analogía a lo que siempre se hizo con las «palabras» y la «lengua»- no es en absoluto una proliferación de mi hacer estético, que es mi «poética» cinematográfica. En absoluto. Los caracteres de mi investigación gramatical sobre el cine tienen en todo caso una relación profunda y compleja - pero real y entonces

392 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*, p. 190. “La caratteristica principale del «segno» della tecnica della sceneggiatura, é quella di alludere al significato attraverso due strade diverse, concomitanti e riconfluenti. Ossia: il segno della sceneggiatura allude al significato secondo la strada normale di tutte le lingue scritte e specificamente dei gerghi letterari, ma, nel tempo stesso, esso allude a quell medesimo significato, rimandando il destinatario a un’altro segno, quello del film da farsi. Ogni volt ail nostro cervello, difronte ad un segno della sceneggiatura, percorre contemporaneamente queste due strade – una rapida e normale, e una seconda larga e special – per coglierne il significato. In alter parole: l’autore di una sceneggiatura fa al suo destinatario la richiesta di una collaborazione particolare, quella cioè di prestare al testo una compiutezza «visiva» che esso non ha, ma a cui allude. Il lettore é complice, subito – difronte alle caratteristiche tecniche subito intuite dalla sceneggiatura – nell’operazione che egli é richiesta: e la sua immaginazione rappresentatrice entra in una fase creative molto piú alta e intense, meccanicamente, di quando legge un romanzo”. Cursivo del autor. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

393 *Ibidem*, p. 177.

simplificable - con mi manera de ver la realidad, con mi manera de interpretar la realidad, es decir con mi relación con la realidad. No soy en absoluto un filósofo pero puedo decir con mi filosofía³⁹⁴”.

A través de esta frase podemos ver la importancia que tiene para el autor el carácter subjetivo en el proceso de transcripción de la realidad y cómo está determinada por su propia experiencia, cultura y visión.

Pasolini, como muchos directores de cine de aquellos años, experimenta nuevos géneros cinematográficos donde mezcla diferentes formas de edición y formato. En el documental *Comizi d'amore* (1964) practica el género de documental de encuesta en auge en aquellos años. Con la película *La rabbia*³⁹⁵ (1964) examina la técnica del montaje a través de material cinematográficos de archivo. Mientras en sus últimos documentales en África subsahariana y en India experimentará el hacer películas en formas de apuntes como *Sopralluoghi in Palestina* (1965), *Appunti per un film sull'India* (1968) e *Appunti per un'Orestiade africana* (1973). En la creación de sus documentales va a utilizar diferentes estrategias para traducir, en términos visuales, sus experiencias antropológicas. Por un lado va a servirse de la experiencia sensorial del espectador para poner en el mismo plano imágenes y audio diferentes (a veces contrastantes) y por otro, va a adaptar el material antropológico a la literatura clásica, relacionando historias y contextos muy diferentes entre si que van a generar un imaginario contradictorio y con aspectos orientalistas, como en la película *Medea* (1969) o *Edipo Re* (1967).

Todas estas técnicas cinematográficas que el autor va desarrollando en su recorrido cinematográfico definen unas prácticas creativas (sea en el campo literario o en el cinematográfico) que podemos definir etnografías experimentales³⁹⁶. En la obra del poeta se identifican prácticas híbridas entre estética y representaciones culturales, entre teoría social y experimentos formales.

394 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico. Battute sul cinema*. p. 228. “I miei tentativi di trarre una nozione linguística di cinema dei vari films – per analogía a quello che si é sempre fatto con la «lingua» e le «parole» - non é affatto una proliferazione del mio fare estetico, ossia della mia «poesia» cinematografica. Non lo é affatto. I caratteri della mia ricerca grammaticale sul cinema hanno semmai un rapport profondo e complesso – ma reale e quindi semplificabile – col mio modo di vedere la realtà, col mio modo di interpretare la realtà, ossia col mio rapport con la realtà. Non sono per nulla un filosofo, ma potrei dire, con la mia filosofia”. Cursivo del autor. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

395 Enlace del documental *La rabbia* <https://www.youtube.com/watch?v=DnXJIQTtADU> (consultado: 12 julio 2017).

396 RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography. The work of film in the age of video*. Duke University Press. 1999. Citada por CAMINATI, Luca. *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*. Ed. Bruno Mondadori. Genova, 2007. p. 34.

Donde por un lado el autor quiere narrar otras realidades, mientras que por otro, desde un punto de vista estilístico, quiere seguir experimentando la ruptura entre las convenciones narrativas del cine narrativo con las técnicas fílmicas del cine de vanguardia.

“El objetivo principal se había convertido de repente en 300 milímetros. Que obtienen juntos dos efectos: aplastar y hacer aún más pictóricas (Cuatrocientos y Quinientos) las figuras, y al mismo tiempo, darles la casualidad y la inmediatez típicas de los documentales de actualidad (la llegada de una carrera de ciclismo...)”³⁹⁷.

Este nuevo experimentalismo técnico Pasolini lo denomina - como hemos dicho anteriormente - «cine di poesía»³⁹⁸ un cine poético no convencional en el cine *mainstream* de aquellos años que le va a servir para desarrollar nuevos análisis teóricos sobre la semiología cinematográfica. El «cine de poesía» es pensado por el autor como un cine expresivo utilizado también por directores de cine emergentes como Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard y Glauber Rocha, entre otros³⁹⁹. Estos directores, como los neorrealistas de los años 40, a través de instrumentos cinematográficos como cámaras de vídeos portátiles que llevaban en si características técnicas de las películas de documental, rompían con las reglas del cine clásico. Por lo tanto Pasolini, en sus análisis cinematográficos y en su metodología, se posiciona entre realismo y formalismo semiótico y cree que - gracias a la unión de las posibilidades de la cámara de vídeo de grabar la realidad y el proceso de edición - se consigue representar la fragmentariedad de la realidad no como un relato único o una visión única sino como la unión de diferentes perspectivas desde un sujeto.

397 PASOLINI, Pier Paolo. *Confessioni tecniche*. En PASOLINI, Pier Paolo, *Pasolini per il cinema*, tomo 2. I Meridiani, Mondadori, Milano 2001. 2771-2772. “L’obbiettivo príncipe era improvvisamente diventato il 300. Che otteneva insieme due effetti: quello di schiacciare e quindi di rendere ancora piú pittoriche (Quattrocento e Cinquecento) le figure, en el tempo stesso di dar loro la casualità e l’immediatezza del documentariod’attualità (un arrivo di corsa ciclística...)”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

398 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico. Il «cinema di poesia»*, p. 167.

399 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 296.

2.1.3 Investigación de campo y prácticas etnográficas en el cine pasoliniano.

El lenguaje cinematográfico propuesto por Pasolini se caracterizó por el desafío ideológico y la contestación hacía el sistema de desarrollo neocapitalista que, en una interacción con el video documental, proponía formas particularmente expresivas e inéditas en sus películas. La producción cinematográfica pasolineana ha sido - en su mayoría - destinada a la industria del cine y a un público de prevalencia burgués; por lo tanto, los contextos de difusión y recepción de su obra estaban vinculados a la distribución en salas de cine tradicionales (festivales de cine, cine de ensayo, foro académico sobre historia y teoría del cine o estudios pasolinianos). Por estas razones, el haber definido por mucho tiempo el cine pasoliniano como cine de autor ha llevado a sus películas fuera de los territorios tradicionales de la antropología y de los estudios sociales y lejos de una lectura crítica de sus métodos de investigación. En este sentido nuestro análisis quiere examinar el documental pasoliniano y ahondar sobre el proceso de desarrollo de la creación del documental en sus diferentes niveles para poder reconocer los elementos, actitudes y prácticas que se relacionan con la esfera íntima del autor y que creemos determinantes para entender su realidad y la finalidad de su obra.

En esta parte de la tesis nuestro interés es analizar las aportaciones teóricas pasolineanas en relación con su praxis investigativa y cómo Pier Paolo Pasolini ha incorporado prácticas etnográficas en su metodología de investigación con el objetivo de visibilizar los diferentes niveles de lectura de las películas de documental y reflexionar sobre las contradicciones ideológicas y formales contenidas en la obra cinematográfica de nuestro autor.

Las prácticas creativas, el método de investigación de campo, la observación participativa tienen un carácter experimental en la obra de Pasolini y rompían con el formalismo científico de la práctica antropológica moderna, la cual creía que la escritura de los relatos sólo debía hacerse lejos (tanto en espacio como en tiempo) de los lugares donde se había recopilado los datos de la investigación, justificando de esta manera, la objetividad de los relatos antropológicos. Tanto en sus documentales como en sus películas de ficción Pasolini introdujo prácticas que modificaron la manera de editar y percibir el documental como, por ejemplo, la inclusión de la figura del autor como parte integrante del relato y, con esta, la entrada de un carácter más subjetivo en la narración y la interpretación del relato cinematográfico.

El análisis de las interconexiones entre cine y antropología en la obra pasoliniana anticipan históricamente los enfoques y metodologías etnográficas más contemporáneas, por estos motivos los recientes estudios sobre la metodología antropológica visual resultan ser las herramientas más interesantes a la hora de analizar el desarrollo de los nuevos medios de comunicación y sus influencias en

la cultura italiana y en la obra cinematográfica pasoliniana producida en los años 50, 60 y 70.

Nuestra investigación va a poner en relación las aportaciones teóricas del antropólogo James Clifford⁴⁰⁰ con la metodología pasoliniana. Esta comparación nos va a permitir un análisis de la obra pasoliniana bajo una perspectiva antropológica crítica que cuestiona, tanto el relato como el documento alegórico, como las implicaciones del autor en la representación de la otredad. Por lo tanto, en esta parte de la investigación nos serviremos de las análisis de las nuevas perspectivas de la antropología visual que relacionan la obra pasoliniana con la antropología y la etnografía. Queremos destacar los recientes estudios de Donatella Maraschin⁴⁰¹, Luca Caminati⁴⁰², Alberto M. Sobrero⁴⁰³ y Giovanna Trento⁴⁰⁴.

En los años 60 el cine italiano disfrutó un momento de gran éxito en la crítica internacional. Entre los años 1958 y 1969 se empezó a hablar de una «edad de oro» capaz de competir con la industria cinematográfica estadounidense. Según las críticas, películas como *La Aventura* (1960) de Michelangelo Antonioni o *La Dolce Vita* (1960) de Federico Fellini llevaron el cine italiano a la par que la «*Nouvelle Vague*» francesa, influenciando el surgimiento de la idea del cine «de autor» que veía en la figura del director una persona capaz de realizar una película desde la escritura del guión hasta la dirección y edición de la película. En este momento de «renacimiento cinematográfico» Pasolini hizo su entrada en el mundo del cine y se prefiguró como un autor versátil y abierto a los nuevos experimentalismos, pero a la vez representará el arquetipo de director-autor que centraba en su personaje la responsabilidad única de la creación artística. A partir de aquellos años Pasolini valorizó el hacer arte-poesía-cinema a través del reconocimiento de su individualidad en cuanto artista, poeta y director como único autor absoluto entrando en la lógica económica, dominante del mundo del arte occidental.

400 CLIFFORD, James e MARCUS, George. *Scrivere le culture, Poetiche e politiche dell'etnografia*, Ed. Meltemi, Milano, 2006.

401 MARASCHIN, Donatella. *Pasolini. Cinema e antropología*. Ed. Peter Lang, Bern, 2014.

402 CAMINATI, Luca. *Orientalismo eretico: Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Ed. Mondadori. Milano, 2007.

403 SOBRERO, M. Alberto. *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*. Ed. CISU, Roma, 2015.

404 TRENTO, Giovanna. *Pasolini e l'Africa, l'Africa di Pasolini: panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Ed. Mimesis, Milano, 2010.

Como vimos en el primer capítulo el comienzo del poeta en el mundo del cine tuvo lugar en 1961 con la película *Accattone*. Con *Accattone* Pasolini muestra una realidad concreta de la periferia de Roma. Como en las películas neorrealistas va a utilizar técnicas cinematográficas similares a las técnicas documentalistas: planos generales largos para las grabaciones de grupos de personas, primeros planos para los rostros, grabaciones al aire libre y actores no profesionales que viven realmente en los barrios representados. Por todo esto la película va a servir para dar voz al subproletariado urbano romano que el director ve como portador de una pureza residual de las relaciones sociales pre-burguesas y pre-históricas. En este sentido *Accattone* no será simplemente una película de ficción sino que se convertirá en un documento visual de una época social determinada.

“*Accattone* puede ser examinada como una muestra de una forma de vida, de una cultura. Visto de esta forma, puede ser un fenómeno interesante para un investigador, pero es un fenómeno trágico para quien está directamente afectado. Por ejemplo, para mí, que soy el autor⁴⁰⁵”.

Cuando catorce años después, en 1975, se proyectará *Accattone* por primera vez en la televisión italiana, en el texto “*Il mio Accattone in TV dopo il genocidio*” publicado en el *Corriere della Sera* el 8 octubre 1975, Pasolini escribe:

“Si hoy quisiera volver a grabar *Accattone*, ya no podría hacerlo. No encontraría ya ni un solo joven que fuera en su «cuerpo» ni remotamente similar a los jóvenes que se representaban a sí mismos en *Accattone*. No encontraría más ni un solo joven que sepa decir, con aquella voz, aquellas bromas. No sólo él no tendría el espíritu y la mentalidad para decirlas, sino que tampoco las podría entender. Debería hacer como una señora milanesa lectora de *Ragazzi di vita* o de *Una vita violenta* a finales de los años cincuenta: es decir, consultar el glosario. Y, por último, incluso habría cambiado su pronunciación⁴⁰⁶”.

405 PASOLINI, Pier Paolo. *Il mio «Accattone» in TV dopo il genocidio*, «Corriere della Sera», 8 ottobre 1975. “*Accattone può essere visto anche, in laboratorio, come il prelievo di un modo di vita, cioè di una cultura. Se visto così, può essere un fenomeno interessante per un ricercatore, ma è un fenomeno tragico per chi ne è direttamente interessato: per esempio per me, che ne sono l'autore*”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

406 PASOLINI, Pier Paolo. *Lettere luterane. Il mio «Accattone» in TV dopo il genocidio*. Ed. Einaudi. Torino, 1976, p. 153. “*Se io oggi volessi rigirare Accattone, non potrei più farlo. Non troverei più un solo giovane che fosse nel suo «corpo» neanche lontanamente simile ai giovani che hanno rappresentato se stessi in Accattone. Non troverei più un solo giovane che sapesse dire, con quella voce, quelle battute. Non soltanto egli non avrebbe lo spirito e la mentalità per dirlle: ma addirittura non le capirebbe nemmeno. Dovrebbe fare come una signora milanese lettrice alla fine*

Según Luca Caminati el impulso pasoliniano hacia la antropología se desarrolla en una combinación entre la experimentación visual y la antropología social que el teórico denomina «etnografía experimental⁴⁰⁷». Por un lado Pasolini trata de mostrar y traducir al/la espectador/a italiano/a y occidental otras culturas provenientes tanto de contextos del subproletariado como provenientes de África subsahariana y de la India y, por esta razón, con el fin de proporcionar puntos de referencia con el público al cual se direcciona, a menudo busca relaciones en común entre las otras culturas de que hablamos y la historia italiana. Por otro lado, experimenta nuevas técnicas narrativas que hibridan el formato documental con la película de ficción en una peculiar forma en apuntes, pensada por otra película “*da farsi*” por hacer, que juega con el concepto de alusión a otro proyecto, método que utilizó, por ejemplo, en el documental *Appunti per una Orestiade africana*.

Aunque si Pasolini nunca mostró un interés explícito por la antropología, pensó en el cine como una herramienta de investigación antropológica de individuos, territorios y culturas; como espejo de la sociedad y, por esto, creyó no ser sólo un poeta, un novelista o un director. Desde este punto de vista el autor reconoce un aspecto antropológico de la representación cinematográfica de la realidad en las películas neorrealistas italianas ya que las considera como testigos en forma de película documental del primer acto de conciencia crítica y política de Italia en su conjunto después de la Segunda Guerra Mundial. Además, el autor se da cuenta de que el uso de la cámara de vídeo se convierte en un ojo mecánico en sustitución de sus propios ojos. El ojo mecánico representado por la cámara de vídeo captura su experiencia tal y como aparece ante sus ojos en ese momento y le permite representar su entorno de una forma más cercana a como él lo percibe. En este sentido, Pasolini realiza sus estudios de investigación de campo, buscando respuestas a sus preguntas a través de la filmaciones de su experiencia vivida. La documentación audiovisual que obtiene a través de las películas realizadas en Italia, Palestina, África subsahariana y la India, han asumido con el tiempo un significado también antropológico por la capacidad de narrar ciertos ambientes, personalidades y diferentes modelos de culturas en otros tipos de culturas. En el mundo académico la investigación de campo utilizada por Pasolini no tiene un reconocimiento científico, aunque algunos antropólogos y etnólogos hayan citado varias veces algunas de sus películas (no sólo las de documental) como documentos capaces de explicar aspectos de la cultura o capaces de visibilizar algunos modelos de cultura que no habían sido documentados hasta la fecha en ningún otro formato.

degli anni Cinquanta di Ragazzi di vita o di Una vita violenta: cioè consultare il glossarietto. E, infine, è cambiata addirittura la pronuncia”. Traducción hecha por nosotras.

407 CAMINATI, Luca. *Orientalismo eretico*, p. 63.

Desde la escritura de su primera novela friulana como por las novelas del periodo romano o también por sus películas ficción o documentales Pier Paolo Pasolini utiliza, en la primera fase de recolección de datos, prácticas propias de la disciplina antropológica como: el método de investigación de campo, la observación participante y el apoyo de informantes. Pero será el lenguaje cinematográfico el que va a permitirle superar el límite de los idiomas e investigar otras culturas más lejanas. En este sentido las películas pasolineanas documentan la transición del autor desde la escritura literaria hacia el lenguaje videográfico como análisis de la realidad vivida.

Pier Paolo Pasolini puede considerarse un intelectual que transita entre modernidad y posmodernidad. Por una parte, su figura está condicionada por los factores sociopolíticos de su época, especialmente en cuanto a cambios políticos y desarrollo de las tecnologías de comunicación y, al mismo tiempo, es agente de importantes cambios socioculturales que sacudieron la sociedad italiana de los años 60 y 70. Si analizamos las aportaciones teóricas y prácticas cinematográficas de Pasolini nos damos cuenta que su forma de investigar es similar a las prácticas etnográficas y antropológicas. Pasolini (en cuanto intelectual comprometido) se comunica simultáneamente tanto con la antropología tradicional, todavía enredada con el discurso colonial, como con la antropología posmoderna, posestructuralista o deconstructivista más contemporánea. Esta simultaneidad de metodologías en el cine de Pasolini, genera una tensión teórica y ideológica que implica el análisis de su obra desde diferentes puntos. Por eso, nuestro interés es analizar su obra como resultado del posicionamiento cultural, ideológico, económico e íntimo del autor.

Uno de los diferentes aspectos etnográficos, que se manifiesta en la obra pasolineana, lo encontramos en el valor cultural que el autor atribuye al paisaje. Sus películas son conocidas por la atenta búsqueda de lugares específicos donde las complejas ambientaciones son dadas por dificultosas localizaciones in situ. Los paisajes de la cinematografía pasoliniana incluyen paisajes rurales tales como los campos del Friuli y del norte de Italia, donde escribió *Il sogno di una cosa* (1962) y *La meglio gioventú* (1941-1974); paisajes desérticos fuertemente simbolizados *Teorema* (1967) y *Edipo re* (1967); construcciones y periferias urbanas como las ciudades fortificadas que encontramos en los documentales *Le mura di Sana'a* (1971) y *La forma della città* (1974), los suburbios romanos en *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) y *La Ricotta* (1963); villas como lugares típicos de la burguesía italiana *Teorema* (1967), *Porcile* (1969) y *Saló o le 120 giornate di Sodoma* (1975) entre otros.

Las estrategias representativas de los lugares en sus películas constituyen un instrumento a través del cual el director desarrolla una compleja narración sobre la identidad cultural italiana. Pier Paolo Pasolini entendía el paisaje como un paisaje cultural que, de la misma manera que “las cosas”, estaba constituido por

memorias históricas, literarias y artísticas donde la belleza natural del territorio dependía de la estrecha relación entre historia, literatura y arte. Este punto de vista estético se establece en Pasolini en los años 60 como una respuesta sistemática a la transición del país de una economía principalmente agrícola a una industrial. Uno de los intereses del autor hacia el paisaje era representar tanto los lugares de alteridad como las consecuencias del neocapitalismo en la Italia de aquellos años. En este sentido, una cuestión clave del discurso antropológico pasoliniano sobre los lugares (paisajes, ciudades, suburbios, campos, etc.) es la transformación de la organización espacial que ha habido como consecuencia de los cambios socio-económicos y culturales traídos por el «milagro económico italiano». Estos cambios han generado también una sensación de nostalgia por un pasado preindustrial que influyó ideológicamente la sensibilidad pasoliniana que veía en los rasgos físicos y naturales del territorio italiano, como los campos o las ruinas de la guerra, significados culturales y símbolos de la memoria. Como para los neorrealistas, los paisajes y las localizaciones en las películas de Pasolini son testimonio de una memoria colectiva. En este sentido el paisaje actúa como una conexión entre el pasado y el presente.

En la película documental titulada *Pasolini... e la forma della città*⁴⁰⁸ el autor explica a Ninetto Davoli y a un hipotético público televisivo, la forma de la ciudad de Orte. Como nos enseña el autor en la película, Orte es una antigua ciudad medieval del centro de Italia y tiene una estructura arquitectónica original perfectamente simétrica. Pasolini elige hablar en particular sobre el perfil de la ciudad y, a través de las filmaciones del plano de encuadre, nos expone en un primer momento simplemente la ciudad en su forma estilísticamente perfecta, para después enseñarnos como el perfil de la ciudad viene desfigurado por la construcción de las nuevas construcciones modernas edificadas al lado izquierdo de la ciudad medieval. Esta ciudad, como muchas pequeñas ciudades italianas, durante la especulación inmobiliaria de los años 60 y 70, ha sido dañada en su forma original. En referencia a las nuevas casas modernas construidas cerca de la ciudad de Orte, Pasolini dice:

“¿Qué es lo que me molesta tanto, por lo que tengo una especie de dolor, de ofensa, de ira, en la presencia de aquellas pobres viviendas (que en todo caso tienen que estar, el problema era construirlas en otro lugar. Pronosticar de construirlas en otro lugar? ¿Qué es lo que me ofende en ellas? Es el hecho de que pertenecen a otro mundo,

408 PASOLINI, Pier Paolo. *Pasolini e ... la forma della città*. In *Pasolini per il cinema*, Tomo 2, Ed. Mondadori, I Meridiani, Milano 2001. Video documental de la duración de 15 minutos producido por la RAITV en el otoño del 1973 y dirigido por Paolo Brunato con Pier Paolo Pasolini, proyectado el 7 de enero 1974. Partes de las filmaciones han sido incluidas en otro documental *Le mura di Sana'a* tres años después. <https://www.youtube.com/watch?v=btJ-EoJxwr4> (consultado: 15 enero 2017).

tienen carácter estilísticos completamente diferentes de los de la antigua ciudad de Orte y la mezcla de las dos cosas me molesta. Es un defecto, una alteración de la forma y del estilo. Esto yo lo estoy sufriendo de una manera particular, no sólo porque tengo un sentido de la estética quizá exagerado o desmedido de "anima bella", sino también porque he trabajado tanto en los estilos históricos en los que este problema era propio de un problema práctico. Debido a que este no es sólo un defecto italiano, sino que es un defecto de todo el mundo ahora mismo. Sobre todo en el Tercer Mundo⁴⁰⁹".

La crítica de Pasolini hacia la arquitectura moderna visibiliza el trastorno de la relación entre la forma de la ciudad y la naturaleza. Para el autor una humilde carretera de campo, construida con piedras, tiene que ser defendida con la misma fuerza con la que se defiende un importante edificio histórico o una obra de un gran artista. De la misma manera compara la arquitectura a la poesía defendiendo el valor histórico y simbólico de las poesías anónimas escritas en dialecto del mismo modo con la que se defiende la obra de Dante o Petrarca. El poeta en este vídeo siente la responsabilidad de defender algo que no está codificado o legitimado por la historia común sino que quiere defender la ópera de un pueblo entero que es parte de la historia de la ciudad, defendiendo así un pasado anónimo que es el pasado popular. A través de la simbolización de la "*cittá forma*" Pasolini relega el pasado a la historia mientras que las ciudades medievales se vuelven símbolos donde el pasado coexiste en la memoria colectiva a través del recuerdo y el valor evocativo del lenguaje arquitectónico.

Como nos recuerda Walter Benjamin "las alegorías son, en el reino del pensamiento, lo que las ruinas en el reino de las cosas⁴¹⁰", de la misma manera también las imágenes pasolinianas hacen una alegoría a las ruinas como memoria colectiva.

“La realidad pasoliniana es entonces un manuscrito formado por la realidad del espacio profílmico - ya «codificada» (las ruinas, los

409 *Ibidem*, “Che cos'è che mi da tanto fastidio, anzi per il quale ho una specie di dolore, di ofesa, di rabbia la presenza di quelle povere case popolari (che comunque ci dovevano essere, il problema era semmai costruirle da un'altra parte)? Di prevedere di poterle costruire da un'altra parte. Che cos'è che mi offende in loro? È il fatto che appartengono ad un'altro mondo, hanno caratteri stilistici completamente diversi di quelli dell'antica città di Orte e la mescolanza delle due cose mi infastidisce. È un'incrinatura, un turbamento della forma e dello stile. Questo io lo soffro in modo particolare non soltanto perché ho un senso estetico forse esagerato o eccessivo da "anima bella", ma anche perché ho tanto lavorato su stili storici in cui questo problema era proprio un problema pratico. Perché questo non è solo un difetto italiano ma è un difetto di tutto il mondo ormai. Soprattutto del Terzo Mondo”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

410 BENJAMIN, Walter. *Il dramma Barocco tedesco*, Ed. Einaudi, Milano, 1980, p. 184.

muchachos neo-urbanizados, viviendas sociales, etc.) - y por imágenes que forman parte de la memoria visual colectiva, un *archivo visual nacional* (consciente o inconsciente) que existe en un estado de flujo entre memoria, iconicidad y reproducción⁴¹¹”.

El tema de la forma de la ciudad reaparece en el documental *Le mura di Sana'a* donde de la misma manera Pasolini decidió rodar la arquitectura de la ciudad del Yemen que la especulación edilicia estaba modificando. La película sirvió como apelación a la *Unesco* con la finalidad de regularizar el desarrollo urbanístico de la ciudad respecto del estilo arquitectónico local y evitar el impacto ambiental de las nuevas construcciones modernas⁴¹².

Pier Paolo Pasolini no conocía la literatura antropológica urbana pero investigó los problemas de la ciudad con una atención y un método similar a los que había localizado en los estudios demológicos. El autor percibe la necesidad de una aproximación antropológica a la ciudad desde su primera llegada a Roma. Acostumbrado a contextos campesinos, culturalmente homogéneos e históricamente caracterizados por la cultura friulana o véneta, en Roma es atraído por la combinación social y cultural de la capital. Pasolini considera las periferias romanas como un mundo extraño a los valores burgueses que caracterizaban otras ciudades del norte Italia. Según el antropólogo Alberto Sobrero:

“El subproletariado romano no tiene nada que ver, en su sociabilidad como en su psicología, con la gente de Bolonia o Milán. Entre el subproletariado romano y el burgués del centro no hay oposición, contraste, no hay envidia o competencia, no hay lucha de clases como se puede dar en otra ciudad del norte. (...) En

411 CAMINATI, Luca. *Orientalismo eretico*, p. 39. “La realtà pasoliniana é dunque un palinsesto formato dalla realtà profilmica – già «codica» (le rovine, i ragazzotti neo-urbanizzati, l'edilizia popolare, ecc.) – e da immagini che fanno parte della memoria visual collettiva, un *archivo visual nazionale* (conscio o inconscio che sia) che esiste in uno stato di flusso tra memoria, iconicità e riproduzione”. Cursivo del autor. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

412 La apelación propuesta por Pasolini tuvo resultados muy positivos después de la muerte del autor, sobre todo gracias al trabajo hecho por su amiga y actriz Laura Betti que en los años 80 propone otra vez la problemática de la manutención de Sana'a. De acuerdo con el gobierno de Yemen, en 1986 la Unesco declaró la ciudad patrimonio histórico de la humanidad, levantando una campaña de recaudación de fondos para la preservación de Sana'a. En 1988 empezó un proyecto piloto de restauración con un presupuesto de unos quince mil millones de liras para un total de dos años de trabajo. Sin embargo, hoy la ciudad ha sufrido graves daños a causa de los bombardeos de la coalición de Arabia Saudita que, de hecho, ha puesto en peligro varios símbolos culturales del Yemen, tales como la ciudadela de Ta'izz, la presa de Marib, el museo de Dhamar, ciudades como Baraqish y Sirwah, muchos monumentos cerca de Aden y la ciudad vieja de Sana'a en sí ya dañada varias veces.

los años de la posguerra el proceso migratorio que puebla las periferias romanas tiene las características que hoy encontramos en los grandes barrios marginales del subdesarrollo. En resumen, se va a la ciudad no porque haya trabajo, sino porque en la ciudad florece un sotobosque anónimo de posibilidades, pequeños trabajos y negocios ilegales o al límite de lo legal: el robo, el contrabando y también el vicio, la prostitución. (...) Pasolini tal vez no era un buen antropólogo y mucho menos hubiera sido un buen antropólogo académico, fue - sin embargo - un gran etnógrafo. (...) No era sólo un investigador en condiciones de observar y describir, sino que era capaz de investigar las pequeñas cosas y saber sacar grandes conclusiones⁴¹³”.

La figura del informante es utilizada por Pasolini de igual manera que en la metodología antropológica moderna. La mayoría de las veces el autor viene ayudado por algunos habitantes del sitio que le sirven de intermediario o traductores en relación con las diferentes personas de los sitios que investigaba. Conocer las personas que trabajaban con Pasolini (sus informadores, sus ayudantes, sus amigos) nos ayuda a entender que tipo de relación establecía el autor con las personas, que tipo de realidad quería narrar y que tipo de metodología practicaba. Los informantes tenían conocimiento de las lenguas y las tradiciones locales y, en períodos cortos de tiempo, ayudaron al director en el proceso de traducción de las dinámicas sociales de los diferentes códigos de relación del mundo campesino friulano, del subproletariado romano y de la realidad de la India y de África subsahariana. En el Friuli eran los propios amigos del territorio friulano los que le ayudaban en su búsqueda sobre la lengua friulana y del mundo campesino como en los barrios romanos, será el guionista y director de cine amigo de Pasolini Sergio Citti quien le ayudará a acercarse a la comunidad de los suburbios. Otro elemento importante para entender como Pasolini se acercaba a los muchachos romanos dependía por su atracción sexual, por el deseo sexual que el autor sentía por los chavales del subproletariado romano. Estos tipos de acercamientos determinaron sus métodos de investigación y serán una manera de acercamientos que Pasolini utilizará a lo largo de toda su vida y su carrera como director.

Las relaciones que Pasolini mantuvo con sus colaboradores-informadores presentan características muy diferentes entre si. En los años 50, durante el periodo romano, sus condiciones financieras eran precarias y similares a las de los habitantes de los barrios del subproletariado romano. Esta condición había favorecido por una parte relaciones de verdadera confianza y amistad como con Sergio Citti y por otra algunas vinculadas a relaciones homosexuales

413 SOBRERO, M. Alberto. *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*. Edizioni CISU. Roma, 2015. p. 275.

determinadas por prestaciones de pago. Otra cuestión fue su relación con los informadores eritreos o africanos donde se señalan relaciones de desigualdad en el ensayo⁴¹⁴ que Pasolini escribe al término del rodaje en Eritrea de la película *Il fiore delle Mille e una notte*, cinco años después de su primer viaje al país en 1968. Es importante destacar que cuando Pasolini empezó a viajar por África ya era considerado un director de cine conocido y económicamente acomodado en comparación a las condiciones financieras de los habitantes locales. Esta diferencias económicas generaban inevitablemente una relación de subordinación. En el texto “*Post-scriptum*” a “*La grazia degli eritrei*”⁴¹⁵ el autor discute sus propias relaciones con los nativos locales que, vista la precariedad de las condiciones económicas de la gente local, veían en él y su equipo de producción una oportunidad de trabajo.

“Algunos, que durante las primeras localizaciones había elegido, haciéndole preparar también los pasaportes con la posibilidad de que hubieran tenido que trabajar algunos días en el Yemen, habían dejado sus puestos de trabajo (...) pensando que ya sus vidas habían cambiado y que iban a trabajar en la película para todo el período, que se convirtió en algo simbólico, de seis meses⁴¹⁶”.

La metodología de investigación de campo utilizada por Pasolini en contextos no occidentales estaba determinada por una base económica desigual. Si bien en el contexto de algunos casos romanos el director estableció relaciones en parte similares en otros contextos, Pasolini se valió de relaciones de cooperación más complejas filtradas por vínculos económicos. Dejando algunos pocos casos aislados, los nombres de los informadores en su mayoría no aparecen en los créditos de sus películas. Esto indica que, a pesar de las importantes y necesarias ayudas en el campo de la investigación que los colaboradores ofrecen durante sus localizaciones, Pasolini no reconoce oficialmente sus contribuciones. Se trataría de una forma de invisibilización del trabajo o de su intercambio económico. En definitiva, como nos explica modo exhaustivo Donatella Maraschin, si por las novelas el autor se había comprometido en un estudio específico sobre el lenguaje

414 PASOLINI, Pier Paolo. “*Post-scriptum a ‘La grazia degli eritrei’*”, en *Romanzi e Racconti*, tomo II, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1998.

415 *Ibidem*, p. 1922-25.

416 PASOLINI, Pier Paolo. “*Post-scriptum a ‘La grazia degli eritrei’*”, p. 1922. “Alcuni che durante i primi sopralluoghi avevo scelto, facendo preparare loro anche i passaporti nel caso eventuale che avessero dovuto lavorare qualche giorno nello Yemen, avevano lasciato il loro lavoro (,,,) pensando che ormai la loro vita sarebbe cambiata e che avrebbero lavorato nel film per il periodo, divenuto, simbolico, di sei mesi”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

oral (de alguna manera menos invasivo) en los proyectos cinematográficos el uso de la cámara de vídeo (en la fase de recopilación de datos) y las particulares condiciones de trabajo, en las localizaciones, determinaron inevitablemente las relaciones que Pasolini establecía con los colaboradores locales, haciéndolas más bien complejas. Los retornos financieros destinados a los colaboradores a menudo se transformaban en relaciones de desigualdad y subordinación. Además, los tiempos relativamente breves que caracterizaban sus localizaciones condicionaban la duración y la interacción de las relaciones, llevándola a un tipo de relación superficial y de aprovechamiento⁴¹⁷.

Otro elemento importante para un análisis antropológico del imaginario cinematográfico pasoliniano es la representación de los cuerpos en sus películas. En general, el uso del cuerpo en la película pasoliniana pone en contacto los métodos tradicionales antropológicos con las metodologías deconstructivistas antropológicas más contemporáneas. Para el autor el valor del cuerpo, de la gestualidad y de la fisonomía es símbolo de diferentes formas de vida social, cultural, ideológica y política. Como dijimos en varias ocasiones, los actores que Pasolini elegía para narrar contextos preindustriales en sus películas no eran actores profesionales sino intérpretes de origen campesino o provenientes del subproletariado romano. Estas decisiones permitían a Pasolini mantener una cercanía con la realidad representada y se debían a su creencia de que los rasgos físicos de los personajes, así como la gestualidad, eran determinados por el contexto de origen y por la propia cultura de pertenencia de cada persona. En cambio para las representaciones cinematográficas relacionadas con el poder o la burguesía, Pasolini pidió la colaboración de amigos intelectuales o actores profesionales que de alguna manera pertenecían a este mismo mundo burgués.

La atención por la fisonomía que Pasolini cultiva en toda su actividad cinematográfica se produce ya desde la primera fase de preparación de su primera película *Accattone*. De la misma manera en que el antropólogo lleva a cabo la investigación de campo, Pasolini, a través de la fotografía, catalogó muchísimas imágenes de rostros y cuerpos de posibles actores que encontraba por la calle o en los suburbios romanos. En este sentido es interesante la clasificación de fotogramas e imágenes de cuerpos y territorios realizada por Michele Mancini y Giuseppe Perrella⁴¹⁸ recuperadas de la producción cinematográfica pasoliniana con la finalidad de almacenar tanto el imaginario pasoliniano como la memoria fisonómica de las varias localizaciones y contextos representado por Pasolini. Mancini y Perrella, en sus investigaciones, muestran la obsesión del autor en visibilizar un cierto tipo de apariencia, de particular manera aquella relacionada

417 MARASCHIN, Donatella. *Pasolini. Cinema e antropologia*, p. 61.

418 MANCINI, Michele y PERRELLA, Giuseppe. *Pier Paolo Pasolini: corpi e luoghi*. Theorema edizioni, Roma, 1981.

con la representación de ciertos papeles vinculados al aspecto pre-industrial de sus películas. Para obtener fielmente una representación de la realidad Pasolini asignó el papel de muchos personajes a familias enteras consanguíneas. De esta manera el director tenía la garantía de representar afinidades fisonómicas no sólo por la pertenencia a un mismo grupo social sino también por la pertenencia al mismo clan familiar. Ejemplos de personajes que pertenecen al mismo núcleo familiar hay muchos: la familia Citti es una entre tantas donde encontramos Franco Citti protagonista de *Accattone*, *Mamma Roma*, *Edipo Re*; el ya nombrado Sergio Citti hermano mayor de Franco presente en *Accattone* e *I racconti di Caterbury*; Silvio Citti hermano menor de Franco lo encontramos en *Accattone* y Santino Citti padre de Franco Citti actor en *Mamma Roma*. Otra familia que el director incluyó en sus películas es la familia Davoli donde encontramos Ninetto Davoli (el cual participó en todas las películas pasolineanas fuera de *Medea* y *Saló e le 120 giornate di Sodoma*) Pietro Davoli (hermano de Ninetto que actuó en *I racconti di Canterbury*), Ginadomenico Davoli (padre de Ninetto que actuó en *Edipo Re*) y la madre di Ninetto que aparece en el *Decameron*. También algunos componentes de la misma familia de Pasolini los encontramos en varias películas, la madre de Pasolini (Susanna Colussi) interpretó Maria en el *Vangelo Secondo Matteo* y *Teorema*, la prima (Graziella Chiarcossi) y el tío (Gino Colussi) los encontramos en el *Vangelo Secondo Matteo*, como también el mismo Pasolini aparecerá en películas como *I racconti di Canterbury* e *Il Decameron*.

Pier Paolo Pasolini utilizará varias veces el mismo actor en diferentes películas para enfatizar más el carácter propio de la persona real frente al personaje interpretado. En cuanto a la presencia y los retornos de los mismos actores en diferentes películas pasolinianas, los autores Mancini y Perrella escriben:

“El cuerpo del actor, en la persistencia de los retornos, terminará por ofrecerse como marca del autor (...). En cualquier caso se trata, precisamente, de un vivir juntos (...) para el que las etapas filmográficas pueden anotar, al igual que en un álbum familiar, procesos de crecimiento y envejecimiento, etiquetados por fechas. Hojeando este álbum se podría pensar en los huecos, en las pausas que dividen una vuelta a otra y evocar el necesario juego de promesas, citas perdidas y de tensiones proyectuales que conectan las presencias⁴¹⁹”.

419 MANCINI, Michele y PERRELLA, Giuseppe. *Pier Paolo Pasolini: corpi e luoghi*, p. 82-85. “Il corpo dell'attore, nella persistenza dei ritorni, finirà così per offrirsi come marchio d'autore (...). In ogni caso si tratta proprio di un vivere assieme (...) per cui le tappe filmografiche possono segnare, proprio come in un album familiare, processi di crescita e d'invecchiamento, etichettati dalle date. Sfogliando quest'album vien da pensare ai vuoti, alle pause che dividono un ritorno dall'altro, e evocare il necessario gioco di promesse, d'appuntamenti mancati, e di tensioni progettuali che connettono le presenze”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

De la misma manera que han habido muchas personas que han vuelto actuar en sus películas y que en el tiempo se hicieron famosas; ha habido casos de algunos actores no profesionales que han vuelto actuar en las películas de Pasolini pero que no han aparecido en los créditos.

Como hemos escrito varias veces en sus películas - con referencias a un imaginario pre-industrial - Pasolini eligió actores no profesionales. Sin embargo, si en las películas neorrealistas las fisonomías y las caras afectadas por el hambre y la pobreza son observadas con compasión y simbolizan lugares de la protesta social, en el cine pasoliniano, estas mismas características fisonómicas son re-evaluadas de forma positiva como símbolos de una cultura idealizada y exotizada por el autor. Estos cuerpos alegóricos de una realidad pre-industrial sirven al autor como símbolo de oposición ideológica al consumismo y a la cultura burguesa de los años 60 – 70. Amplificados en grandes dimensiones en las salas de cine se convirtieron en emblemas críticos de los nuevos valores burgueses.

En la década de los 60 el cuerpo adquirió en la cultura occidental (europea y norteamericana) un valor social, ideológico y político sin precedentes, representando un «territorio» de crítica cultural y social sobre el género (movimiento feminista), la orientación sexual (luchas por la liberación sexual), la raza y la etnia (luchas por las independencias de las colonias de África) y generacional (movimientos estudiantiles). Sin embargo, en Italia hasta los años 70 la valorización estética del cuerpo a menudo se asoció con los valores fascistas de fuerza física, militar y atlética tanto que fue un asunto que se quedó fuera de los intereses de los intelectuales de izquierda. En sus películas el neorrealismo abordó estéticamente el cuerpo utilizándolo como símbolo de crítica social en contra del imaginario fascista⁴²⁰. En otro sentido, las representaciones de los cuerpos en las películas pasolinianas, simbolizan más bien las diferencias culturales y de clase en la población italiana de aquellos años. El mismo Pasolini utilizó su propio cuerpo representándose a si mismo a través de una presencia física atlética atípica respecto a los intelectuales de izquierda de los años 60 y 70. En estos mismos años se hicieron muchas investigaciones antropológicas sobre la culturalización de los comportamientos. Aunque si Pasolini no buscaba una relación con la antropología de aquellos años, su trabajo sobre la gestualidad popular se inscribe en esta línea de estudio.

La cuestión de la lengua escrita en el cuerpo vuelve con insistencia en la película de Pasolini a través de la gesticulación. Al autor le interesaba visibilizar un

420 MARASCHIN, Donatella. *Pasolini. Cinema e Antropologia*, p. 97.

lenguaje del cuerpo físico, instintivo e impulsivo donde la acción venía representada como una fuerza vital no controlada por la técnica del actor.

El trabajo de documentación realizado por Mancini y Perrella nos ofrece una catalogación detallada de imágenes de los gestos extraídos de varias películas pasolinianas. Las mímicas, las risas en voz alta, el baile, las manos en la boca, son todos gestos con los cuales el director quiere describir la cultura rural o pre-industrial. A estos gestos Pasolini contraponen gestos derivados de los códigos de conducta de las convenciones burguesas. Para el director los cuerpos burgueses estaban gobernados por unos gestos rígidos y formales, estos condicionaban la contribución en la acción del actor que se basaba sobre todo en lo verbal. El gesto de llevar las manos a la boca es un ejemplo con el que Pasolini nos señala la pertenencia del personaje a una determinada clase social. El mismo gesto hecho por actores que representaban la clase baja o el subproletariado romano quería describir un momento del hacer cotidiano vinculado a la socialización, mientras, en el pequeño mundo burgués los dedos en la boca nos recuerdan una situación de tensión o de estrés como por ejemplo en el morderse las uñas. En este sentido Mancini y Perrella analizan la significación de algunos gestos:

“La microfisonomía del primer plano cinematográfico quiere expresar, en última instancia, la interioridad social y cultural del pasado y del presente (*en el personaje*). «El morderse el dorso de la mano», acción repetida por Franco Citti (Edipo), por Silvana Mangano (Yocasta) y por el actor de calle que desempeña el papel de uno de los hermanos de Lisabetta, vuelve como una especie de figura retórica a través de la cual retorna un trasfondo biológico-pulsional. Es un gesto que señala un callejón sin salida de la historia tales como la condensación de un retorno al pasado y de la imposibilidad del decir sobre la continuación de la acción, justo cuando se tiene una oscura conciencia de una decisión ya tomada desde siempre⁴²¹”.

En unos pequeños gestos condensados en un momento, a través de una actitud del cuerpo en relación con los impulsos del alma, Pasolini consigue exceder la significación de la imagen. La repetición de este acto irracional y misterioso responde a la estrategia del exceso entre significación del cuerpo y el lenguaje. En

421 MANCINI, Michele y PERRELLA, Giuseppe. *Pier Paolo Pasolini: corpi e luoghi*, p.129-131. “La microfisionomia del primo e del primissimo piano cinematografici vuole esprimere in ultima istanza l'interiorità sociale e culturale del passato e del presente. «Il mordersi il dorso della mano», ripetuto da Franco Citti (Edipo), da Silvana Mangano (Giocasta), dall'attore di strada che interpreta il ruolo di uno dei fratelli di Lisabetta, ritorna come una sorta di figura retorica attraverso la quale ritorna un fondo biologico-pulsionale. È un gesto che sta a fissare un punto morto del racconto, come la condensazione di un ritorno al passato e di un'indicibilità sul prosieguo dell'azione, quando appunto si ha una oscura coscienza di una decisione già presa da sempre”. Traducido por nosotras desde el castellano al italiano. Cursivo puesto por nosotras.

la mímica de la cara, como las pedorretas, el guiñar el ojo o el tener la cara dura, no faltan actitudes comunicativas. También, respecto a la risas, en mostrar los dientes, el autor nos revela las diferencias de clases que hay en los personajes. Estos gestos de la cara, además de contextualizar el carácter del personaje a una determinada clase social o cultural, rompen con la idea de cuerpos burgueses disciplinados, cuando Pasolini los utiliza en sus películas con el objetivo de representar a la burguesía.

Todos los elementos de carácter antropológico que encontramos en el cine pasoliniano, se vuelven condiciones necesarias para visibilizar los diferentes contextos sociales italianos de los años 50, 60 y 70. De esta manera, Pasolini relata la historicidad de unos contextos concretos (el mundo preindustrial campesino, del subproletariado romano y de las localizaciones en África subsahariana y en India) destinados a ser marginales y a desaparecer. A través de las metodologías etnográficas y de su visión personal de la realidad de aquellos años, Pasolini reproduce y representa un imaginario social y cultural en contraste con aquel propuesto por la nueva sociedad neocapitalista y consumista, la cual tiene como ambición construirse como una página en blanco en relación con el pasado y por sí misma sin vínculos con la historia.

El estudio semiótico y la metodología etnográfica que Pasolini utiliza en sus investigaciones abren el análisis a la obra pasoliniana teniendo en cuenta los diferentes niveles de significación contenidos en sus creaciones fílmicas. Su voluntad de crear una semiótica de la realidad proporciona las herramientas necesarias para visibilizar la estructura de la obra y sus códigos de lectura. Estos instrumentos serán útiles para descifrar tanto la producción audiovisual producida en aquellos años, en todos sus detalles (tales como objetos, acciones, paisajes, cuerpos, comportamientos, etc.) como para analizar críticamente la misma obra cinematográfica pasoliniana. Pasolini, a través de sus películas, sus documentales, su análisis semiótico sobre el cine y las reinterpretaciones críticas de sus textos, nos permite estudiar su creación cinematográfica como una «obra abierta» sometida a las múltiples críticas empujadas por sus propios métodos de observación.

2. La práctica del “*da farsi*” en los documentales pasolinianos hechos en forma de apuntes.

En esta parte de la investigación hemos centrado nuestro interés en el análisis de las películas pasolinianas más vinculadas al cine documental. En particular estamos interesadas en el análisis de los documentales creados en forma de apuntes o localizaciones como *Sopraluoghi in Palestina*, *Appunti per un film sull'India*, *Appunti per un poema del Terzo Mondo*, *Appunti per un'Orestiade africana*, en cuanto consideramos que estos documentales sean materiales útiles y interesantes a la hora de analizar un particular proceso creativo experimental tanto en el formato, como en el género que cultural. La fórmula en apuntes utilizada por Pasolini es una fórmula abierta, un borrador que híbrida el documental de investigación con películas de ficción. Este género experimental será utilizado por el director como un “guión visual” donde el autor mezcla rodajes en situ con el relato de una posible película futura “por hacer” que Pasolini imaginaba en los lugares que iba filmando. De esta manera, las películas resultante fueron borradores visuales para una presunta película “por hacer”, o como la define el mismo autor “una película para una película por hacer” (*un film per un film da farsi*).

El nuevo estilo de documental en “apuntes” o “por hacer” será descubierto accidentalmente durante las inspecciones in situ que Pasolini realizó en Palestina en busca de posibles lugares dónde rodar la película *Il Vangelo secondo Matteo*⁴²² (1964). La experiencia de las inspecciones en Palestina van a dar la posibilidad a Pasolini de experimentar una forma híbrida entre el documental tradicional y el documental de creación. Según Luca Caminati, con esta nueva fórmula de apuntes, Pasolini podría ser considerado uno de los precursores de la etnografía experimental⁴²³ capaz de interrelacionar prácticas antropológicas, creación artística y crítica sociocultural consiguiendo acercar, aun más, el cine a su idea de poesía.

En los primeros años de la década de los 60 Pasolini se encuentra en una profunda crisis política, ideológica y estética. Entre el 1957 y el 1961 termina de escribir *Le ceneri di Gramsci* y comienza el rodaje de su primera película “*Accattone*”. Este cambio de dirección desde la literatura al cine vino determinada por un fuerte deseo del poeta de hacer frente a las realidades de su presente obteniendo un mayor impacto en el público italiano que en aquellos años estaba abandonando la

422 Enlace de la película *Il Vangelo secondo Matteo* doblado al castellano.
<https://www.youtube.com/watch?v=0taIoK2D0fA>. (consultado: 04 marzo 2017).

423 CAMINATI, Luca, *Orientalismo eretico: Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Ed. Mondadori, Milano, 2007, p. 54.

lectura de novelas por una gratificación más inmediata aportada por el cine. Este impulso de renovación viene heredado de Gramsci, ya que como él, Pasolini cree en la importancia de una posición comprometida de la figura del intelectual con el momento histórico en el que una transición política, económica, tecnológica y cultural afecta todas las disciplinas sociales⁴²⁴. Esta transición no va a presentarse simplemente como una crisis de estilo o de tránsito a otros medios de expresión, sino que será una verdadera crisis filosófica que el autor va a documentar en sus textos teóricos recogidos, sobre todo, en *Empirismo eretico*. Desde aquí, Pasolini entenderá la importancia y la necesidad de profundizar y enfrentarse tanto con las nuevas técnicas y disciplinas analíticas que se estaban desarrollando en aquellos años, como con el lenguaje cinematográfico vinculado directamente con el estructuralismo, la semiótica y la antropología. Una serie de técnicas y disciplinas que hasta entonces habían sido ignoradas por la cultura idealista y por la izquierda oficial.

La transición desde el lenguaje hablado-escrito al lenguaje audiovisual va a ser explicada en su texto “*Paragrafo sesto: Impotenza contro il linguaggio pedagogico delle cose*”⁴²⁵, escrito en abril de 1975 donde Pasolini meterá en comparación la práctica de representación del escritor con la del director de cine.

“No hay nada que te obligue más a mirar las cosas como hacer una película. La mirada de un escritor sobre un paisaje, rural o urbano, puede excluir infinitas cosas, seleccionando de su conjunto sólo las que emocionan o sirven. La mirada de un director - sobre aquel mismo paisaje - no puede sin embargo no tomar consciencia - casi a la lista - de todas las cosas que están en él. De hecho, mientras que para un literato las cosas están destinadas a convertirse en palabras, es decir símbolos, en la expresión de un director las cosas se quedan en cosas: los «signos» del sistema verbal son, por tanto, simbólico y convencional, mientras que los «signos» del sistema cinematográfico son, precisamente, las cosas mismas en su materialidad y en su realidad. Se convierten, es cierto, en «signos», pero son los «signos», por así decirlo, vivientes, de sí mismas. (...) Si hubiera ido al Yemen como escritor, hubiera vuelto con una idea del Yemen completamente diferente de la que tengo habiendo ido como director de cine. No sé cuál de las dos sea la más real. Como hombre de letras volvería con la idea - exaltante y estática - de un país cristalizado en una situación

424 RUMBLE, Patrick. *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's trilogy of Life*. University of Toronto Press. Toronto, 1996. p. 6. Citado por Luca Caminati en CAMINATI, Luca. *Orientalismo eretico: Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*. Edizioni Mondadori. Milano, 2007. p. 26.

425 PASOLINI, Pier Paolo. *Lettere luterane*. Ed Einaudi. Torino, 1976. p. 38.

histórica medieval: con altas y estrechas casas de color rojo trabajadas con frisos blancos como una tosca tienda de orfebre, amontonadas en medio de un desierto ardiente y con tanta claridad que rajar la córnea. Aquí y allá valles con pueblos que repiten exactamente la forma arquitectónica de la ciudad entre secas huertas en terrazas de trigo, de cebada, de pequeñas vides de uva. En cambio, como director he visto en medio de todo esto, la presencia «expresiva», horrible, de la modernidad. Una lepra de farolas plantadas caóticamente, pequeñas casas de cemento y chozas de hierro construidas sin sentido allá donde antes habían las paredes de la ciudad, edificios públicos espantosos de estilo árabe del siglo XX, etc. Y, por supuesto, mis ojos *han tenido* que mirar también otras cosas más pequeñas o incluso modestas: artículos de plástico, productos encajados, zapatos y artículos de algodón miserables, peras en lata (que vienen de China), pequeñas radios. En fin he visto la coexistencia de dos mundos semánticamente diferentes, unidos en un solo y babélico sistema expresivo⁴²⁶».

En aquellos años Pasolini siente la necesidad de ir más allá de la abstracción simbólica del lenguaje escrito-hablado con el fin de vivir, a través del cine, una experiencia más tangible y física de la realidad. Según el director, el cine conecta directamente con la vida, el lenguaje vivo de la acción, la presencia física, la

426 *Ibidem*, p. 38. “Niente come fare un film costringe a guardare le cose. Lo sguardo di un letterato su un paesaggio, campestre o urbano, può escludere un'infinità di cose, ritagliando dal loro insieme solo quelle che emozionano e servono. Lo sguardo di un regista - su quello stesso paesaggio - non può invece prendere coscienza - quasi elencandole - di tutte le cose che vi si trovano. Infatti mentre in un letterato le cose sono destinate a divenire parole, cioè simboli, nell'espressione di un regista le cose restano cose: i "segni" del sistema verbale sono dunque simbolici e convenzionali, mentre i "segni" del sistema cinematografico sono appunto le cose stesse, nella loro materialità e nella loro realtà. Esse divengono, è vero, "segni", ma sono i "segni", per così dire viventi, di se stesse. (...) Se io fossi andato nello Yemen in quanto letterato, sarei tornato con una idea dello Yemen completamente diversa da quella che ho essendoci andato quanto regista. Non so quale delle due sia la piú vera. in quanto letterato sarei tornato con l'idea - esaltante e statica - di un paese cristallizzato in una situazione storica medioevale: con alte e strette case rosse, lavorate di fregi bianchi come in una rozza orificeria, ammassate in mezzo a un deserto fumigante e così limpido da scalfire la cornea: e qua e lá vallette con villaggi, che ripetono esattamente la forma architettonica della città, tra sparuti orti a terrazza, di grano, di orzo, di piccole viti. In quanto regista ho visto invece, in mezzo a tutto questo, la presenza 2espressiva", orribile, della modernità: una lebbra di pali della luce piantati caoticamente - casupole di cemento e bandone costruite senza senso lá dove un tempo c'erano le mura della città - edifici pubblici in stile Novecento arabo, spaventoso, eccetera. E naturalmente i miei occhi hanno dovuto posarsi anche su altre cose, piú piccole o addirittura infime: oggetti di plastica, scatolame, scarpe e manufatti di cotone miserabili, pere in scatola (provenienti dalla Cina), radioline. Ho visto insomma la coesistenza di due mondi semanticamente diversi, uniti in un solo e babelico sistema espressivo”. Traducido por nosotras desde el italiano al castellano.

apariencia, el comportamiento, las costumbres, los rituales y finalmente también la lengua escrito-hablada. Como explicó en su entrevista con Jean Duflot

“El lenguaje literario utilizado por el escritor para escribir un poema o una novela, o un ensayo constituye un sistema simbólico, convencional. Además, cualquier lenguaje escrito o hablado se define por un cierto número de límites históricos, geopolíticos o, si prefiere, nacionales (regionales)... El cine, al contrario, es un sistema de signos no simbólicos, de signos vivos, de signos-objetos... El lenguaje cinematográfico no expresa, pues, la realidad a través de un cierto número de símbolos lingüísticos, sino a través de la propia realidad. No es un lenguaje nacional o regional, sino muy transnacional...⁴²⁷”.

En el texto “*Battute sul cinema*⁴²⁸”, escrito en el 1966, Pasolini retoma sus ideas de cine como “el lenguaje escrito de la realidad” y sostiene que el cine técnicamente nos permite entender como funciona la realidad exactamente cómo la escritura nos ha permitido entender que es la oralidad⁴²⁹. En este sentido, la técnica (el cine como proceso de escritura vídeográfica) nos pone en contacto directo con la realidad situándonos frente al aspecto físico de la realidad misma, reproduciéndola. Mientras en sus primeras novelas romanas “*Ragazzi di vita*” (1955) y “*Una vita violenta*” (1959) el problema de la representación de la realidad se resolvió en una imitación de la jerga romana, con el cine el autor descubre la posibilidad de narrar su entorno a través de las cosas, la fisicidad de las personas, los gestos y los territorios por lo que cada elemento es lo que es, sin la necesidad de una traducción por parte del director. De hecho, con el cine, el autor entra en una relación directa con la realidad sin necesidad de un proceso de traducción, lo que le va a permitir trabajar de forma más directa la oralidad y, de esta manera, reactivar la poesía oral.

Los avances tecnológicos que se dieron en los años 50 y 60 del siglo pasado impulsaron una producción de documentales etnográficos cada vez más sofisticados. Si por una parte el sonido sincronizado y los subtítulos dieron a los protagonistas del documental una voz que nunca tuvieron, por otra, las cámaras de vídeo, los equipos ligeros y el material de color sensible, permitieron a los documentalistas occidentales trabajar en lugares lejanos y al aire libre. A la luz de la posibilidad que estos avances tecnológicos ofrecían. El uso de la imagen fílmica simplemente como un documento objetivo parecía una práctica cada vez

427 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla política e sulla società*, pp. 1412-1413.

428 PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, p. 227.

429 BAZZOCCHI, Marco Antonio, *La parte nascosta del mito*, en *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, (a cura di) FELICE, Angela, GRI, Gian Paolo, Ed. Marsilio, Venezia, 2013, p. 56.

más restrictiva. El vídeo documentalista y antropólogo francés Jean Rouch⁴³⁰ afirmó que la cámara de vídeo no tenía que ser utilizada sólo como un medio pasivo de grabación de datos visuales, sino que tenía que ser un instrumento activo y catalizador entre el autor/antropólogo del documental, los protagonistas de la película y el público. En este sentido la cámara de vídeo dio la posibilidad de ser usada para crear eventos que relacionaran tres realidades distintas (autor, protagonistas de la película y público) impulsando así diferentes interpretaciones.

2.2.1 Experimentaciones técnicas y estéticas en los documentales pasolinianos.

En respuesta a la corriente creativa de los documentalistas europeos de los años 60 y 70, que vieron en la *Nouvelle Vague* francesa y en el realismo italiano referentes estéticos creativos, Pasolini comenzó a pensar en el formato documental como un género que le permitiera aplicar un estilo poético personal que él mismo nombró «*cinema di poesia*⁴³¹». El cine de poesía era entendido como un cine poético libre del formalismo y de las rígidas directivas descriptivas características del reportaje etnográfico tradicional que ofrecía al autor la posibilidad de avanzar hacia una forma propia de vídeo creación documentalista. Como hemos analizado en el capítulo anterior el uso de las nuevas formas estéticas creativas en el vídeo documental, como la preeminencia de filmaciones al aire libre, la baja resolución de las imágenes, la actuación de actores no profesionales, la inestabilidad de los rodajes hecha con la cámara de vídeo en la espalda, las distorsiones y las imprecisiones de campo de las filmaciones, la introducción de la visión del autor de la película en el plano subjetivo y el despertar de la percepción del/la espectador/a, inscriben estas técnicas dentro el estilo del “*cine de poesia*”, a la vez que modifican y renuevan las estéticas mismas del cine y del documental.

De manera particular en los documentales “por hacer” o “apuntes”, experimentados por Pasolini, estas innovaciones técnicas se convierten en los formatos donde Pasolini encuentra una fórmula que pone en discusión tanto las formas narrativas tradicionales, como el papel del documentalista. Esta experimentación permite a Pasolini utilizar el material filmado durante las inspecciones (material que tenía como fin el desarrollo de una película futura de ficción) para crear una película que mezclaba las escenas de ficción con las entrevistas documentales grabadas en situ. Además superponiendo la *voz en off*

430 Cineasta y antropólogo francés. Inspirador de *Nouvelle Vague*, también es conocido como el creador de películas etnográficas importantes y cine documental.

431 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico. Il «cinema di poesia»*, p. 167.

del mismo autor - que tenía la función de narrador - Pasolini introducía otro nivel narrativo en el cual explicaba la ideación y construcción del proceso de la película por hacer.

A partir del viaje a Palestina para rodar *Il Vangelo secondo Matteo*, Pasolini crea dos informes uno con forma poética *Poesia in forma di rosa-Israele e l'alba meridionale* (1961-1964) y otro con forma de documental encuesta *Sopraluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo* (1963). Tras el viaje a Tierra Santa - con el proyecto de rodar *Il Vangelo* en Palestina - éstas localizaciones serán descartadas ya que, según el autor, los lugares históricos de la vida de Cristo quedaban profanados por la llegada del neocapitalismo. *Sopraluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo*, fue realizado el mismo año que *Comizi d'amore* (1965), que como hemos analizado anteriormente se trataba de un documental que hablaba sobre la recepción que los italianos tenían sobre temas de sexualidad. A diferencia de *Comizi d'amore* el documental *Sopraluoghi* no tuvo un estreno comercial hasta el 11 de julio 1965 cuando se proyectó durante la última noche del *Festival del cinema di tendenza* organizado por el periódico *Filmcritica*, en el *VIII Festival dei Due Mondi* di Spoleto. A partir de esta ocasión el documental desde un simple estado de material de archivo y producción para una película futura, se convirtió en una verdadera película cinematográfica independiente. A pesar de que el documental *Sopraluoghi* nació casi por casualidad, cuando el productor Alfredo Bini⁴³² propuso a Pasolini grabar un pequeño documento videográfico que pudiera servir como muestra para los posibles productores de la futura película del *Vangelo secondo Mateo*, podemos afirmar que con *Sopraluoghi* se abre una nueva categoría pasoliniana de “apuntes para una película por hacer” que aplicará también en los documentales *Appunti per un film sull'India* (1969) y *Appunti per un'Orestiade africana* (1970), así como en los proyectos deliberadamente no terminados *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* (1968), *Appunti per un romanzo sull'immondezza* (1970) y la última novela *Petrolio*⁴³³ publicada en el 1992. A partir de la experiencia del rodaje de *Sopraluoghi*, Pasolini trabajará sobre la formula del “*film da farsi*” para encontrar en la dimensión de lo “no terminado” su propia autonomía expresiva. Para ello propone un modelo de creación con el que ya experimentó en *Alí dagli occhi azzurri* (1965) desde lo literario, que atribuye un estatuto poético al “documental por hacer”.

432 Productor de cine italiano. En 1960 fundó la productora *Arco Films*. Se centra principalmente en películas de autor, haciendo su debut en 1961 con Pier Paolo Pasolini *Accattone*. Seguirá produciendo a Pasolini todas sus películas hasta *Edipo Re* en 1967. Los temas religiosos tratados en *La ricotta* y en *Il Vangelo secondo Matteo* serán atacados por la censura que el productor defenderá con firmeza seguro de sus ideas.

433 PASOLINI, Pier Paolo, *Petróleo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1993.



Figura 8: Momento durante las inspecciones por *Sopraluoghi in Palestina*.

El lenguaje discursivo del cine por apuntes se caracteriza por mezclar el imaginario visual con relatos narrativos. Esta fórmula cinematográfica se aproxima a las notas escritas en la fase técnica de investigación de campo, práctica que utilizaron varios directores neorrealistas que rechazaban el set cinematográfico en favor de filmaciones al aire libre. Para Pasolini esta fórmula se convierte en un diario de viaje visual que le permite hacer coincidir el tiempo de la experiencia física (compartida en tiempo real con sus compañeros de rodaje/viaje), con el tiempo dilatado y solitario de la documentación etnográfica hecha a través de la escritura. Además, con la estrategia de los apuntes, Pasolini demuestra la voluntad de enfrentarse a los problemas y metodologías antropológicas no sólo en sus prácticas más tradicionales y objetivas de reconstrucción de la realidad sino a través de la introducción de su *voz en off* en fase de montaje para añadir un texto de carácter narrativo que explica el proyecto fílmico que hará en otro momento. Según Donatella Maraschin⁴³⁴, con la fórmula en apuntes, Pasolini hace uso de experimentaciones formales que rompen con los esquemas de la tradición antropológica moderna acercando los documentales por apuntes a las investigaciones de la antropología visual posmoderna. En un artículo titulado “*Diario di Pasolini*”, escrito sobre el documental *Sopraluoghi* presentado en *Paese Sera* el 13 de julio 1965, se escribe:

434 MARASCHIN, Donatella, *Pasolini. Cinema e antropología*, p. 242.

“La vivacidad de las imágenes no debilita la intensidad de la búsqueda ni el carácter unitario del testimonio: la novedad estilística de *Sopralluoghi* consiste justo en este saber utilizar las técnicas del cinema *verité* - la entrevista, la sorpresa, la improvisación - reinsertándolas en el más vasto arco de un tejido narrativo acabado, en la dimensión de un ensayo histórico, modernamente vivo, extraordinariamente eficaz, deuda que la palabra paga a la imagen en la completa organización estilística de una elección⁴³⁵”.

Como hemos explicado anteriormente, los documentales “por hacer” son una especie de borradores que se caracterizan por híbridar la película ficción con el documental de realidad. En la tradición del cine neorrealista italiano fueron numerosos utilizados lo que llevó a diferenciarlos de otras corrientes estéticas por la compleja relación entre representación de la realidad y ficción, donde, incluso en las películas de encuesta, la estructura narrativa de ficción fue una estrategia textual a través de la cual organizar el material de investigación recuperado en las localizaciones⁴³⁶.

Como ya hemos visto en «El guión como “estructura que quiere ser otra escritura”», (*La sceneggiatura come “struttura che vuole essere altra scrittura”⁴³⁷*), cuando el lector lee un guión, procesa las imágenes tanto a un nivel racional - que le permite descifrar las palabras - como a un nivel irracional - que le permite proyectar las imágenes que ya ha descifrado anteriormente. En el proceso de creación de los documentales en apuntes, la historia narrada a través de la *voz en off*, tiene la misma función que el guión en una película, es decir que, tanto la lengua escrita del guión como la *voz en off* del documental anticipan al que lee/ve el advenimiento de otro proyecto cinematográfico (película futura por hacer). Como afirma Marco Bazzocchi, Pasolini:

“Quiere demostrar que un guión es una forma de expresión que le permite expresar simultáneamente dos niveles diferentes de conciencia: una racional y otra irracional, una intelectual y una visual, una conectada a los códigos de escritura y la otra conectada al código de la realidad. La palabra del guión pertenece a «dos lenguas

435 ANONIMO, “*Diario di Pasolini*”, en *Paese Sera*, 13 de julio de 1965. Citado por GONZÁLEZ GARCÍA, *Pier Paolo Pasolini. Los Apuntes como forma poética*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 58.

436 MARASCHIN, Donatella, *Pasolini. Cinema e antropología*, p. 245.

437 PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, p. 188.

con estructuras diferentes» y es, en sí mismo, una estructura en movimiento⁴³⁸.

De esta manera tanto los guiones como los documentales en apuntes pueden ser considerados como “obras abiertas⁴³⁹” que piden al lector/espectador que participe en el dialogo con el autor, que complete el proceso creativo mientras percibe estéticamente el guión. Y en este sentido los documentales por apuntes encajan estilísticamente y conceptualmente en una zona intermedia entre cuaderno de viaje, guión y documental etnográfico. En esta zona intermedia - de los documentales por apuntes - es donde el autor propone un espacio de encuentro que se traduce en un espacio estético, ideológico y técnico mítico.

Respecto a los temas tratados en el documental podemos entender *Sopraluoghi* como una forma primitiva de investigación y denuncia de las atrocidades causadas por la nueva civilización del consumo a todas aquellas culturas consideradas por Pasolini arcaicas (cultura campesina, subproletaria y del “Tercer Mundo”). Y aunque todas estas culturas y épocas han aparecido representadas como una alternativa a un modelo único occidental, se muestran a su vez como un universo arcaico destinado a la desaparición por causa del “desarrollo” neocapitalista y neocolonialista. En este sentido Pasolini además de unir técnicas diferentes como la escritura y lenguaje visual, épocas distintas como el imaginario mítico de los textos antiguos y las grabaciones de su realidad, une culturas contrastantes como la realidad del “Tercer Mundo” y la cultura occidental neocapitalista.

438 BAZZOCCHI, Marco Antonio, *La parte nascosta del mito*, en *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, (a cura di) FELICE, Angela, GRI, Gian Paolo, Ed. Marsilio, Venezia, 2013, p. 57.

439 ECO, Umberto, *Opera aperta*, Ed. Bompiani, Milano, 1962, p. 33. Citado por CAMINATI, Luca, *Orientalismo eretico*, p. 57.

2.2.2 Los documentales por apuntes. *Appunti per un film sull'India*.

A raíz de la propuesta para colaborar con la RAI TV, Pasolini tiene la oportunidad de filmar un episodio sobre el “Tercer mundo”. En esta ocasión el autor decide rodar material sobre la India - desde el 20 de diciembre de 1967 hasta el 10 de enero de 1968 - que, junto a un pequeño equipo técnico y Ninetto Davoli, será su segundo viaje a la India.

En una entrevista de audio realizada por Romano Costa - enviado de la RAI durante las inspecciones en India - a la pregunta sobre el estilo periodístico que tendrá el documental, Pasolini muestra su desinterés con hacer un documental periodístico:

“No, esto no me interesa, pienso realmente hacer inspecciones in situ para mi película, y si esto deviene un documental tanto mejor. En cuanto al trabajo periodístico, si, es el primero que hago. Hice algunos artículos para periódicos hace muchos años y, con respecto al cine, siempre he hecho lo que se llama cine de ficción, el cine con historias⁴⁴⁰”.

Las expectativas de la televisión italiana respecto al documental que Pasolini tenía que hacer y las intenciones del autor serán muy diferentes. Por una parte RAI TV7 necesitaba el documental sobre la India para recuperar audiencia televisiva, mientras que para Pasolini fue una ocasión para poner en práctica la fórmula de “película por hacer⁴⁴¹”.

Para no dejar lugar a dudas ya desde la primera secuencia de *Appunti per un film sull'India la voz en off* de Pasolini anuncia:

“No estoy aquí para hacer un documental, una crónica, una encuesta sobre la India, sino para hacer una película sobre una película sobre la India⁴⁴²”.

440 “*In India con Pier Paolo Pasolini. Serata a soggetto a cura di Romano Costa*”, RAI, febrero 1968, en FRANCIONE, Fabio, (a cura di) *Pier Paolo Pasolini sconosciuto*, Ed. Falsopiano, Alessandria, 2008, p. 21. “No, non mi interessa di questo, penso proprio veramente di fare i sopralluoghi per il mio film, e se poi questo verrà anche un documentario tanto meglio. In quanto al lavoro giornalistico si è il primo che faccio, ho fatto qualche articolo per dei giornali molti anni fa e quanto al cinema ho sempre fatto del cinema quello che si chiama il cinema di finzione, il cinema con delle storie, ho fatto un film che si chiama *Comizzi d'amore*, é un pó in un certo senso un documentario”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

441 GONZALEZ GARCÍA, Fernando, *Pier Paolo Pasolini. Los Apuntes como forma poética*, Ed. Shangrila, Cantabria, 2015, p. 79.

442 PASOLINI, Pier Paolo, *Appunti per un film sull'India*, in *Pasolini per il cinema*, pp. 1061-71.

En este caso el director adoptará la misma fórmula utilizada en el documental *Sopraluoghi*, donde creación artística y documental etnográfico se mezclan entre sí. En las filmaciones de la película el autor alternará entrevistas a varios personajes indios, en busca de rostros, detalles arquitectónicos y escenarios para su próxima película. A estas imágenes sobrepondrá una narración de audio que va a relatar la trama de la película que Pasolini quiere hacer. En la búsqueda de personajes el director entrevistará personas de diferentes clases sociales (monjes, maharajás, políticos, trabajadores, campesinos, intelectuales) con la intención de mostrar las caras de la gente y preguntar que piensan sobre su hipótesis desarrollada en la fábula sobre el hambre “Historia india” (*Storia indiana*⁴⁴³), que el autor escribió en el 1967. Sobre la base de la fábula *Storia Indiana* Pasolini estructura el guión del documental *Appunti per un film sull’India*⁴⁴⁴. En este documental en forma de apuntes, Pasolini estará también interesado en visibilizar el problema de la religión, de las Castas y del proceso de industrialización y occidentalización de la nación india.

Esta película documental trata el relato de un maharajá y de su familia. La historia empieza con la muerte del rico maharajá que - al ver en sus tierras unos cachorros de tigre muriéndose de hambre y sentir una profunda compasión - decide desnudarse y ofrecer su cuerpo a los animales para que pudieran vivir. En esta primera parte del relato pasoliniano el autor quiere representar la India arcaica antes de su independización. En la segunda parte la historia sigue después de muchos años de la muerte del maharajá donde se verá a su mujer y sus hijos adultos toparse con el “nuevo mundo” modernizado, completamente diferente del lo del padre. Dando una vuelta de tuerca a la historia el autor tratará el tema de la carestía y del hambre introduciendo un nuevo sentido ya que, debido al hambre, la familia del maharajá tiene que irse de su palacio en búsqueda de comida. En el camino irán muriendo uno por uno todos los hijos del maharajá y será a través de la muerte de los personajes donde Pasolini encontrará el pretexto para narrar algunos aspectos dramáticos de la realidad moderna de India.

De la misma manera que en la filosofía india, Pasolini va a interpretar la muerte como una transición de una forma de existencia a otra. Concretamente estas

443 *Storia indiana* es el primer documento escrito al cual se inspirará la estructura narrativa del documental *Appunti per un film sull’India*. En este texto Pasolini plantea un proyecto para una película sobre el hambre.

444 *Appunti per un film sull’India* es un mediodocumento de 35 minutos que fue transmitido por la televisión italiana RAI, en TV7 el 5 julio 1968, tanto en la sesión documental de la *Mostra del Cinema di Venezia* (donde, en el mismo año, presentó su película *Teorema*). Véase también anche R. Costa, *L’India di Pasolini*, in «Vie Nuove», 4, 25 gennaio 1968. Enlace de la película en italiano <http://imadmin.imovies.ge/movies/34166/Appunti-per-un-film-sull/India>. (consultado: 05 marzo 2017).

muerdes simbolizarán el momento de transición desde un estado “prehistórico indio⁴⁴⁵” hacía la nueva era de la industrialización. Él mismo dirá:

“La primera parte de la película, el sacrificio del maharajá que se da a los tigres, no sólo representa la India antes de la independencia, sino la de toda la pre-historia india. La segunda parte de la película, la historia de la familia empobrecida, no sólo representa el año de la Liberación, sino toda la historia de la India moderna. Estos problemas se pueden resumir en una sola palabra: la industrialización. Es decir, el pasaje de un estado subdesarrollado a un estado de vida que nosotros consideramos civil y que, sin embargo, es moderno⁴⁴⁶”.

El encuentro entre las dos culturas: oriental y occidental; las distintas épocas: la India arcaica y la India moderna; y los diferentes sistemas políticos: el de la India colonial y el de la India independizada, se hacen evidentes desde las primeras secuencias de la película a través de la técnica del montaje. El documental empieza justo después de los créditos con una secuencia de imágenes que nos muestra las puertas de la India seguida de una imagen del Parlamento y una de la bandera nacional. Tal y como nos señala el interesante análisis semiótico de Luca Caminati, a la imagen de las puertas de la India suceden algunos buitres comiendo cadáveres de animales; después de las imágenes del parlamento vemos a un hombre que mendiga, y después de la imagen de la bandera vemos un hombre rezando. En todas estas secuencias el autor quiere sugerir unas relaciones simbólicas con las cuales el/la espectador/a puede interpretar diferentes niveles de significación. La colonización británica será el buitre que priva al país de sus recursos. La democracia será el mendigo que simboliza una transición difícil e incompleta entre la India arcaica y la India independizada. La bandera será el símbolo del nuevo contrato social hacia una nueva democracia liberal⁴⁴⁷ india. Y en este sentido, la película *Appunti per un film sull'India* además de narrar la fábula de los maharajás y la realidad de la India moderna nos cuenta la historia de Pasolini que viaja a la India preparando su película sobre los maharajás. Las tres historias interactúan entre sí y se desarrollan a la vez.

445 PASOLINI, Pier Paolo, *Per il cinema, Appunti per un film sull'India*, p. 1068.

446 PASOLINI, Pier Paolo, *Per il cinema, Appunti per un film sull'India*, p. 1069. “La prima parte del film, il sacrificio del maharaja che si dona alle tigri, rappresenta non soltanto l'India di prima dell'Indipendenza ma l'intera preistoria indiana. La seconda parte del film, la storia della famiglia impoverita, rappresenta non soltanto l'anno della Liberazione, ma tutta la storia dell'India moderna. Questi problemi si possono riassumere con una sola parola: industrializzazione. Passaggio, cioè, da uno stato sottosviluppato a uno stato di vita che noi consideriamo civile e che comunque é moderno”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

447 CAMINATI, Luca, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, p. 59-60.



Figura 9: Imágenes desde la película *Appunti per un film sull'India*.

Si analizamos la película, considerando el carácter experimental de su práctica cinematográfica del “por hacer”, nos damos cuenta de que el lugar intermedio que el autor propone al espectador nos permite leer las diferentes realidades representadas en la película. A través de esta fórmula Pasolini crea, lo que el antropólogo hindú-norteamericano Homi Bhabha denomina “tercer espacio”⁴⁴⁸. Este espacio entremedio - que el documental en apuntes genera - nos va a permitir hacer asociaciones entre algunas divisiones binarias con las cuales se suelen construir las identidades. En el tercer lugar - el de los “apuntes” - nace la posibilidad de que sucedan una serie de encuentros, desencuentros, conflictos recurrentes, negociaciones o hibridaciones culturales⁴⁴⁹ que mantienen diferentes concepciones de la vida y visiones del mundo. También, es un lugar que contiene tanto la experiencia de las relaciones físicas y materiales como la experiencia imaginada de las representaciones mentales. Concretamente en la fórmula por apuntes de la realidad india - que se visualiza a través de las imágenes, de los

448 BHABHA, Homi K., *El Lugar de la cultura*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2002.

449 *Ibidem*, p. 18.

paisajes, de la arquitecturas y de los rostros indios - se sobrepone la realidad del imaginario pasoliniano proyectada en sus filmaciones de la India.

“Estas caras pasolinianas, tan típicas de su cinematografía, son, de hecho, al mismo tiempo, las caras reales de la India y la proyección de la mirada del director sobre la India, el producto de su visión preconcebida, mediada de la India⁴⁵⁰”.

Aunque Pasolini declaró su intención de no querer hacer un documental sobre la India sino “una película sobre una película por hacer”, según Donatella Maraschin, el director - en línea con sus contradicciones - realizará un documental de encuesta mucho más cercano a los estándares periodísticos tradicionales de lo que él hubiera querido⁴⁵¹.

Si, por una parte, para Luca Caminati *Appunti per un film sull'India* llega a ser el momento más alto de la experimentación estilística y formal de la obra artística pasoliniana⁴⁵² para Donatella Maraschin, Pasolini presta más atención al carácter periodístico sobre la India contemporánea que a la historia sobre la “película por hacer”. Este espacio intermedio y contradictorio que el autor genera a través de la fórmula de los “apuntes” en sus “documentales poéticos” provoca unas lecturas críticas (hechas por diferentes autores que, de la misma manera, están interesados en los estudios culturales y visuales) divergentes y conflictivas. Incluso en comparación con la presencia de elementos de carácter orientalistas - presentes en la película documental - encontramos diferentes posicionamientos críticos. Si para Caminati, Pasolini “construye una realidad que tiene en consideración los restos de viejos estereotipos⁴⁵³” orientalistas - que él utiliza como citas para hacer aun más evidente una imagen “real” de la India - para Maraschin, Pasolini recupera la “retórica del discurso colonial, reduciendo las culturas tradicionales dentro de los patrones de una sumisión ingenua, proyectándolas idealmente a los inicios (prehistoria) de la sociedad occidental⁴⁵⁴”. En este sentido, los comentarios verbales (*voz en off*) que utiliza el autor - para introducir sus reflexiones sobre el

450 *Ibidem*, p. 62. “Questi volti pasoliniani, così tipici della sua cinematografia, sono infatti, allo stesso tempo, le facce reali dell'India e la proiezione dello sguardo del regista sull'India, il prodotto della sua visione preconstituita, mediata dell'India”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

451 MARASCHIN, Donatella, *Pasolini. Cinema e antropologia*, p. 249.

452 *Ibidem*, p. 62.

453 CAMINATI, Luca, *Orientalismo eretico*, p. 61.

454 MARASCHIN, Donatella, *Pasolini. Cinema e antropologia*, p. 250.

texto y la realidad de India - reproducen estrategias de estereotipación típicamente orientalistas.

La aparición de los nuevos movimientos sociales y culturales de los años 60, 70 y 80 en Europa y Norteamérica, como el feminismo, la antropología deconstructivista, los estudios posmodernos y poscoloniales han favorecido diferentes perspectivas de análisis que han complicado y enriquecido el debate sobre la crítica de la representación proporcionada por los documentales y la narrativa de carácter etnográfico. Si analizamos las películas etnográficas y los relatos de viaje, bajo estos enfoques, nos damos cuenta que las prácticas que unen estos formatos se han convertido en material de debate, que ofrecen la posibilidad de abordar problemas relacionados con las representaciones visuales de la identidad nacional, étnica y cultural. Estas nuevas perspectivas se proponen romper con el “gran relato”, negando la idea de un conocimiento universal y objetivo, que caracterizó la producción cultural y científica positivista moderna. A partir de este momento la objetividad de las disciplinas científicas - como la antropología - se ven debilitadas por el nuevo relativismo posmoderno, y la narrativa de viaje (escrito y filmado) se vuelve uno de los géneros más criticados por estos nuevos enfoques teóricos. Al cine documental se le acusa especialmente de arrastrar algunas prácticas vinculadas a las metodologías antropológicas positivistas modernas basadas en la objetividad del relato filmados. Si por un lado la inclusión de la perspectiva subjetiva del director/autor - en la percepción y representación de la alteridad - rompe con la idea de una historia única y objetiva, por otro, esta misma perspectiva tiene el riesgo de centrarse más en la percepción personal del autor que en la otredad, orientando algunos aspectos del andamio del relato hacia una visión etnocéntrica.⁴⁵⁵

455 CAMINATI, Luca. *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, p. 44.

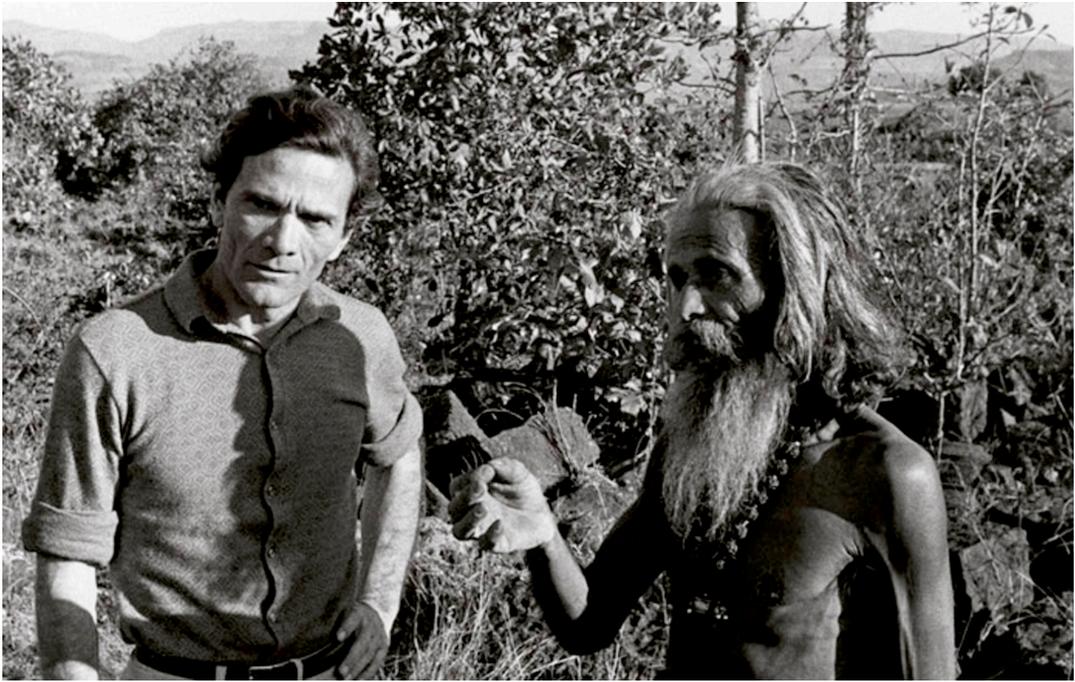


Figura 10: Localizaciones por *Appunti per un film sull'India*

2.2.3. La otredad como espejo de la individualidad pasoliniana.

Varias veces Pasolini destacó su voluntad de no querer hacer periodismo, de querer contar la realidad de otra forma hibridando las herramientas del documental con su imaginario narrativo. En una entrevista con Philo Bregstein en el 1968, el autor explicará su posición respecto al documental de actualidad:

“Las primeras películas que escribí las he rodado bajo el signo de Gramsci. Fundador del Partido Comunista Italiano. El mayor teórico del marxismo en Italia que habló de obras de carácter nacional-popular dirigidas a un pueblo ideal. Ahora, las primeras películas las hice con esta ambición de dirigirme a un destinatario popular. Y por este motivo tuvieron una tendencia épica, mítica y de alguna forma simple. A principios de los años 60 Italia entra en el gran dominio del nuevo capitalismo. El hecho de que se empezaran a vivir los primeros momentos de la cultura de masas ha hecho que pierda la ilusión gramsciana de dirigirme al pueblo en mis películas. Ya que en realidad, este pueblo es la masa y mis películas serán consumidas por esta. Instintivamente me rebelé porque pensaba que la peor cosa en el mundo era crear productos para un consumo que no era lo que yo consideraba ni que quería. Además de resistir a la cultura de masas, que es una cultura alienante que pretende del autor películas puramente comerciales o de propaganda; Aparte de resistir a esta cultura de masas, resisto también a la tentación, a la que, sin embargo, no se resistió Godard. Es decir, de hacer actualidad! Porque no soy un periodista. Porque no soy un hombre político. Porque soy un escritor. Me gustaría ser poeta. Así que no siento la atracción por el documental, por la actualidad en si misma. Intento de transformarla lo más posible⁴⁵⁶”.

456 CHIESI, Roberto; ALBERTAZZI, Silvia, LEPRI, Loris; *Pasolini e il cinema in forma di appunti. Pier Paolo Pasolini intervistato da Philo Bregstein, Utrecht, 1969*. Cineteca di Bologna, 2004. 1 DVD Video. “I primi film gli ho scritti, gli ho girati, sotto il segno di Gramsci. Il fondatore del partito comunista italiano. Il più grande teorico del marxismo in Italia, che parlava di opere a carattere nazionale popolare, rivolte a un popolo ideale. Ora i primi film li ho fatti con questa ambizione di rivolgermi a un destinatario popolare. E per questo avevano un andamento épico, mitico e in qualche modo semplice. Poi é successo un fatto importante per l’Italia, cioè all’inizio degli anni 60 l’Italia é entrata nel grande dominio del nuovo capitalismo. In Italia si sono avuti i primi momenti della cultura di massa e allora, a questo punto, facendo i film io ho perso l’illusione gramsciana di rivolgersi al popolo. In realtà questo popolo era la massa. E quindi i miei film avevano il destino di una consumazione di massa. Instintivamente mi sono ribellato, perché ho pensato che la cosa peggiore del mondo era questo produrre prodotti che poi venivano alienati a un tipo di consumazione che non era quello che io consideravo, volevo. Oltre che a resistere alla cultura di massa, che é una cultura alienante, quindi che pretende dall’autore film puramente commerciale oppure di propaganda. Oltre che resistere a questa cultura di massa, resisto anche alla tentazione a cui, invece, non ha resistito Godard. Cioé di fare dell’attualità! Perché non sono un

En este sentido lo que el autor intenta experimentar son “propuestas poéticas⁴⁵⁷” que no tienen la finalidad de explicar o documentar la realidad india de una forma verídica o neutral, sino encontrar, en esta realidad, una confrontación cultural que le permita cuestionar la cultura cinematográfica occidental dominante fundada en una continuidad narrativa. Las experimentaciones estilísticas, narrativas, cinematográficas de la fórmula de la “película sobre otra película por hacer”, van a servirle a Pasolini para colocarse fuera de su mundo occidental y poder criticarlo. En este sentido su discurso poético y político pasa a través de la otredad para volver a hablar, aunque de una manera crítica, de su propia sociedad.

En los documentales por apuntes la reflexión sobre las cuestiones identitarias surge como resultado del continuo reposicionamiento en la representación del yo del autor. Si por un lado Pasolini mantiene un discurso crítico contra la imposición de los valores de la cultura occidental (que operan una destrucción de los valores tradicionales de otras culturas), impulsando el mundo hacia una homologación global, por otro, con la inclusión de historias y análisis subjetivas, Pasolini direcciona el discurso ideológico a una lectura auto-reflexiva a través de la cual emerge la personalidad del propio autor. La identidad cultural, en la fórmula abierta de los apuntes, es el tema central del discurso antropológico pasoliniano en el cual su pensamiento se mueve continuamente entre concepciones y prácticas modernas y posmodernas, coloniales y postcoloniales. A través de la interacción con la otredad y la experimentación en su poética del “por hacer” el autor deconstruye y reconstruye continuamente su identidad.

En *Appunti per un film sull'India* este doble aspecto de la poética y de la política pasoliniana se refleja en las numerosas entrevistas que el autor hace a los diversos personajes que va encontrando durante las inspecciones in situ. A la constante pregunta “¿Y si hubiera aquí, por aquí, tigresas muertas de hambre, cuántos estarían dispuestos a entregar su cuerpo a ellas⁴⁵⁸?”, encontramos puntos de conexión con un hecho escrito en su diario juvenil *Quaderni Rossi*⁴⁵⁹ (1946-47). Un hecho que conecta el recuerdo de una fantasía infantil de ser devorado por un tigre a la historia del maharajá:

giornalista. Perché non sono un uomo político. Perché sono uno scrittore. Vorrei essere un poeta. Quindi non sento l'attrazione per il documentario, per l'attualità in se stessa. Cerco dunque di trasfigurarla il più possibile”. Traducción hecha por nosotras desde un audio en italiano al castellano.

457 GONZALEZ GARCIA, Fernando, *Pier Paolo Pasolini. Los apuntes como forma poética*, p. 105.

458 PASOLINI, Pier Paolo, *Per il cinema*, 1063.

“Yo tenía cinco años y mi familia entonces vivía en Conegliano. (...) La tarde de un domingo, mi madre, mi padre y yo que acabamos de regresar de cine. (...) Yo, a la espera de que la cena estuviera lista, estuve ojeando algunos papeles que nos habían dado en el cine como *réclame*. Recuerdo una sola ilustración pero la recuerdo con una precisión que aún me turba⁴⁶⁰. (...) La devoré con los ojos y todos mis sentidos estaban excitados de poder disfrutarla a fondo. (...) La figura representaba un hombre que yacía entre las piernas de un tigre. De su cuerpo sólo se vieron la cabeza y la espalda: el resto desaparecía (me lo imagino ahora) bajo el vientre de la bestia. Aunque si yo, en cambio, creía que el resto del cuerpo se lo había tragado, al igual que un ratón en las fauces de un gato... El joven aventurero, por otra parte, parecía aún con vida, y consciente de ser en parte devorado de la hermosa tigresa. Se quedó con la cabeza en su espalda, en una posición casi de mujer - inerte, desnudo. El animal se lo tragó ferozmente con un salvaje apetito. (...) Yo quería a toda costa ir a ver esa película. Pero mis padres no quisieron llevarme. (...) Mientras tanto, empecé a querer ser yo el explorador comido vivo por la bestia”.

En conexión con la historia del maharajá, donde éste se ofrece en sacrificio, y la del recuerdo de la infancia, parece que Pasolini intente buscar paralelismos entre su poesía y su vida, tradición y contra-tradición. El maharajá representa el sacrificio del mundo antiguo, tradicional y mítico para alimentar a los pobres. Probablemente Pasolini hubiera arrojado también su cuerpo⁴⁶¹ por el mundo

460 PASOLINI, Pier Paolo, *Quaderni Rossi*, in PASOLINI, Pier Paolo, *Romanzi e Racconti*, I Meridiani, Ed. Mondadori, Tomo I, Milano, pp. 134-136. Otra referencia a este recuerdo lo encontramos en la entrevista con Jean Dufлот en PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, I Meridiani, Ed. Mondadori, Milano, 1999, p 1403. “Avevo cinque anni e la mia famiglia allora abitava a Conegliano. (...) La sera di una domenica io, la mamma e il babbo eravamo appena tornati dal cinematografo. (...) Io, aspettando che fosse pronta la cena, sfogliavo certi foglietti che erano stati dati al cinematografo come *réclame*. Ricordo una sola illustrazione ma la ricordo con una precisione che mi turba ancora. (...) la divoravo con gli occhi e tutti i miei sensi erano eccitati per poterla gustare a fondo. (...) La figura rappresentava un uomo riverso tra le gambe di una tigre. Del suo corpo si vedevano solo il capo e il dorso: il resto scompariva (lo immagino ora) sotto la pancia della belva. Ma io credevo invece che il resto del corpo fosse stato ingoiato, proprio come un topo tra le fauci di un gatto. ... Il giovane avventuriero, del resto, pareva ancora vivo, e conscio di essere semidivorato dalla tigre stupenda. Giaceva col capo supino, in una posizione quasi di donna - inerte, nudo. L'animale lo inghiottiva ferocemente, di un selvaggio appetito. (...) Volli a tutti i costi andare a vedere quei film. Ma i miei non intesero condurmi. (...) Intanto cominciai a desiderare di essere io l'esploratore divorato vivo dalla belva. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

461 PASOLINI, Pier Paolo, *Poeta delle ceneri*, p.30.

campesino friulano, por el subproletariado romano o por el “Tercer Mundo”.
¿Pero por qué valor sacrificarse?

Pasolini se propone como un intelectual posmoderno que hace resistencia al poder homologante a un nivel individual. Su posicionamiento ideológico “entre” y en el “por hacer” le permite generar una “zona de contacto”⁴⁶² donde diferentes culturas se entremezclan y el sentimiento de desorientación que vive en relación con la otredad le hace cuestionar su identidad, desestructurarse y reconstruirse, mientras que sus valores intelectuales y eróticos no convencionales (para aquellos años) adquieren un valor personal, político y crítico en oposición a la conciencia pequeño-burguesa. En este sentido el sacrificio viene interpretado por Pasolini como un sacrificio impulsado por sus deseos íntimos, eróticos e individuales que él justifica con particular y personal valor político. Su cuerpo arrojado a la lucha es un cuerpo individual que, a través del paralelismo sociocultural con los “Otros” justifica políticamente su búsqueda privada.

Al final de sus inspecciones in situ en India, Pasolini dirá al enviado de la RAI Romano Costa, que se da por satisfecho de lo que encontró en este viaje y que la película que pensaba hacer sobre “*Storia indiana*” no la hará más ya que está más interesado en hacer otro proyecto más grande y ambicioso.

“Podría decir, al final de mi investigación, que he valorado tanto la posibilidad de hacer esta película que incluso ya no quiero hacerla más. Tengo en la mente una nueva película y en cierto sentido me di cuenta al hacer esta película de encuesta sobre una película por hacer, que esta película por hacer la he acabado. Ha acabado la curiosidad, el entusiasmo, la pasión de hacerla. Es decir, podría trabajar en la India todavía muchísimo, pero no más en esta película. Tengo otra idea, de hecho, de otra película hecha por muchas inspecciones o encuestas sobre muchas películas por hacerse no sólo una. (...) Esta película debería ser titulada, precisamente *Pagine per un poema sul Terzo Mondo* o *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*. De hecho, estaría compuesta, de estos cinco, seis viajes encuestas sobre película a sujeto, cuyo sujeto naturalmente, claro está, será puro y preciso, un poco como era el sujeto de la película en la India⁴⁶³”.

462 CAMINATI, Luca. *Orientalismo eretico*. p. 17.

463 FRANCIONE, Fabio, (a cura di) *Pier Paolo Pasolini sconosciuto*, Ed. Falsopiano, Alessandria, 2008, p.39. “Potrei dire alla fine di questa mia indagine che ho talmente verificato la possibilità di realizzare questo film che addirittura non ho più voglia di farlo. Mi viene in mente un nuovo film, in un certo senso mi sono accorto, nel fare questo film inchiesta su un film da farsi, che questo film da farsi l'ho esaurito, ho esaurito la curiosità, l'entusiasmo, la passione di farlo. Cioè potrei lavorare in India ancora moltissimo ma non più a questo film e allora mi è venuta un'altra idea appunto di un'altro film tutto formato di tanti sopralluoghi o inchieste su molti film da

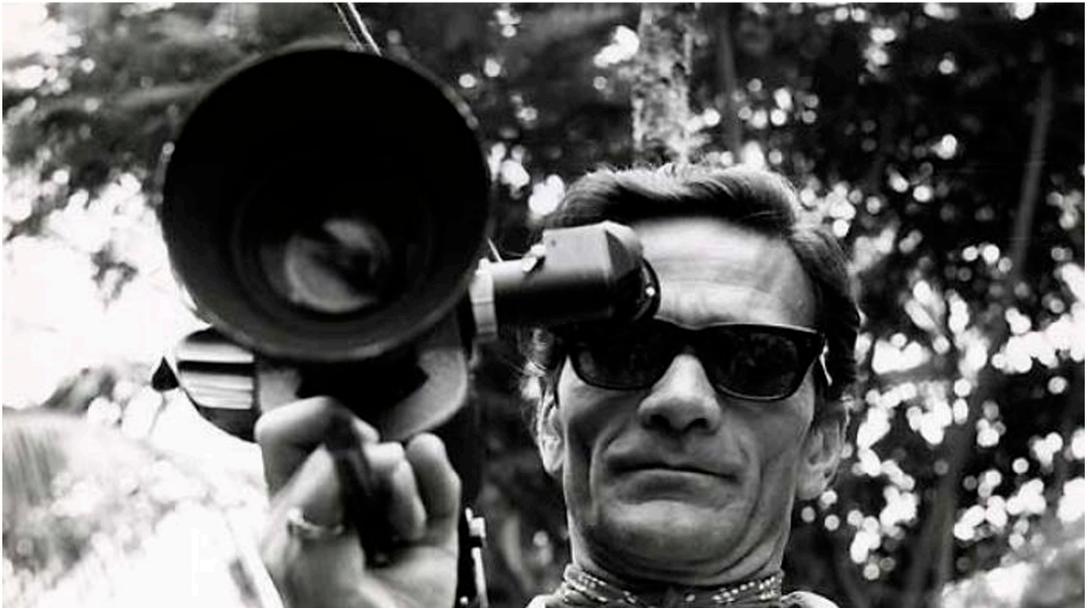


Figura 11. Pier Paolo Pasolini rodando cámara en mano.

farsi non soltanto su uno. (...) questo film dovrebbe intitolarsi per l'appunto "Pagine per un poema sul Terzo Mondo" o "App. Sarebbe costituito appunto da questi cinque sei viaggi inchieste su dei film a soggetto, il cui soggetto naturalmente, sia ben chiaro, limpido e preciso un pò com'era il soggetto del film sull'India". Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

2.2.4. *Appunti per un poema sul Terzo Mondo y la Orestide africana.*

Con el proyecto *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* la intención de Pasolini era mostrar el nacimiento de una conciencia política de los diversos países del “Tercer Mundo”, que –en aquellos años - estaban sometidos y divididos entre el modelo neocapitalista occidental y el mundo tradicional, arcaico, mítico, pre-industrial y pre-burgués. Formalmente Pasolini pensaba utilizar la fórmula de “una película sobre una película por hacer” en la cual se alternaban entrevistas, inspecciones in situ y partes de narrativas. La redacción del proyecto es datado en 1968 y se dividía en cinco episodios para rodar en diferentes países del “Tercer Mundo” (India, África, Países árabes, guetos negros norteamericanos y las guerrillas en América Latina). En cada episodio Pasolini tenía pensado desarrollar un tema específico que hacía referencia a la actualidad del sitio a donde iba a rodar.

“(…) La película sobre la India se basa en un problema fundamental pero, en cierto modo genérico, que es el hambre. Mientras que estas otras películas abandonarían este inmenso de interés que, de alguna manera, es genérico y un poco aproximativo y se enfrentarían a otros problemas más concretos. Por ejemplo, la investigación en el mundo árabe tendría como tema el conflicto entre Israel y el tercer mundo árabe, mientras que la búsqueda, en los Estados Unidos, consideraría una posible película sobre la biografía de Malcolm X, para luego determinar que los negros de Estados Unidos son consciente de ser los líderes de un movimiento revolucionario particular de todo el Tercer Mundo, etc.⁴⁶⁴”.

La religión y el hambre tenían que representar el episodio de la India. Las guerras de independización y el tema del nacionalismo eran los temas tratados por el capítulo de los países árabes. La guerrilla tenía que haber sido el tema del episodio sobre Latino América que - junto con el que tenía que ser rodado en los guetos de los Estados Unidos - habrían sido los que más material de archivo tenían en su estructura narrativa. En este episodio Pasolini pensó contar la guerrilla a través de la historia de Che Guevara en Bolivia añadiendo entrevistas a campesinos y de Fidel Castro. El episodio norteamericano tenía como tema la

464 *Ibidem*, p. 39. “(…) il film sull'India é fondato su un problema fondamentale ma in un certo senso generico cioè la fame. Mentre questi altri film abbandoneranno, questa vastità d'interesse che in qualche modo appunto é generica e un pó approssimativa e affronteranno problemi particolari. Per esempio, la ricerca nel mondo arabo, avrebbe come tema preciso il conflitto tra Israele e il terzo mondo arabo, mentre la ricerca, diciamo, negli Stati Uniti considererebbe un possibile film sulla biografia di Malcom X e allora tenderebbe ad appurare quanto i negri d'America sono consapevoli di essere i leader di un movimento rivoluzionario particolare dell'intero Terzo Mondo, ecc.”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

exclusión y la autoexclusión de las personas afroamericanas y la violencia como reacción al racismo. Para ello, Pasolini pensó desarrollar la biografía de Malcolm X, que podía entenderse como un documental sobre la vida de los afrodescendientes en Estados Unidos y de la ideología del “poder negro”. Mientras para el episodio africano, Pasolini pensó, en un primer momento, usar su guión *Il padre selvaggio* y una entrevista a Satre en la cual el filósofo francés hubiera tenido el papel de narrador donde enseñaría las diferencias entre cultura “blanca” burguesa y racional y “negra” arcaica y campesina.

El proyecto completo de *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* no se realizó a causa de los elevados costes de producción. El único episodio que se llevó a cabo fue el episodio africano. En estos años el autor pensó en sustituir la primera idea de utilizar el guión *Il Padre Selvaggio* con la *Orestide*⁴⁶⁵ de Esquilo y ambientar en África poscolonial la tragedia griega titulando así la película *Appunti per un'Orestide africana*⁴⁶⁶. El mito de Orestes - como por el guión de *Appunti per un film sull'India* - debía interpretarse como una tragedia que explicara la transición de un estado arcaico y primitivo a uno formalmente democrático. En las “*Lettere al traduttore*” para su versión de la *Orestide* Pasolini afirmó que el significado político de la tragedia de Esquilo era lo más fascinante que podía encontrarse en un texto clásico, en cuanto el autor griego hacía un uso ideológico y político de la poesía. En este sentido la lectura que hace el autor quiere ser una lectura política.

“El significado de la tragedia de Orestes es solo exclusivamente político. Clitemnestra, Agamenón, Egisto, Orestes, Apolo, Atenea además de ser figuras humanamente plenas, contradictorias, valiosas (...) son en su mayoría - en el sentido de que son tan particularmente queridas por el autor - símbolos o instrumentos para expresar escénicamente ideas, conceptos. Es decir, en una palabra, para expresar lo que ahora llamamos ideología⁴⁶⁷”.

465 Pier Paolo Pasolini tenía previstas tres películas basadas en la mitología griega: *Edipo Re*⁴⁶⁵ (1967), *Medea*⁴⁶⁵ (1969) y *Orestide*. El interés en la trilogía de Esquilo nació en 1959, cuando Vittorio Gassman propuso a Pasolini traducir la *Orestide* para llevarla a teatro con la *compagnia del Teatro italiano* al Teatro griego de Siracusa.

466 La película fue rodada entre el 1968 y 1969 en Uganda, Tanzania e Italia, fue producida por la RAI y presentada al público en septiembre de 1973 en el Festival de Cine de Venecia. Enlace de la película *Appunti per un'Orestide africana* subtitulada al castellano <https://www.youtube.com/watch?v=MAwavKCTahQ>. (consultado: 08 marzo 2017).

467 PASOLINI, Pier Paolo, *Nota del traduttore*, in Eschilo, *L'Orestide*, traduzione di Pier Paolo Pasolini, Roma, l'Unità, stampa 1996, pp. 176-177.



Figura 12: Imágenes desde la película *Appunti per un film su un'Orestiade africana*.

La *Orestíade* narra la historia de Orestes, hijo de Agamenón. El rey Agamenón, al retorno de la guerra de Troya, fue matado por su esposa Clitemnestra, enamorada de Egisto. Después de siete años de la muerte de Agamenón, Egisto y Clitemnestra son asesinados por su hijo Orestes, que junto con la hermana Electra vengan a su padre. En cuanto Clitemnestra será matada al hijo Orestes aparecen las Furias, las diosas de terror ancestral y arcaico. Orestes huye de las Furias y el dios Apolo lo confía a Atenea, la diosa de la razón y de la democracia. La diosa Atenea - nacida de la cabeza de Zeus y no de una mujer - establece, para ayudar a Orestes, el primer tribunal humano donde Orestes será procesado y absuelto. De esta manera, nace la ciudad y la democracia. Por otra parte las Furias no van a desaparecer, sino serán transformadas en Euménides. Desde diosas del terror, de los sueños y de lo irracional, serán transformadas por Atenas en diosas más equilibradas, racionales y democráticas.

Pasolini recupera el mito griego como un elemento común transnacional adaptable en lugares y tiempos diferentes. Para él, la *Orestíade* representa una herramienta narrativa que le permite hacer una comparación entre diferentes culturas y diferentes épocas. Mediante la puesta en escena de la tragedia griega en África, el autor quiere hacer una comparación entre el proceso de transición desde una sociedad primitiva - dominada por los sentimientos primordiales, oscuros y irracionales, representado por las Furias - a una nueva comunidad democrática guiada por Atenas (diosa de la Razón) y fundada sobre modernas instituciones humanas como el tribunal, la asamblea y el sufragio. La reflexión sobre la *Orestíade* se convierte en una metáfora sobre la sociedad contemporánea. Para el autor la idea de hacer una película que lleve el mito de Orestes al África independiente se centra en el pasaje de la "ciudad tribal africana" a la democracia. Pasolini explicará, con estas palabras, el motivo que le lleva a reinterpretar la *Orestíade* en África:

“La razón, esencial, profunda es la siguiente: que me parece reconocer algunas similitudes entre la situación de la *Orestíade* a la del África de hoy, sobre todo, desde el punto de vista de la transformación de las Furias en Euménides. Es decir, me parece que la cultura tribal africana se asemeja a la cultura arcaica griega. Y el descubrimiento que hace Orestes de la democracia llevándola a su propio país - lo que sería Argo en la tragedia - es África en mi película. Es, en cierto sentido, el descubrimiento de la democracia que ha hecho África en estos últimos años⁴⁶⁸”.

468 PASOLINI, Pier Paolo, *Per il cinema*, p. 1181. “La ragione, essenziale, profonda, é questa: che mi sembra di riconoscere delle analogie fra la situazione dell'*Orestíade* a quella dell'África di oggi, soprattutto dal punto di vista della trasformazione delle Erinni in Eumenidi. Cioé, mi sembra che la civiltá tribale africana assomigli alla civiltá arcaica greca. E la scoperta che fa Oreste della democrazia, portandola poi nel suo paese, che sarebbe Argo nella tragedia e l'África nel mio film,

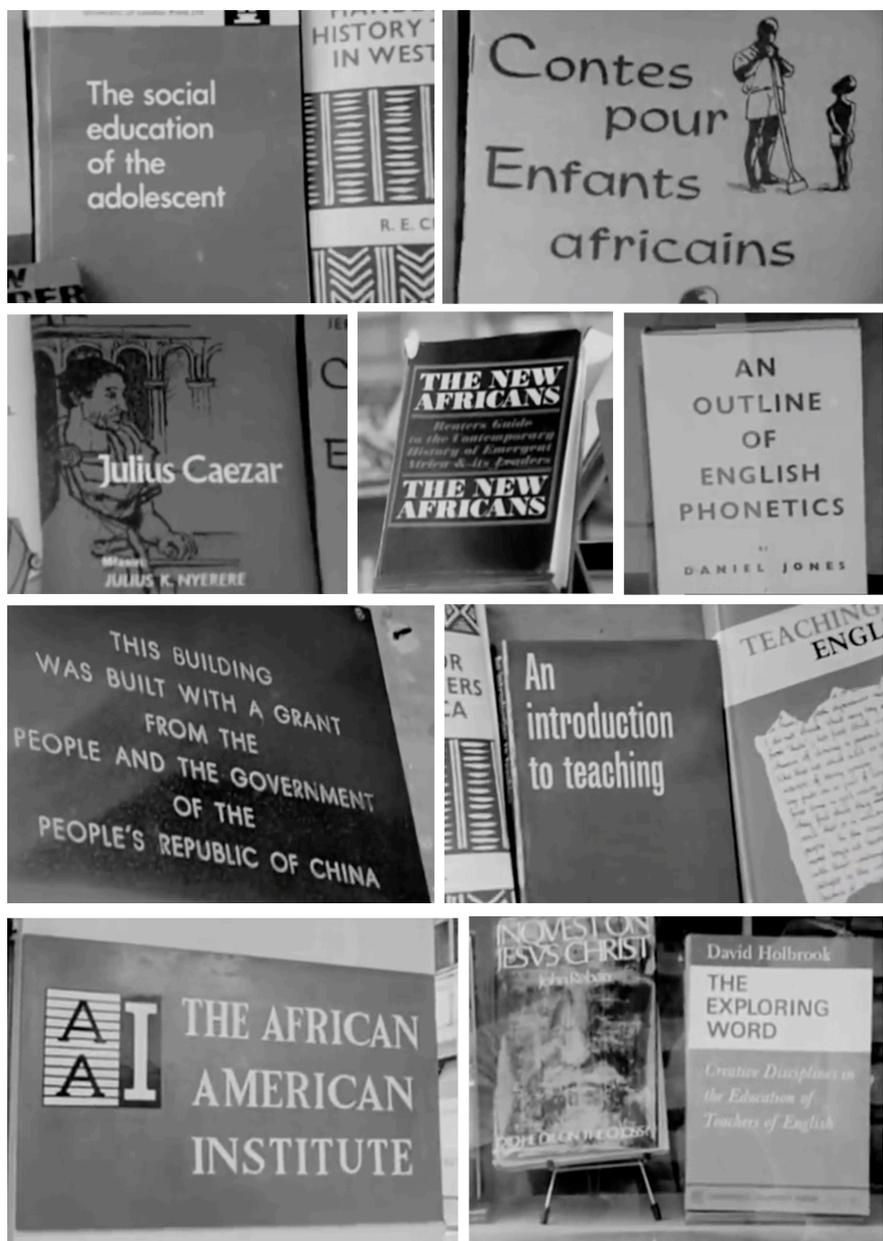


Figura 13. Imágenes de publicaciones inglesas extraídas desde la película *Appunti per un film su un'Orestide africana*.

é in un certo senso - diciamo così -, la scoperta della democrazia che ha fatto l'Africa in questi ultimi anni. Clitennestra, Agamennone, Egisto, Oreste, Apollo, Atena, oltre che essere figure umanamente piene, contraddittorie, ricche (...) sono soprattutto - nel senso che così stanno soprattutto a cuore all'autore - dei simboli: o degli strumenti per esprimere scenicamente delle idee, dei concetti: insomma, in una parola, per esprimere quella che oggi chiamiamo una ideologia". Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

El cambio repentino que experimentó Italia a finales de los años 40 desde una sociedad agraria a una sociedad de consumo e industrializada fue algo que siempre preocupó Pasolini. Según el autor, esta transición, operó un verdadero “genocidio antropológico” sin retorno de las culturas locales y de los dialectos. Un fenómeno que Occidente quiere imponer en todo el mundo y al cual Pasolini intenta hacer resistencia a través de la poesía intelectual. En este sentido, a finales de los años 60, África Negra representa, para Pasolini, una “alternativa” donde, todavía, está “todo por hacer”. Donde Pasolini imagina que haya una posibilidad de un futuro diferente de lo que planifica el mundo occidental aunque si el autor subrayará en toda la película las influencias del mundo capitalista y neocolonialista en el contexto africano que se pueden percibir a través de los objetos de una nueva vida moderna.

“Está claro que un tema de fondo parecido referido a la Europa de hoy, aun siendo válido y universal, corre el riesgo de ser inactual. En cambio hay un mundo en el que aquel tema es el tema central de la historia de hoy. Se trata del mundo africano. La *Orestíade* resume la historia de África de los últimos cien años: el pasaje, casi brusco y divino de un estado «salvaje» a un estado civil y democrático⁴⁶⁹”.

Si analizamos la adaptación de la *Orestíade* en un plan visual fílmico notamos que ya desde el principio Pasolini necesita recurrir a la figura retórica del oxímoron para conseguir unir culturas y temporalidades diferentes. La película documental *Appunti per un'Orestíade africana* empieza, durante los créditos iniciales, con la imagen de la traducción italiana de la *Orestíade* y un mapa geopolítico de África. Esta imagen - además de introducir visualmente el acercamiento cultural - nos enseña las intenciones del autor de traducir el texto griego a un contexto africano, pero además nos lleva a pensar en el mapa como un signo clasificador del poder colonial e imperial. A continuación la *voz en off* de Pasolini acompaña su reflejo en un escaparate explicándonos la razón de su investigación en África.

“Me estoy reflejando con la cámara en el escaparate de una tienda de una ciudad africana. He venido evidentemente a filmar. Pero ¿a filmar que? Ni un documental, ni una película. He venido a filmar los apuntes para una película. (...) He escogido para la *Orestíada* di Esquilo una nación africana que me pareciera típica. Una nación

469 PASOLINI, Pier Paolo, *Per il cinema*, p. 1199. "Ora é chiaro che un simile tema di fondo, riferito, oggi, all'Europa, pur restando altamente valido e universale, rischia di essere inattuale. C'è invece un mondo dove quel tema é il tema centrale della storia di oggi: si tratta del mondo africano. L'Orestíade sintetizza la storia dell'Africa di questi ultimi cento anni: il passaggio cioè quasi brusco e divino da uno stato "selvaggio" a uno stato civile e democratico". Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

socialista de tendencias - como ven - filo-china aunque su elección no es todavía evidentemente definitiva porque junto a la atracción china hay otra atracción, no menos fascinante, la estadounidense. O mejor dicho, neocapitalista⁴⁷⁰”.

En estas pocas imágenes están condensados diferentes elementos que señalan la naturaleza contrastante de la reciente descolonización africana. En las imágenes que acompañan la voz del narrador, Pasolini nos enseña los artículos a la venta en la tienda y en la calle como ropas, libros, fotos de Mao y un refrigerador, que el autor asocia visualmente a la realidad neocapitalista americana. Otro ejemplo de la superposición de las diferentes culturas, el autor lo señala a través de un resumen de publicaciones en idioma inglés, expuestas en una tienda universitaria, que el autor filmará detalladamente para mostrar el contenido de los diferentes libros. Estas imágenes nos visibiliza un importante asentamiento de la cultura anglosajona en la cultura africana y por lo tanto nos evidencia un aspecto determinante de la política cultural de carácter neocolonial. En estas imágenes Pasolini concentra tanto la necesidad de introducir nuevas formas narrativas en el formato documental así como mostrar los problemas culturales y políticos de África de los años 60. En *Appunti per un'Orestiade africana* Pasolini inserta su participación directa tanto como director que como narrador. A través de su presencia física y subjetiva nos muestra, ya desde su principio, la voluntad de deconstruir el formato del documental moderno positivista para apostar por una práctica etnográfica poético-experimental.

Siguiendo el análisis sobre la estructura narrativa del documental, la película se divide en tres partes que se turnan a través de un montaje alterno. A través de la práctica etnográfica y de las investigaciones en situ, Pasolini va en busca de localizaciones africanas para su película. De esta forma, en esta parte, se hace más evidente el estilo documental. Por otra parte Pasolini añade el aspecto de ficción a través de un prólogo inicial en el cual resume la historia de la *Orestíade*, anticipando el estudio del profílmico en Tanzania y Uganda donde aparece la presentación de los personajes, las ambientaciones y el coro de la “película por hacer”. La segunda parte de la película nos lleva a otro contexto. Estamos en Roma en un sala cinematográfica donde el director hace una serie de preguntas a algunos estudiantes africanos de la universidad “La Sapienza” de Roma. Y una tercera parte en los estudios *Folkstudio* de Roma, donde los afroamericanos

470 PASOLINI, Pier Paolo, *Per il cinema*, p. 1176. “Mi sto specchiando con la macchina da presa sulla vetrina del negozio di una città africana. Sono venuto evidentemente a girare., ma girare che cosa? Non un documentario, non un film, sono venuto a girare degli appunti per un film. (...) Ho scelto per l'O. di E una nazione africana che mi sembra tipica, una nazione socialista a tendenze, come vedete, filo-cinesi, ma la cui scelta non é ancora evidentemente definitiva, perché accanto all'attrattiva cinese c'è un'altra attrattiva non meno affascinante: l'americana, o per meglio dire neocapitalista”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

Airchie Savage e Yvonne Murray cantan los versos de la tragedia de Esquilo con la música de jazz de Gato Barbieri⁴⁷¹. En toda la película-documental la voz *en off* de Pasolini comenta las imágenes filmadas leyendo algunos fragmentos de su traducción de la *Orestíade* como un narrador.

Después de unas primeras imágenes introductorias Pasolini filma - en blanco y negro - los lugares y los personajes de su imaginario arcaico del mundo africano. Por este motivo sus filmaciones se detienen mucho en las caras y en los gestos fijados en los primeros planos. La elección del profílmico es sugerida por la necesidad de filmar la realidad así como se le presenta y, por esta razón, con la cámara al hombro las imágenes resultarán a menudo bruscas y con cambios repentinos. En esta parte de la película-documental se dará mucha importancia a los personajes del coro, ya que el carácter de los personajes de la película tenía que ser esencialmente populares.

“Estas personas retenidas en su hacer diario y en su humilde vida cotidiana, tendrían que ser las protagonistas de mi película *Orestíade Africana*. Son ellos los que, precisamente, porque ser tan realistas, tan verdaderos, tienen dentro de ellos aquel momento mítico y sagrado⁴⁷²”.

La segunda parte será caracterizada por el cambio de registro a lo que se propone tanto un cambio estético como de contexto cultural. De unas imágenes filmadas al exterior en África se pasa a unas imágenes de interior en Roma. Pasolini nos lleva dentro de un aula de la Universidad La *Sapienza* donde encuentra algunos estudiantes africanos a los que mostrará partes de las grabaciones realizadas en África y explicará su idea sobre el proyecto de una *Orestíade* africana con motivo de verificar la factibilidad de su película. En esta parte de la película se nota un cambio radical de registro donde se pasa desde el montaje de unos rodajes en situ hacia un género de documental de encuesta. El diálogo con los jóvenes intelectuales parece ser una especie de historia dentro la historia. Pasolini construye una estructura metafílmica que le permite comentar dentro la película la misma película “por hacer”. También a un nivel formal el registro se ve radicalmente cambiado ya que, en estas imágenes Pasolini no utiliza la cámara, sino que se convierte en parte integrante de la imagen.

471 Pasolini tenía pensado hacer una *Orestíade* musical protagonizada por cantantes estadounidenses afro-descendientes en los cuales el director consideraba ser los líderes de cualquier movimiento revolucionario del “Tercer Mundo”.

472 PASOLINI, Pier Paolo, *Per il cinema*, p. 1180.

“En los *Appunti* era subjetivo, estaba en la película, expresaba mi punto de vista, mi adhesión al África irracional⁴⁷³”.

La inclusión de si mismo en cuanto director-autor de la película - y de elementos auto-referenciales - permite a Pasolini transformar su presencia de una aportación reflexiva a una performativa. El tema de discusión con los estudiantes africanos trata la analogía entre el pasaje del África tribal⁴⁷⁴ y la modernización poscolonialista. A la pregunta de Pasolini de si la película hubiera tenido más sentido ambientada en los años 60 (al inicio del proceso de democratización de África) y en qué partes de África sería interesante filmarla, los jóvenes intelectuales expresaron diversas dudas e incomodidades. A continuación copiamos el dialogo entre Pasolini y los jóvenes intelectuales africanos porque consideramos que estos momentos de la película constituyen la parte más interesante del documental, ya que - en su diálogo abierto - se refleja un esfuerzo de crear un punto de encuentro entre las diferentes culturas. Por un lado hay el director, intelectual europeo, con sus proyecciones culturales, por otro, los estudiantes africanos críticos y atentos en detectar los estereotipos del intelectual occidental encarnados en Pasolini. Este encuentro nos enseña toda la complejidad del encuentro ideológico y político entre las dos realidades, pero a la misma vez representa una especie de “Tercer Espacio” del que nos habla Homi Bhabha. Como veremos, en el dialogo se pueden averiguar diversas perplejidades por parte de los estudiantes ante la idea propuesta por Pasolini:

2° ESTUDIANTE: “África no es una nación es un continente. (...) Sí, pero no es que deberíamos generalizar diciendo África... África se extiende desde el Mediterráneo hasta el último punto; y luego desde el Océano Atlántico hasta el Océano Índico. Así que decir África no es una cosa...”.

3° ESTUDIANTE: “Quisiera recordar al autor de esta película que no tendría que maltratar tanto la historia del tribalismo en África porque los europeos utilizaron estos tribalismos para cometer sus crímenes. Si hay que hablar de África hay que hablar de raza y no de tribus, como decimos italianos y no calabreses, y hablamos de franceses y no, por ejemplo, de bretones”.

PASOLINI: “No hay que tener miedo de la realidad. Por lo tanto, si en África aun hay tribus, digamos que los Ibos se sienten diferentes

473 PASOLINI, Pier Paolo, “*Pasolini ne triche pas avec le publique*”, *Jeune cinema* 74, 1973, p. 9-12. Citado por MARASCHIN, Donatella, *Pasolini. Cinema e antropología*, p. 256. “Negli Appunti ero soggettivo, ero nel film, esprimevo le mie opinioni, la mia adesione ad un'Africa irrazionale”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

474 PASOLINI, Pier Paolo, *Per il cinema*, tomo I, p. 1181.

de la tribu de los Hausa, esta es una realidad y deben tener coraje para afrontarla”.

3° ESTUDIANTE: La cuestión es que se habla demasiado de ello y que cuando se comete un crimen en Nigeria, por decir, o en Biafra, o en el Congo o en Katanga, seguramente preguntaremos en el Congo por los congoleños, y en Nigeria por los nigerianos, así en Biafra. Como cuando hablamos de Italia hablamos de italianos”.

PASOLINI: “Es muy interesante lo que dices, pero quisiera hacer una observación: ¿Quién ha establecido las fronteras del Congo y de Nigeria? Han sido los colonialistas. Por tanto la realidad nigeriana es una realidad falsa, hecha en un escritorio por los padrones europeos. Han trazado un dibujo y han hecho Nigeria, pero esto no se corresponde con la realidad de Nigeria”.

4° ESTUDIANTE: Yo creo que hay un peligro cuando usted habla de democracia. Para un africano que vea la película, por ejemplo, no se si la civilización... europea, moderna nos haya traído la democracia como se la entiende⁴⁷⁵”.



Figura 14: Pier Paolo Pasolini con estudiantes africano en la Universidad la Sapienza. Roma

475 PASOLINI, Pier Paolo, *Per il cinema*, p. 1181-1183. https://www.youtube.com/watch?v=MAwavKCTahQ_Dialogo a partir del minuto 00:16:21. (consultado: 09 marzo 2017).



Figura 15: Imágenes de los estudiantes africano en la Universidad la Sapienza en Roma.
Appunti per una Oristiade africana.

La posición de Pasolini sobre el tema de la descolonización no es muy clara. Por un lado, parece que el autor quiera, a través del diálogo, dejar abierta la reflexión cuestionando todo su proyecto y mostrando al espectador/a las debilidades de su punto de vista occidental. Por otro, con el cambio seco de imagen desde el dialogo con los estudiantes y unas imágenes de archivos de la guerra del Biafra, el director se permite no dar justificaciones al/la espectador/a respecto al diálogo con los jóvenes intelectuales africanos. De esta forma y a través de un cambio en el montaje, el autor parece reclamar su propio trabajo de intelectual reivindicando su posición de hacer y hacerse preguntas y limitar, de alguna forma, el desarrollo del dialogo. De esta manera y a través del montaje Pasolini desplaza la mirada desde el “Otro” (los estudiantes/el dialogo) hacia “si mismo” (la subjetividad de la narración) es decir, hacia lo que el autor quiere proponer. Para enfatizar su interpretación de los hechos filmados y sus proyecciones ideológicas de los estudiantes, a mitad del dialogo, Pasolini añade una canción revolucionaria polaca; la *Varsoviana*⁴⁷⁶. Esta canción viene utilizada por el autor en varios momentos de la película especialmente donde viene representado el coro. Esta elección narrativa viene usada para simbolizar el valor revolucionario del pueblo. De hecho, las escenas donde se escucha la *Varsoviana* son escenas de vida cotidiana africana; el mercado, las calles, el trabajo en los campo. En este sentido Pasolini eleva los gestos, los objetos cotidianos a gestos, objetos revolucionarios pero a la vez construye en ellos un imaginario ideológicos, alegóricos o exóticos. Por esta razón la *Varsoviana* se escuchará también durante el diálogo con los estudiantes africanos ya que el autor quisiera vincularlos al coro/pueblo de la tragedia griega.

En la tercera parte Pasolini representará el momento de las Furias con imágenes de la naturaleza africana, enfatizando de esta forma el componente realista y objetivo del documental. Esta parte de la película tiene una tendencia orientada hacia la representación no verbal, el lenguaje visual y musical de la ritualidad del cuerpo y de los gestos. En esta parte se representa la transformación de las Furias (Erinias) en Euménide, donde el autor decide narrarla a través de un *crescendo* en música jazz. Aquí se mezclan imágenes del mundo bárbaro africano con imágenes rodadas en Roma en una improvisación jazz entre el músico argentino Gato Barbieri y de las voces afroamericanas de Yvonne Murray y Archie Savage. La elección del jazz – su experimentalismo - coincide con la voluntad del autor de construir una película abierta y experimental. En este sentido la música de

476 *Varsoviana* fue compuesta en el 1883 por el poeta polaco Wacław Siewiecki. Se cantó por la primera vez en la manifestación obrera del 2 marzo 1885 y se popularizó y versionó en toda Europa en solidaridad del movimiento obrero. En España es conocida con el título “A las barricadas”. Enlace al tema. <https://www.youtube.com/watch?v=XIfcva-nbp0> (consultado: 09 marzo 2017).

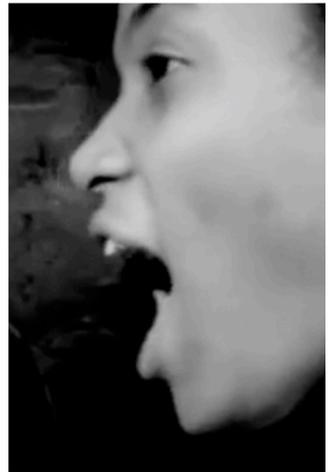


Figura 16: Gatto Barbieri, Yvonne Murray y Archie Savage.
Appunti per una Orestiade africana, FolkStudio, Roma.

jazz se presta a esta característica libre y experimental además de representar simbólicamente la lucha afroamericana de los Estados Unidos.

Después de estas imágenes la narración vuelve a África en Dodoma, una ciudad en el corazón del Tanganica. Se trata de unas imágenes muy representativas de una gran fiesta de boda. Las imágenes están acompañadas por la música típica del lugar y la *voz en off* de Pasolini describe la fiesta en la que se respira la persistencia de ese antiguo espíritu arcaico tan querido por nuestro autor. Este espíritu se transforma en deseo de felicidad, de celebración, de gracia, ligereza y despreocupación que, según Pasolini, son rasgos muy típicos del espíritu africano. En las últimas imágenes se ven representados/as unos/as campesinos/as trabajando los campos acompañados de la *Varsoviana*. La voz de Pasolini terminará con un sentimiento de esperanza hacia el futuro:

“Hay una gran libertad, una gran disponibilidad hacia el futuro en los africanos. (...) Estos son los últimos apuntes para una conclusión. El nuevo mundo está instaurado. El poder de decidir el propio destino, al menos formalmente, está en las manos del pueblo. Las antiguas divinidades primordiales coexisten con el nuevo mundo de la razón y de la libertad. Pero ¿cómo concluir? Bien, no hay conclusión última, queda en suspenso. Una nueva nación ha nacido. Sus problemas son infinitos, pero los problemas no se resuelven, se viven. Y la vida es lenta. El procedimiento hacia el futuro no tiene solución de continuidad. El trabajo de un pueblo no conoce ni retórica, ni demora. Su futuro está en su ansia de futuro. Y su ansia es una gran paciencia⁴⁷⁷”.

Para Pasolini el tema de las “sobrevivencias” de la cultura popular y subalterna “no hay que olvidarlas, despreciarlas o traicionarlas. Sino que hay que asumirlas adentro de la nueva civilización, integrando esta última y haciéndola específica, concreta e histórica. Las terribles y fantásticas divinidades de la Prehistoria africana tienen que someterse al mismo proceso de las Furias y convertirse en Euménides⁴⁷⁸”.

Con la película documental *Appunti per un'Orestiade africana*, Pasolini nos conduce a través de un viaje que desde la Grecia antigua nos lleva al África

477 PASOLINI, Pier Paolo, *Per il cinema*, p. 1196. Traducción desde los subtítulos del enlace a la película https://www.youtube.com/watch?v=MAwavKCTahQ_ (consultado: 10 marzo 2017).

478 *Ibidem*, pp. 1199-1200. “Non deve essere dimenticata, disprezzata e tradita. Ma deve essere assunta all'interno della civiltà nuova, integrando quest'ultima, e rendendola specifica, concreta, storica. Le terribili e fantastiche divinità della Preistoria africana devono subire lo stesso processo delle Erinni: e divenire Eumenidi”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

moderna pasando por Roma y proyectándose hacia los guetos afroamericanos estadounidenses. En este sentido Pasolini articulará un proyecto ideológico y poético que, haciendo eco a los propósitos estéticos y políticos de la poesía de Senghor⁴⁷⁹, podemos definir con Giovanna Trento “Panmeridionalista⁴⁸⁰” o, como diría, Silvia Mazzini de un “Subproletariado transnacional⁴⁸¹”. Tanto *Appunti per un film sull’India* como *Appunti per un’Oristiade africana*, pueden considerarse documentales poéticos en los cuales la práctica etnográfica se interconecta con la creación poética. En este proceso de experimentación formal y poética el autor deconstruye la estructura fílmica del documental moderno que simplemente se centraba en representar “Otra” realidad destinada a un público occidental. Y a la vez genera espacios intermedios de diálogo donde - a través de una labor intelectual y poético - se puedan encontrar realidades culturales distintas entre si. En los documentales por apuntes Pasolini no quiere dar respuestas o conclusiones sino generar preguntas y problematizarlas.

En este sentido consideramos que el cine “por hacer” es el momento más importante de la poética y política pasoliniana en cuanto deja abierto (a varios niveles: narrativo, fílmico, sonoro, relacional, político, ideológico) el diálogo con la otredad, sin miedo a la confrontación y a la visibilidad de zonas culturales conflictivas. Los documentales por apuntes son lo que más se acerca a la idea de Pasolini de cine como “lenguaje de la realidad” en cuanto proceso cinematográfico “en hacer” más que las películas acabadas y, de algunas maneras, cerradas. En este sentido se trata de vida, de la temporalidad de la vida y de cine como proceso abierto. Pasolini con los documentales “por hacer” trabaja en el proceso como fórmula abierta comparable a la vida en cuanto poesía.

479 “Es el tiempo justo para detener el proceso de desintegración del mundo moderno, y sobretodo de la poesía. Esta hay que volverla a llevar a los orígenes, a aquellos tiempos en los cuales venía cantada - y bailada. Al igual que en Grecia, en Israel y sobre todo en el Egipto de los faraones. Cómo es hoy en África Negra”. Declaraciones de Léopold Sédar Senghor contenidas en *Ethiopiennes*. Citado por TRENTO, Giovanna, *Pasolini e l’Africa. L’Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell’Africa postcoloniale*, p. 184.

480 La noción de Panmeridionalismo desarrollada por Giovanna Trento, en su libro *Pasolini y África*, está inspirada al movimiento político, filosófico, social y cultural nombrado Panafricanismo, que se dio a partir de mediados del siglo XX. El Panafricanismo promueve el hermanamiento africano, la defensa de los derechos de las personas africanas y la unidad de África bajo un único Estado soberano, para todos los africanos, tanto de África como de las diásporas africanas. Mientras que el Panafricanismo es una clara referencia geográfica a África como territorio, el Panmeridionalismo, propuesto por Giovanna Trento, parece ser un concepto bastante amplio, maleable, líquido, pero también conflictivo en su colocación geográfica. La autora deja abierto el concepto de Panmeridionalismo en la espera que se pueda encontrar otras aplicaciones, incluso fuera de su formulación original en referencia a el recorrido pasoliniano.

481 MAZZINI, Silvia, “*Pasolini and India: De- and Re-Construction of a Myth*”, in Luca de Blasi et al. (ed.), *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini’s Multiple Subjectivities, Geographies, Traditions* (Vienna/Berlin: Verlag Turia+Kant, 2012), pp. 137-138.

“Conocemos las «películas» (como conocemos los hombres y los poemas), pero no conocemos el “cine” (como no conocemos la humanidad o la poesía)⁴⁸²”.

A finales de los años 60, poco antes de lo que será su última temporada oscura y desesperada y decepcionada, el aspecto más significativo de las obras pasolinianas de los apuntes y de los no-terminados, viene siendo una ilusión utópica de confianza hacia el futuro. Una confianza que por el autor se reflejará en el África de aquellos años como única alternativa al mundo neocapitalista.

482 PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, 1995, p. 230.



Figura 17: Pier Paolo Pasolini rodando cámara en mano, con un operado técnico rodeado de jóvenes africanos.

3. Lo arcaico, el “buen salvaje” y lo exótico en el cine-documental pasoliniano.

Como ya analizamos en capítulos anteriores, Pasolini no recibió una formación académica antropológica sin embargo en su proceso creativo utilizó prácticas de investigación típicas de la antropología y etnografía como: la investigación de campo, la observación participante, la necesidad de los informadores o ayudantes nativos de los lugares desconocidos/extranjeros, la comparación, la interpretación y la formulación. Si analizamos la participación activa del cineasta (como actor) y la estrategia de la alusión en la narrativa de sus películas podemos afirmar que, a través de su poliédrico proceso creativo, de alguna manera, el autor deconstruye el método antropológico objetivo moderno que fundaba su legitimidad científica en una narración distante e impersonal del texto escrito o cinematográfico, introduciendo, en su lugar, la importancia de la presencia subjetiva tanto del autor como del espectador. Su espíritu experimental y sus teorizaciones sobre la creación cinematográfica anticipan los estudios críticos sobre las películas de documental que empezarán a formalizarse tras su muerte (en los años 80 del siglo pasado), a través de los análisis propuestos por la antropología posmoderna y deconstructivista que hoy podemos definir como antropología visual.

En esta parte de la investigación nuestro interés ha sido analizar la obra cinematográfica pasoliniana a través de las aportaciones teóricas del antropólogo, historiador y crítico literato americano James Clifford⁴⁸³. Por este motivo los estudios del antropólogo americano sobre el carácter alegórico de los textos antropológicos nos han sido útiles para analizar tanto los textos escritos como las películas de ficción y documentales pasolinianos que más se acercan a las prácticas antropológicas y etnográficas. En este capítulo - junto con los análisis de James Clifford - tomamos como referencia los estudios del crítico literario palestino Edward Said sobre el orientalismo ya que, según él, para identificar un texto orientalista es necesario prestar atención a los estilos, las figuras retóricas, los contextos, los trucos narrativos, las circunstancias históricas y sociales (y no), a la exactitud de la representación o su fidelidad respecto a la realidad original⁴⁸⁴. De la misma manera que las aportaciones de Said, las de James Clifford van a servirnos como herramientas para entender que tipo de imaginario recupera Pasolini a través de la retórica y la alegoría en sus narrativas escritas y

483 En 1986 James Clifford y Georges Marcus publican *Writing culture. The poetics and politics of ethnography* un volumen que reúne las ponencias recopiladas en un seminario mantenido en Santa Fe por un grupo de antropólogos. Estos textos ponen las bases de lo que se ha denominado la corriente posmoderna en antropología.

484 SAID, Edward. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Feltrinelli Editore. Milano, 1999. p. 30.

cinematográficas. En este sentido podemos observar como la figura retórica de la alegoría nos reconduce a dos elementos importantes en el análisis de los contenidos latentes de la obra pasoliniana: el aspecto político ideológico vinculado al antifascismo y el aspecto íntimo, erótico y estético vinculado a lo arcaico, lo primitivo y lo exótico.

Si consideramos la importancia del aspecto antropológico en la obra pasoliniana no podemos prescindir de su aspecto alegórico. Según el antropólogo estadounidense todos los textos etnográficos son inevitablemente alegóricos, es decir, construcciones narrativas no objetivas sino más bien subjetivas. Con esta afirmación Clifford no quiere sostener que los documentos antropológicos no sean el resultado de experiencias reales, sino, más bien, que estas narraciones no pueden ser consideradas objetivas y universales ya que son fruto de construcciones culturales que dependen de la cultura de proveniencia de quien escribe, su formación, sus intenciones y la finalidad del texto escrito. Una serie de características subjetivas que condicionan los relatos en su estructura. De esta manera Clifford hace una crítica directa a la herramienta básica de la antropología que es la escritura, cuestionando la cientificidad misma de la metodología antropológica moderna.

“(...) la etnología es entendida como una práctica que se caracteriza por narraciones. Las narraciones, encarnadas en informes escritos, describen eventos culturales reales y proporcionan afirmaciones morales ideológicas y cosmológicas. La escritura etnográfica es alegórica por el contenido (lo que dice acerca de las culturas y de sus historias) y por la forma (el modo de construir el texto)⁴⁸⁵”.

En otras palabras, para el crítico americano enunciar que un texto es alegórico, no significa que el texto sea incorrecto sino, más bien, que el texto ha sido construido por el etnógrafo y que por este motivo, tiene una visión parcial de la realidad ya que se basa en un proceso de selección y exclusión previa - hecha por el autor - de

485 CLIFFORD, James e MARCUS, George. *Scrivere le culture, Poetiche e politiche dell'etnografia*. Edizione Meltemi. Milano, 2006. p. 135. “l'etnografia é intesa come una pratica che si caratterizza per narrazioni. Incorporate in resoconti scritti, le narrazionidescrivono evento culturali reali e forniscono affermazioni morali, ideologiche e cosmologiche. La scrittura etnográfica é allegorica per il contenuto (quel che dice sulle culture e sulle loro storie) e per la forma (il modo di costruire il testo)”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano. En este caso hemos decidido traducir el texto desde el italiano aunque si hay una publicación del libro de Clifford y Marcus al castellano. Sin embargo, no creemos que la traducción al castellano sea una buena traducción ya que no acaba de ser fiel al significado del texto. CLIFFORD, James e MARCUS, George. *Retóricas de la antropología*. Júcar Universidad, Barcelona, 1991. p. 151-152. El texto original en inglés se encuentra bajo el título *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press. 1986.

los elementos de la realidad. Según Clifford, además de las inclinaciones culturales y políticas del creador del texto o del documental, los textos antropológicos son determinados por diferentes variables tales como el contexto, la política, la historia, los géneros literarios elegidos por el autor (ensayos, narrativa o cuaderno de viaje), las instituciones pertenecientes del autor y el destino al cual va dirigido el trabajo creativo-etnográfico. Por estos motivos tanto para Clifford como para Said, en el discurso cultural y en los intercambios interculturales, en moverse no son las “verdades” sino las representaciones⁴⁸⁶.

Hasta mitad del siglo XX la antropología moderna estuvo influenciada por las corrientes culturales del positivismo, el realismo y el romanticismo que compartían entre ellas el rechazo de la retórica y la supuesta abstracción alegórica (ya que las consideraban una violación de los cánones de la ciencia empírica). Conforme a las argumentaciones de Clifford, el focalizarnos en la alegoría nos sirve para desviar la atención desde la creencia de cientificidad de los textos antropológicos hacia una construcción narrativa de la representación cultural más heterogénea. Considerar el carácter alegórico de un texto etnográfico nos sirve para visibilizar las diferentes historias paralelas construidas durante el proceso de representación. Es decir, a partir de las observaciones de Clifford podemos analizar tanto la supuesta historia objetiva generada por el etnógrafo/documentalista, como analizar la historia misma de quien escribe el relato etnográfico. Según el etnógrafo americano estas historias siempre han coexistido en el relato antropológico solo que, la antropología académica moderna pensó que era oportuno ocultar el papel del antropólogo como escritor considerándolo, de esta manera, un sujeto neutro capaz de generar un análisis válido para todos. Se puede decir que con la obra de James Clifford la antropología entra en su fase posmoderna y deconstruccionista. Sus análisis determinan la importancia de la alegoría como una práctica persistente dentro los textos etnográficos donde una historia inventada está en relación constante con otras estructuras de ideas o eventos. Desde esta perspectiva los textos antropológicos pueden ser leídos como metarrelatos⁴⁸⁷ literarios o

486 SAID, Edward. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, p. 30.

487 En este punto de la investigación nos referimos al significado de metarrelatos o metanarrativas como conceptos vinculados a la literatura y al cine, donde - además de desarrollar la historia del texto o de la película - se expresa la tendencia del autor o director en querer describir el proceso de escritura de la novela o de la película misma. El término metarrelato es utilizado por Jean-François Lyotard en su ensayo titulado “*La condición Postmoderna*”, con un sentido diferente al utilizado por la crítica literaria. Para él el metarrelato no tiene que ver con narración ficticia literaria sino más bien con discursos legitimadores a nivel ideológico, social, político y científico. En este sentido Lyotard considera los metarrelatos como “grandes relatos” asumidos como discursos totalizantes y multiabarcadores. Muchos críticos creen que la cuestión posmoderna de crítica al metarrelato propuesta da Lyotard puede ser vista como una construcción narrativa en sí misma. Véase el trabajo de CALLINICOS, Alex, *Contra el posmodernismo*, disponible en

cinematográficos. Es decir, donde el interés del autor, está en relatar el proceso de escritura de una narrativa que habla de la narrativa misma elegida por el autor. De igual manera, en el cine, el metarrelato (o narrativa de segundo grado) se obtiene cuando dentro de un texto (película en este caso) se cuenta una historia dentro de la historia (como vimos utilizar también por Pasolini en los documentales “por hacer”). Si consideramos la importancia de la perspectiva subjetiva introducida por Clifford, pensar en los textos antropológicos como metarrelatos nos permite analizar los textos o documentos en sus diferentes niveles narrativos. Aun así la idea de metarrelato en el texto antropológico puede correr el riesgo de leerse también como una explicación global y totalizante. El desplazamiento de la atención que Clifford hace desde la narración (texto escrito) hacia el narrador (subjetividad del autor) por una parte nos ofrece las herramientas para analizar el texto etnográfico no como un relato universal sino más bien desde una perspectiva subjetiva (que, en la mayoría de los casos, pertenece a un contexto occidental), por otra parte, puede volver a direccionar los discursos críticos hacia una forma extrema de etnocentrismo, que, paradójicamente, vuelve a aparecer en una de las más relativistas tesis contemporáneas.

2.3.1 La alegoría como estrategia narrativa en la obra pasoliniana.

Como hemos visto anteriormente en el proceso creativo pasoliniano el cine fue la consecuencia poética de su escritura. El pasaje de la escritura del lenguaje escrito-hablado al lenguaje cinematográfico viene vivido por Pasolini como una transición natural en su investigación estética y política. En el texto *Il cinema di poesia* el autor piensa en el lenguaje del cine de forma poética, incluyendo - en la construcción del relato - la alegoría como herramienta básica por la construcción poética de su obra. La fórmula del cine por apuntes o de la película “por hacer” permite al autor tener abiertos diferentes lenguajes y niveles narrativos que él utiliza, sobre todo, para encontrar conexiones ideológicas y estéticas con la otredad. Desde este punto de vista el proceso de construcción del relato pasoliniano tiene puntos en común con las reflexiones enunciadas por James Clifford veinte años después. Mientras James Clifford - a través de la alegoría - hace un recorrido que deconstruye los textos antropológicos como documentos científicos para acercarlos a la literatura y a los procesos creativos, Pasolini - desde la creación poética - busca elementos comunes (en su propuesta de estudio semiótico de la realidad y en las metodologías antropológicas) que puedan determinar un lenguaje cinematográfico transnacional. En una conversación con Jon Halliday el autor declara:

“He dicho varias veces que me gustaría cambiar de nacionalidad, renunciar al italiano y adoptar otro idioma. Fue así, como una revelación. Me impactó la idea de que el lenguaje del cine no es un idioma nacional, sino más bien lo que yo llamaría «transnacional» (no «internacional», que este término es ambiguo) y «transclasista». Es decir, un trabajador o un burgués, un habitante de Ghana o un americano utilizando el lenguaje cinematográfico (todos) usan un sistema común de signos⁴⁸⁸”.

Según el análisis de Massimo Riva⁴⁸⁹ parece una paradoja que justo durante una crisis de la cultura hegemónica de Occidente la literatura se acerque a la antropología en busca de una “nueva”, perspectiva unificadora, justo cuando la antropología se dirige a la literatura para afinar las herramientas de su propia autocrítica.

Como hemos analizado en los capítulos anteriores, Pasolini era consciente de la construcción cultural incorporada tanto por el autor del texto escrito y cinematográfico como por las personas representadas a través de los comportamientos, las acciones, los objetos y los paisajes de la realidad, así que prestaba mucha atención a subrayar la importancia del compromiso ético e ideológico del autor en la realización de un texto o de un documental.

“(…) la primera elección de las imágenes posibles no puede no ser determinada por la visión ideológica y poética de la realidad que tiene el director en ese momento⁴⁹⁰”.

Aun así tener un discurso éticamente comprometido se vuelve complicado desde el momento que se introduce la relación con el “Otro”. Enfocarnos en el carácter alegórico de la obra pasoliniana nos permite centrarnos en algunos aspectos relacionados a la representación cultural de la otredad contenida tanto en sus textos (novelas, poesías o ensayos) como en sus películas o documentales.

488 PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla política e sulla società*, p. 1302. “Ho detto varie volte che mi piacerebbe cambiare nazionalità, rinunciare all'italiano e adottare un'altra lingua; e fu così che mi colpí come una folgorazione l'idea che il linguaggio cinematografico non é una lingua nazionale, ma piuttosto quella che definirei «transnazionale» (non «internazionale», che questo termine é ambiguo) e «transclassista»: cioè, un operaio o un borghese, un abitante del Ghana o un americano, usando il linguaggio cinematografico usano tutti un sistema di segni comune”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

489 RIVA, Massimo. PARUSSA, Sergio, *L'autore come antropologo: Pier Paolo Pasolini e la morte dell'etnos*, *Annali d'Italianistica*, 15 (1997): 237-266.

490 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico. Il cinema di poesia*, p. 174. “(…) la prima scelta di immagini possibili non può non essere determinata dalla visione ideologica e poetica della realtà que ha il regista in quel momento”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

Nuestro interés se ha focalizado principalmente en conceptos como el «buen salvaje», lo arcaico y la representación exótica de la otredad. Una serie de nociones que están interrelacionadas entre sí y, en las cuales, la representación del “Otro” está determinada por una construcción alegórica del autor en su relato.

El “Otro” proveniente de África es el paradigma más simbólico y último de la representación de la otredad pasoliniana, aunque si las raíces de este imaginario simbólico se pueden señalar ya en la atención del autor al mundo campesino friulano y al subproletariado romano. El interés de Pasolini por los mundos campesinos, dialectales y por la otredad se debe no sólo a las inclinaciones personales y familiares del autor, sino también a un cierto clima histórico, político, económico y cultural italiano que - después de la Primera Guerra Mundial - alimentó el debate sobre el folclore y la representación del sur (meridional), agrícola italiano, relacionado a la idea del “Otro interno al País”.

Para adentrarnos en el análisis de los diferentes acercamientos de Pasolini a la representación de la otredad tenemos que introducir brevemente el fermento cultural que se estaba desarrollando en el contexto global de los años 50 y 60. En los años entre 1945 y 1960 se dio - en el continente africano e indio - un importante movimiento de independencia⁴⁹¹ de muchas ex colonias francesas e inglesas que redefinieron considerablemente la relación entre Occidente y Oriente, impulsando una emancipación cultural que cuestionó la construcción del imaginario occidental hasta aquel entonces impuesto como universal y dominante.

En el contexto italiano, a nivel cultural - en marzo de 1959 - se llevó a cabo el segundo Congreso Mundial de escritores y artistas negros. El congreso se celebró en Roma y fue patrocinado por la Sociedad Africana de Cultura y el Instituto Italiano de África y Oriente⁴⁹². En el simposio participó el activista político y

491 La mayor parte de las colonias británicas y francesas en la África subsahariana obtuvieron la independencia política alrededor de 1960.

492 La institución fue fundada en 1906 como “*Istituto coloniale*” con el fin de legitimar la acción cultural y científica del Estado colonial y de las empresas privadas italianas. Bajo el régimen Fascista la institución se convirtió en instrumento de propaganda colonial con el nombre de “*Istituto coloniale fascista*” (1928-1937) y luego “*Istituto fascista dell’Africa italiana*” (1937-1947). Después de la Segunda Guerra Mundial el instituto - rebautizado en 1947 como “*Istituto italiano per l’Africa*” - buscó una nueva legitimidad al centrarse en la defensa de los derechos de los trabajadores italianos en los países ex coloniales, y sobre la difusión en Italia del conocimiento de las expresiones culturales africanas. La organización, en el 1959 del segundo Congreso Internacional de escritores y artistas negros testificó las dobles intenciones de la institución que nos enseñó su ambigüedad hacia una perspectiva neo-colonial.

psiquiatra caribeño, de origen martiniqués, Franz Fanon⁴⁹³ (1925 - 1961), cuya obra fue de gran influencia para los pensadores y movimientos revolucionarios⁴⁹⁴ de los años 50, 60 y 70.

Al igual que muchos otros artistas de aquella época, Pasolini ha sido testigo del cambio radical que afectó el contexto socio-cultural global. Sus ideas políticas además de estar influenciadas por los discursos marxistas y de las reflexiones sobre la cuestión meridional italiana - propuestas por el filósofo y teórico Antonio Gramsci - también hacían referencia al fermento socio-cultural impulsado por los movimientos decoloniales indios, africanos y afroamericanos⁴⁹⁵. Una de las principales referencias africanas de Pasolini fue el escritor, mencionado anteriormente, Franz Fanon, citado junto al escritor francés Jean-Paul Satre⁴⁹⁶, el novelista y activista político nigeriano Obi Egbuna y el activista político trinitense Stokely Carmichael⁴⁹⁷, en el guión *Appunti per un poema del Terzo Mondo*⁴⁹⁸ (escrito en el 1968). La estructura de este guión se organizó en diferentes apartados que hacían referencia a las distintas zonas geopolíticas que el autor consideró que pertenecían al “Tercer Mundo”. En la parte sobre la India, Pasolini citará Mahatma Gandhi, del que encontraremos algunas imágenes de archivo en el

493 En esos años se publicaron en Italia tres ensayos importantes de Franz Fanon "Los condenados de la Tierra" (1962), "Sociología de una revolución" (1963) y "El negro y el otro" (1965).

494 El trabajo de Franz Fanon fue introducido en Italia por Giovanni Pirelli, nieto del fundador de la homónima industria italiana Pirelli. Giovanni Pirelli decidió abandonar su futuro en la empresa familiar a favor de sus ideas socialistas y por la lucha de clase. En 1962, un año después de la muerte de Franz Fanon fundó el Centro de Documentación de Frantz Fanon con el fin de proporcionar un apoyo activo al movimiento por la liberación del colonialismo y para transmitir información de estos movimientos a la izquierda intelectual italiana centrada únicamente en la ideología de reconstrucción pos-fascista. El centro de documentación Franz Fanon cerró sus actividades en el 1967.

495 Importantes son los cambios político culturales que se dieron a escala global como el movimiento de independencia indio del 1947, la revolución cubana a partir del 1957 hasta su triunfo en el 1º de enero 1969, la guerra de independización argelina que tuvo lugar entre el 1954 hasta el 1962 y el movimiento de *Black Panther Party* que fue activo en los Estados Unidos en los años entre 1966 hasta 1982, entre otros.

496 Pier Paolo Pasolini dedicará el poema *La Profezia* al filósofo francés que en el 1961 escribió la prefación del ultimo libro de Franz Fanon *Los condenados de la tierra*.

497 Obi Benue Egbuna se dio a conocer por dirigir la Asociación United Coloured People's Association (UCPA) y ser miembro del Movimiento de las Panteras Negras británicas (1968-72) mientras Stokely Carmichael fue primer ministro honorario de las Pateras Negras estadounidenses.

498 PASOLINI, Pier Paolo, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*. II tomo. I Meridiani. Ed. Mondadori. Milano, 2001. p. 2679-2686.

documental *La Rabbia*⁴⁹⁹ (1963). En la parte de América Latina el autor citará los guerrilleros de la revolución cubana Che Guevara y Fidel Castro. Mientras, la referencia de América del norte será el activista y orador Malcom X. Otra de sus referencias ha sido el escritor y político senegalés, ideólogo de la negritud⁵⁰⁰, Léopold Sédar Senghor⁵⁰¹ que citará varias veces: en los últimos minutos del documental *Appunti per un'Orestiade africana*⁵⁰² (1970), en el poema *La Guinea*⁵⁰³ (1964) y en el artículo *Che fare col "buon selvaggio"?*⁵⁰⁴ (escrito en el 1970) donde el autor hará explícitas referencias al concepto de negritud.

Tanto las influencias de las transformaciones culturales - que se estaban dando en aquel momento - como una serie de viajes que Pasolini hizo fuera del contexto europeo, le dieron la posibilidad de profundizar más concretamente su relación con la otredad. Su primer viaje fuera del continente europeo fue en el 1961 donde - junto a los escritores y amigos Elsa Morante y Alberto Moravia - viajó a Kenia. Después de este primer viaje siguieron muchos otros donde viajó a la India, Sudán, Zanzíbar, Ghana, Guinea, Uganda, Tanzania, Senegal, Costa de Marfil, Malí, Burkina Faso y Eritrea⁵⁰⁵ (1961 al 1973). Se puede observar cómo, en la frecuencia de los viajes, Pasolini encarna la figura del intelectual-viajero que desde la segunda mitad de los años 50 prevalecía en Italia como consecuencia directa del auge económico de la posguerra, que influyó en la forma en la que se

499 Enlace a la película documental *La Rabbia* subtitulada al inglés. <https://www.youtube.com/watch?v=DnXJIQTtADU> (consultado: 15 febrero 2017).

500 El concepto de negritud era entendido como un redescubrimiento y reapropiación de la cultura africana, en respuesta a la cultura europea impuesta por los colonizadores, ya que se consideraban superiores.

501 Léopold Sédar Senghor fue un poeta senegalés, político y de habla francesa que entre las dos guerras fue - junto con el antillano Aimé Césaire - ideólogo de la negritud. Primer presidente de Senegal, por un lado promovió la identificación de las características típicas de los africanos y el redescubrimiento de las tradiciones y, por otro, animó la apertura de la cultura africana hacia el moderno, el Occidente y su consecuente asimilación a las políticas occidentales. Fue criticado por su cercanía a la políticas francesas, mientras por una parte desarrolló estrategias por el desarrollo del arte negra, por otra, limitó la libertad formal e ideológica de los artistas africanos.

502 Enlace del documental subtulado al castellano. La cita a Léopold Sédar Senghor la encontramos al minuto 01:01:41 <https://www.youtube.com/watch?v=MAwavKCTahQ&t=2s> (consultado: 13 febrero 2017).

503 Poema incluido en la colección de poemas de Pasolini titulado *Poesia in forma di rosa*.

504 *Che fare col "buon selvaggio"?* es un artículo del 1970 aparecido póstumamente en "*L'Illustrazione Italiana*", CIX, 3, febrero-marzo de 1982 y que ahora se incluye en la colección de Pier Paolo Pasolini. *Saggi sulla Politica e sulla società*, Meridiani Mondadori, Milano 1999.

505 La cronología de los viajes realizados por Pasolini fue recopilada por su primo y biógrafo Nico Naldini. NALDINI, Nico. *Pasolini. Una vita*. Einaudi, Torino, 1989. Citado por Giovanna Trento en su libro *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini*, p. 153.

viajaba, acelerando y facilitando el comercio entre los países. Por otra parte, el proceso de descolonización y el neocolonialismo económico abrió nuevas fronteras especialmente para los viajeros occidentales.

En este momento de cambio radical el autor empezará a identificar al “Otro” no sólo con el proletariado, la clase obrera o un sujeto definido por la economía, sino también considerando la otredad como un “Otro cultural” definido en términos de identidad cultural, incluyendo tanto los sujetos no-occidentales, como los sujetos marginados debido a su etnia y sus prácticas sexuales. Este cambio de perspectiva será significativa en las prácticas pasolinianas ya que le servirá para imaginarse más allá de las fronteras nacionales italianas. La transición fuera de las fronteras italianas le dará la posibilidad de aprender nuevas formas de expresión y profundizar - como hemos analizado en el capítulo anterior - disciplinas como la antropología, la sociología y la etnografía. Por el confluir de todos estos factores - conforme a los estudios realizados por Giovanna Trento sobre la relación de Pasolini y África - se podría considerar al autor como uno de los pocos intelectuales italianos que, después de la Segunda Guerra Mundial y de la consiguiente pérdida del régimen Fascista de sus colonias africanas, se acercó de manera continua y significativa al colonialismo italiano en el Cuerno de África. Los textos sobre sus experiencias en India (*L'odore dell'India*) y en Eritrea (*La grazia degli Eritrei* o *Post-scriptum a “La grazia degli Eritrei”*) y sus diferentes películas y documentales rodados en territorios indios y africanos en los años 60 y 70, proporcionan herramientas preciosas que revelan la continuidad subyacente entre el colonialismo pre fascista, el fascismo y las representaciones poscoloniales del África colonial italiana⁵⁰⁶.

Si analizamos la literatura de viaje nos damos cuenta que es un género muy presente en la cultura europea. Con el Renacimiento y el descubrimiento del Nuevo Mundo (las Américas) no se dio un verdadero sentimiento de extrañeza radical en la percepción occidental de la otredad. Para Occidente el nuevo fue asimilado a algo percibido como familiar y las poblaciones del Nuevo Mundo - lejanas de Europa - se consideraron similares a las poblaciones del Mundo Antiguo (Oriente). A partir de este momento surge la idea europea moderna, racional y desarrollada que se reconoce a si misma superior tanto al Mundo Antiguo como al mundo primitivo (Nuevo Mundo)⁵⁰⁷. La literatura, los textos de viajes y los documentos políticos serán los instrumentos que servirán a los europeos para analizar y clasificar un mundo desconocido y para construir su

506 TRENTO, Giovanna. *Pier Paolo Pasolini in Eritrea. Subalternity, Grace, Nostalgia, and the "Rediscovery" of Italian Colonialism in the Horn of Africa*. Postcolonial Italy Challenging National Homogeneity. Ed. Palgrave Macmillan. New York, 2010, p. 140.

507 TODOROV, Tzvetan. *La conquista delle americhe. Il problema dell' «altro»*. Ed. Einaudi, Torino, 2002, pp. 6-7.

propia identidad occidental y la del 'otro'. Esta nueva visión occidental del mundo estará caracterizada por estar dividida en binomios: inferiores/superiores, salvajes/civiles y así sucesivamente.

Entre el XVIII y XIX siglo habrá una gran expansión colonial de las potencias europeas donde se viajará no para conocer al "otro", sino para someterlo a la supuesta superioridad de la cultura europea. La novela de viaje *Robinson Crusoe* representa el modelo dominante en la historia de los viajes europeos de colonización⁵⁰⁸. Mientras, el llamado *Grand Tour* - viajes educativos de las clases burguesa del norte de Europa hacia Italia, Grecia, Turquía - se puso de moda en estos mismos años.

En comparación con la tradición literaria europea de carácter orientalista (especialmente la francesa y la Inglesa) la literatura italiana tiene relativamente poca producción respecto a la narrativa de viajes. Aunque no faltan textos que relaten temas sobre el viaje, en los siglos XVIII y XIX, encontramos pocos ejemplos representativos de este género literario. De acuerdo con los recientes estudios sobre la historia colonial italiana⁵⁰⁹, este hecho parece depender de diferentes factores. En primer lugar hay que considerar una razón histórica que vio a Italia como una potencia colonial (en referencia a los territorios extra europeos) relativamente menos fuerte que naciones como Francia e Inglaterra. De hecho, a partir de mitad del siglo XVIII, la cuestión política de los territorios italianos se focalizó principalmente en el proceso de unificación de Italia, en las complejas relaciones entre norte y sur y en la gestión del confín oriental relacionado a la frontera con los territorios de la península balcánica. Una "menor" participación en las expediciones coloniales africanas a dado, a cambio, más espacio a una larga tradición de relaciones económicas y comerciales con puertos orientales. Todos estos asuntos - aunque se diferentes a las posturas francesas o inglesas - se caracterizaban también por una actitud profundamente

508 En referencia a las influencias que la novela *Robinson Crusoe* tuvo y tiene en la cultura occidental véase DELCAN, ALBORS, Marc, *Náufragos en nuestra época. Robinson Crusoe , Bronislaw Malinowski y la auto-representación modélica*, València, 2012. Permiso del autor.

509 En respecto a los últimos estudios postcoloniales en Italia véase: GIULIANI, Gaia. LOMBARDI-DIOP, Cristina. *Bianco e Nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*. Ed. Mondadori. Le Monnier. Milano, 2013. GRECCI, Giulia. GRAVANO, Viviana. *Presente imperfetto. Eredità coloniali e immaginari razziali contemporanei*. Mimesi Edizioni. Milano, 2014. IANNICIELLO, Celeste. QUADRARO, Michaela. *Memorie transculturali. Estetica contemporanea e critica postcoloniale*. Università degli studi di Napoli "l'Orientale". Napoli, 2015. PETRUSEWICZ, Marta. SCHNEIDER, Jane. SCHENEIDER, Peter. *I Sud. Conoscere, capire, cambiare*. LOMBARDI-DIOP, Cristina. ROMENO, Caterina. *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity*. Palgrave. Mecomillan. New York, 2012.

colonial. Según el lingüista italiano Giorgio Raimondo Cardona⁵¹⁰ otros factores que influenciaron la escasa producción orientalista en la narrativa italiana, dependieron de la hegemonía literaria de la lengua florentina y de la ciudad de Florencia como centro de promoción cultural y, también, por la elección de favorecer una cultura interna nombrada del *Strapaese*⁵¹¹, frente a los acontecimientos que favorecieron el viaje por mar. En los siglos XIX y XX el orientalismo tuvo una difusión más amplia debido a que las distancias geográficas reales e imaginarias se habían reducido porque la relación entre Oriente y Occidente se vio cada vez más bajo el signo de una expansión europea imparable en busca de nuevos mercados, recursos y colonias y, finalmente, porque el orientalismo mismo había completado su metamorfosis desde el discurso erudito hacia la institución imperial⁵¹². A partir de los años 20 del siglo pasado, desde un extremo a otro del “Tercer Mundo”, la respuesta al imperialismo y a los diferentes imperios ha sido dialéctico⁵¹³.

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, el surgimiento de las nuevas políticas de los países africanos e indios recientemente independizados despertó el interés - por parte de muchos intelectuales italianos - de viajar fuera de las fronteras del propio país con la consecuente disposición en la producción de una literatura de viajes. Muchos de los textos escritos en aquellos años nacieron como textos periodísticos publicados en periódicos nacionales. De esta manera, sobre la base de las consideraciones anteriores, para nosotras, es importante analizar los aspectos orientalistas de algunas obras pasolinianas, para entender, también - desde esta perspectiva - la complejidad de las construcciones culturales incorporadas y propuesta por el autor.

En la obra del poeta el sentimiento hacia el tiempo se desarrolla de una forma de persistencia vinculada al pasado y de distanciamiento del presente. En este sentido, la búsqueda e idealización de lo arcaico y del primitivo - utilizada por Pasolini como fórmula de resistencia en contra a la modernidad - dependía por una parte, de un sentimiento de nostalgia del pasado y por otra, de la búsqueda de otros territorios lejanos a la Italia de los años 60 y 70. Desde una perspectiva

510 CARDONA, Giorgio Raimondo. *I viaggi e le scoperte*. In *Letteratura italiana: Le questioni*. Einaudi. Torino. 1986, p. 698-725.

511 Movimiento literario italiano empezado en el primer posguerra, que defendió el valor de las tradiciones nacionales y regionales relacionados con la antigua campesina y movimiento literario italiano de la posguerra temprana, que defendió el valor de las tradiciones nacionales y regionales relacionados con la antigua cultura campesina y local. Junto a el antitético movimiento *Stracittà*, es una de las dos principales líneas de desarrollo de la literatura fascista.

512 SAID, Edward. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, p. 100.

513 *Ibidem*, 109.

política e ideológica, el/lo “Otro” es para Pasolini el lugar del redescubrimiento de la pre-modernidad, de la época antes de la alienación capitalista donde la industrialización y el consumismo no habían afectado los valores de la cultura de la tierra. En cambio, desde un punto de vista estético y personal el/lo “Otro” va a convertirse en la posibilidad de una nueva libertad estilística y erótica donde encontrará nuevas caras, nuevos paisajes y nuevas historias que contar.

2.3.2. *L'Odore dell'India*: estereotipos, normalización del “Otro” y ahistoricidad en el diario de viaje.

Conforme a los movimientos intelectuales en boga en los años 50 y 60, en 1961 Pier Paolo Pasolini viaja a la India con Alberto Moravia. Los dos poetas y amigos son enviados por dos de los principales periódicos nacionales el *Corriere della Sera* e *Il Giorno* para relatar un informe detallado sobre un país que aun era poco conocido⁵¹⁴. A partir de este viaje se publicaron dos libros; *Una idea dell'India* de Moravia y *L'odore dell'India* de Pasolini. Los dos textos están caracterizados por aspectos profundamente orientalistas basados sobre la experiencia del mismo viaje pero desde dos concepciones occidentales divergentes y, al mismo tiempo, complementarias. La narración del viaje realizado por los dos intelectuales hace visibles dos posiciones muy diferentes entre sí que describen claramente dos metodologías poéticas y antropológicas relacionadas con una aproximación típicamente occidental a la alteridad. En este sentido podemos afirmar que el carácter que acomuna a los dos intelectuales italianos será el aspecto orientalista de sus diferentes representaciones que se desarrollará en las figuras retóricas del primitivo y del bárbaro cultural.

Las diferentes metodologías de acercamiento a la escritura generó dos textos diferentes en estilo y en estructura. Moravia escribirá artículos y ensayos para contar una idea de la India impulsada por aspiraciones científicas y periodísticas que, a menudo, escribirá a la vuelta de su viaje para no dejarse influenciar por los aspectos emocionales. De esta manera, Moravia se presentará como un escritor independiente, un intelectual que analizó los “Otros” desde arriba donde la lectura de lo particular se convierte en universal. Su manera de entender a los indios fue desde la distancia física de un coche, percibiendo el coche como un lugar protegido, que le permitió ver sin ser visto y analizar al otro sin conocerlo. Por otro lado, Pasolini escribirá un texto en directo llevando - durante el viaje - un cuaderno en el que apuntar su visión personal, sentimental y sensorial de la India. El cuaderno de Pasolini se convertirá así en el típico diario de viaje utilizado por muchos etnógrafos en las investigaciones in situ. En este diario observamos como, ingenuamente, el poeta pensó que eligiendo la forma exclusiva de la experiencia personal, podía evitar una imagen abstracta y estereotipada de la India, centrando la experiencia más en el encuentro con los indios que en la India como realidad territorial. Para Pasolini, a diferencia de Moravia, caminar será la manera que le permitirá conocer la India de una forma más directa, involucrándose físicamente en el contexto sin ninguna mediación.

514 El motivo del viaje de los dos intelectuales fue una conferencia organizada por el centenario del nacimiento del poeta Tagore. Estuvieron en la India un mes y medio y también se unió la escritora Elsa Morante, entonces esposa de Moravia.

Los dos textos tan diferentes cuanto iguales, analizados desde una perspectiva antropológica, son testimonio de la crisis de la cultura occidental moderna. Alberto Moravia y Pier Paolo Pasolini pueden considerarse dos Autores-Antropólogos que nos hacen espejo de dos prácticas etnográficas diferentes que se refieren respectivamente a dos ordenes de pensamiento occidental: por un lado la antropología moderna y por otro la antropología deconstructivista. La comparación de estos dos textos nos muestran la lógica de la narración occidental en su doble cara: universal frente a particular, mente y vísceras, razón e instinto, objetivo y subjetivo. En el prefacio del libro de Moravia, Tonino Tornitore escribe:

“Con Moravia hay siempre la sensación de ver el mundo con el telescopio y el detalle, la historia es siempre la clavija o el microcosmos de un panorama; con Pasolini miramos con el microscopio y se nota, detrás del observador que describe, el hombre que siente y que trae todo un universo en un minuto particular y subjetivo⁵¹⁵”.

Esta lógica se caracteriza por un binomio constante que crea discursividades culturales aparentemente diferentes pero complementarias en la misma dialéctica etnocéntrica y colonialista.

En la obra pasoliniana encontramos a menudo conceptos como la diversidad, el estereotipo, la normalización del “Otro”, la ahistoricidad y la desorientación. Estos conceptos son elementos típicos que califican el texto pasoliniano como orientalista.

En el contexto no occidental Pasolini es un extranjero, europeo, con condiciones económicas acomodadas. Desde esta posición de fuerza describe, interpreta y explica al lector/espectador italiano la esencia de los otros. Este aspecto típico de la literatura oriental toma forma a través de las estrategias retóricas que tienden a describir el “Otro” como irracional, sin historia, primitivo, incapaz de explicar su comportamiento sino a través de las palabras occidentales. Si analizamos el texto *L'odore dell'India*, desde el primer paseo del poeta en tierra india, podemos encontrar referencias orientalistas:

515 MORAVIA, Alberto. *L'idea dell'India*, Ed, Bompiani, 2007, p. 16. Prefacio de TORNITORE, Tonino. “*Moravia e l'India*”. “Con Moravia si ha sempre la sensazione di guardare il mondo con il telescopio, e il dettaglio, l'aneddoto è sempre il tassello o il microcosmo di un panorama; con Pasolini guardiamo al microscopio, e si avverte, dietro all'osservatore che describe, l'uomo che sente e che riconduce tutto un universo a un particolare minuto e soggettivo”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

“El mar es tranquilo, no muestra signo de presencia. A lo largo del parapeto que lo contiene hay coches aparcados y, junto a ellos, unas criaturas maravillosas, *sin raíces, sin sentido, llenas de significadas dudas* e inquietantes, dotados de un poderoso encanto, que son los primeros indios de una experiencia que quiere ser exclusiva como la mía⁵¹⁶”.

“Parece la primera vez que alguien canta en el mundo⁵¹⁷”

“Los indios en este momento son un gran pueblo de *atontados y vacilantes*: cómo aquellas personas que han vivido durante mucho tiempo en la oscuridad y de repente son sacados a la luz⁵¹⁸”.

Como podemos leer ya desde estos primeros fragmentos del texto, las representaciones pasolinianas ofrecen un retrato de los indios como sujetos sin historia y “sin raíces”. Una visión subjetiva y discutible en la que, a menudo, no hay correspondencia real con el país visitado. En este sentido el relato de 1961 es considerado - por muchos críticos - un texto orientalista y fácilmente reprochable desde una perspectiva crítica en clave poscolonial⁵¹⁹.

Como hemos repetido varias veces a lo largo de nuestra investigación, los relatos escritos son el resultado de una operación de traducción de la realidad que no puede ser considerada neutra y mucho menos una transcripción objetiva de todo aquello que el narrador ha visto en su experiencia. Los relatos de viaje de Pasolini, tanto en su primera narración *L'odore dell'India*, como en muchas otras obras, se pueden considerar el producto de la cultura de su sociedad de origen, sus estereotipos y sus prejuicios en contra de otras culturas. En la práctica de escritura Pasolini asume un papel de interprete de las culturas y, en este sentido, opera una

516 PASOLINI, Pier Paolo. *L'Odore dell'India*. p. 1199. “Il mare é pacifico, non da segno di presenza. Lungo la spalletta che lo contiene, ci sono delle automobili in sosta e, vicino ad esse, degli esseri favolosi, senza radici, senza senso, colmi di significati dubbi e inquietanti, dotati di un fascino potente, che sono i primi indiani di un'esperienza che vuol essere esclusiva come la mia”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano. El cursivo es puesto por nosotras.

517 *Ibidem*, 1201.

518 PASOLINI, Pier Paolo. *L'Odore dell'India*, p. 1258. “Gli indiani in questo momento sono un immenso popolo di frastornati, di vacillanti: come delle persone vissute per lungo tempo al buio, e improvvisamente portate alla luce”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

519 CASTALDO, Barbara. *Uno «spaccato fantasmagorico» da epoche lontane dalla nostra: Pasolini in India*. *Between*, vol. I, n. 2 Noviembre 2011. RIVA, Massimo. PARUSSA, Sergio, *L'autore come antropologo: Pier Paolo Pasolini e la morte dell'etnos*, *Annali d'Italianistica*, 15 (1997), pp. 237-266. CAMINATI, Luca. *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*. Bruno Mondadori Editori. Genova, 2007.

traducción - de las otras culturas - para la cultura de pertenencia y de acuerdo a los cánones de ésta.

Una actitud que se repite en la literatura de viajes es la comparación entre lo nuevo y lo conocido que se da en el estado de desorientación de quien se acerca a la otredad. A través de esta operación se controla la angustia por el incognito relacionándola a algo considerado familiar pero, de la misma manera, se actúa una distorsión del encuentro con lo que es diferente. “El Otro” viene relacionado a categorías que pueden, o describirlo solamente por similitud a algo familiar o por diferencia. Como por muchos intelectuales que se han confrontado con la otredad Pasolini - a modo de resistencia a este estado emocional de desorientación - intentará adaptar sus referencias occidentales a la nueva situación utilizando aspectos típicamente orientalistas como la creación de una simbología del “diferente”. La simbología del diferente pone en contraposición la idea de lo que es familiar (Europa, Occidente, y “nosotros”) con lo que es insólito (Oriente, Este, “ellos”)⁵²⁰, es decir, aquella idea colectiva a través de la cual contrastar el “nosotros” (europeos) al los “Otros” (no europeos) con el fin de normalizar el “Otro” desconocido bajo cánones occidentalmente reconocibles que el viajero/narrador utiliza para orientarse en el nuevo contexto. En este sentido, la comparación se convierte en una estrategia orientalista que sirve para descifrar, clasificar, controlar y por lo tanto poseer una realidad desconocida. En el diario pasoliniano se pueden extraer numerosas similitudes a través de las cuales el autor interpreta la realidad de la India en relación a las situaciones y contextos familiares a él buscando occidentalizar la realidad de India. Esto correspondería - de acuerdo con las aportaciones críticas de Edward Said - a la necesidad de recordar realidades habituales para hacer frente a la amenaza de desorientación cultural y psicológicas causada por el enfrentamiento con la alteridad.

“Así que llegamos bajo la Puerta de la India. (...) se oye un canto: son dos, tres voces que cantan juntos, fuertes, constantes y fervientes. El tono, el significado, la sencillez son los de *cualquier canto de jóvenes que se puede escuchar en Italia o en Europa*, pero estos son indios, la melodía es india⁵²¹”.

Otros ejemplos de comparaciones entre indios y occidentales las encontramos en la descripción de las ropas, de los comportamientos y elementos arquitectónicos:

520 SAID, Edward. *Orientalismo*, p. 17.

521 PASOLINI, Pier Paolo. *L'Odore dell'India*. p. 1201. “Cosí arriviamo sotto la Porta dell'India. (...) si sente un canto: sono due, tre voci che cantano insieme, forti, continue, infervorate. Il tono, il significato, la semplicità sono quelli di un qualsiasi canto di giovani che si può ascoltare in Italia o in Europa: ma questi sono indiani, la melodia é indiana”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano. Cursivo puesto por nosotras.

“En los márgenes de esta puerta simbólica, *otras figuras de prensa europea del siglo XVII*: pequeños indios, con las caderas envueltas en una paño blanco⁵²²”

“(…) algunos estaban vestidos al *estilo casi europeo*⁵²³”.

“Esta situación no era nueva para mí: incluso *entre los campesinos friulanos sucede algo similar*⁵²⁴”.

“(…) sobrevividos al bazar, conducidos por el taxista musulmán, grande, inteligente y *rápido como un europeo*⁵²⁵”.

“Yo, sin embargo, me detuve en la entrada, en aquella avenida periférica que tenía *la apariencia de una avenida europea*⁵²⁶”.

“A veces se tiene la impresión de *estar en el valle del Po (pianura padana)*, justo después de la guerra, cuando las ruinas de los bombardeos aún estaban frescas⁵²⁷”.

Todas estas reacciones de desorientación hacía el/lo “Otro” son a la vez defensivas y conservadoras. Según Said para controlar la otredad se modifican las amenazas del desconocido, se imponen valores familiares y - con el fin de atenuar la presión mental - se actúa una discriminación entre elementos “originales” y otros que se consideran, en el fondo, “repeticiones”⁵²⁸.

Otro ejemplo de carácter orientalista es la desvalorización de objetos comunes de la cultura india (como por ejemplos los *sari* indios):

“Son todos unos mendigos, o como aquellas personas que viven en el borde de un grande hotel (...) tienen un *trapo blanco* que le envuelven

522 Ibídem, p. 1200.

523 Ibídem p. 1203.

524 Ibídem, p. 1215.

525 Ibídem, p. 1223.

526 Ibídem, p. 1242.

527 Ibídem, p. 1271.

528 SAID, Edward. *Orientalismo*, p. 65.

las caderas, *otro trapo* en los hombros y, alguno, *otro paño* alrededor de la cabeza⁵²⁹”.

“...estaban vestidos con una *especie de sabana entre las piernas*⁵³⁰”.

“...esta gran multitud vestida *prácticamente de toallas*⁵³¹”.

Como nos señala el interesante análisis de Luca Caminati propuesto en su libro titulado significativamente *Orientalismo eretico*, Pasolini era consciente de la tradición orientalista europea moderna y por este motivo no quería hablar de la India como los escritores orientalistas. Pero para lograr no serlo intentó reprimir forzosamente su memoria del pasado para conseguir sentirse, ingenuamente, como el primero en contar al lector la experiencia de la India.

“Para mí, que siento la vida de otro continente como otra vida, sin relaciones con la que conozco, casi autónoma, con otras leyes internas, vírgenes⁵³²”.

Sin saber cómo hacer frente al “Tercer Mundo”, a la India y a los Otros el primer viaje de Pasolini no será una aventura hacia lo desconocido, sino, más bien, un intento de normalizar lo que no conoce, lo que no reconoce. Por eso su empeño en mirar el mundo indio con nuevos ojos, ser percibido como inocente (porque no agravado del peso de la tradición orientalista) y reprimir la memoria orientalista, se revela desde las primeras páginas un fracaso⁵³³.

“Su vitalismo, el olor, la primera impresión que él equipara a sinceridad, no son más que el resultado de una remoción. Pero este truco, desenmascarado por el *hápx*, es visible en todo el libro a través de la tensión entre racionalización y instinto⁵³⁴”.

529 PASOLINI, Pier Paolo. *L'Odore dell'India*, p. 1199.

530 *Ibidem*, p. 1203.

531 *Ibidem*, p. 1203.

532 PASOLINI, Pier Paolo. *L'Odore dell'India*, p. 1201. “Per me: che sento la vita di un altro continente come un'altra vita, senza relazioni con quella che io conosco, quasi autónoma, con altre sue leggi interne, vergini”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

533 CAMINATI, Luca. *Orientalismo eretico*, p. 21.

534 CAMINATI, Luca. *Orientalismo eretico*, p. 24. “Il suo vitalismo, l'odore, la prima impressione che equipara a sincerità, non sono altro che il frutto di una rimozione. Ma questo

La estrategia de remoción de los recuerdos orientalistas - operada por Pasolini para hacer frente a la sensación de desorientación - se vuelve algo frustrante para el autor que no consigue contener los impulsos instintivos del constructo cultural heredado y sedimentado en su memoria y más que alejarse de los estereotipos orientalistas los amplifica.

Huellas de orientalismo latente las encontramos en algunas descripciones sobre la pobreza de los indios, la enfermedad y la suciedad, particularidades que se vuelven insoportables para el autor hasta resultarle imposible contenerlas en las últimas páginas del relato. En relación a estos temas encontramos, en el texto de Pasolini, algunos fragmentos que recuerdan a la novela italiana *Tempo di uccidere* escrita en 1947 por Ennio Flaiano. En esta novela se puede reconstruir la experiencia del imperialismo italiano a través de una relación íntima sexual, y del miedo hacia a los “Otros” vivido a través de las enfermedades y del contagio. En este sentido, en algunas frases de *L’odore dell’India* se puede percibir esta preocupación por parte de Pasolini. Especialmente cuando describe algunas costumbres indias como la inmersión en el río Ganges de los fallecidos antes de la cremación, o de los gurús infectados con la viruela o la lepra, se sorprenderá al ver la naturalidad de los indios en bañarse, bucear, limpiarse la boca y los dientes en el mismo río percibido por el narrador como infecto. En la descripción de las mendigas, el autor escribirá:

“Luego vienen las mendigas, con sus hijos pequeños como caracoles (con los ojos maltratados, pintados de un profundo negro-morado, que los hacen pequeños ídolos). Mendigas, implacables: arquetipos vivientes de nuestras gitanas. Y nos aprietan en un círculo de miembros desnudos, de chantaje, de amenaza, de contagio, de codicia, de angustia⁵³⁵”.

La negación de la suciedad y el miedo al contagio pueden haber sido actitudes incorporadas por el autor como consecuencia a los mensajes lanzados por diferentes campañas publicitarias recurrentes en aquellos años en los nuevos medios de masas. De hecho, a partir de mediados de los años 30 hasta los años 60

trucco, smascherato dall'hapax. é visibile in tutto il libro nella tensione tra razzionalizzazione e istinto”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

535 PASOLINI, Pier Paolo. *L’Odore dell’India*, p. 1271. “Poi arrivano delle mendicanti, coi loro bambini piccoli come lumache (con gli occhi bistratti, dipinti di un profondo nero-viola, che ne fa dei piccoli idoli), mendicanti implacabili: gli archetipi viventi delle nostre zingare. E ci stringono in un cerchio di membra nude, di ricatto, di minaccia, di contagio, di rapacità, di angoscia”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano. Cursivo puesto por Nosotras.

del siglo pasado, la idea de “blanquitud⁵³⁶” de los italianos se vinculó con la idea de limpieza. Esta relación se extendió en el ámbito de la percepción del cuerpo, de la belleza, del hogar, de la moral y de la etnicidad de la nación italiana. A través de la “blanquitud” la sociedad italiana de la posguerra, posfascista, democrática y poscolonial se construyó en la consolidación de una identidad “blanca”, limpia, esterilizada, uniforme, de principios modernos y racionales. Unas actitudes segregacionistas que se ponían en contraposición con sujetos que provenían de las colonias italianas en África Oriental, de la comunidad de exiliados istriano-dálmatas y de los campesinos meridionales. En este sentido, la cultura de la limpieza contribuyó a la formación de una nueva concepción de la nación italiana. La semiótica y la psicología de la limpieza se prestaban a la imaginación colectiva como una limpieza simbólica del pasado que incluía procesos de deshistorización del fascismo, de la cuestión meridional y de la experiencia colonial para dar paso a una reconstrucción de una nueva vida social y de prácticas modernas⁵³⁷. Las expectativas de Pasolini - influenciadas por los estereotipos sobre la India espiritual, primitiva y su capacidad de reequilibrar los valores materialistas capitalistas - comienzan pronto a ser “traicionadas⁵³⁸” en el encuentro con la realidad concreta de la India. El autor se sorprende de no encontrar a los indios como se los había imaginado. Por este motivo, los elementos de referencia a las enfermedades, el contagio y la suciedad - que encontramos en el texto de Pasolini - son estereotipos de una simbología orientalista latente que se manifiesta al final del relato cuando el autor parece no conseguir contener su incomodidad vivida en India, donde se nota un instintivo deseo de volver a su contexto occidental.

536 Para leer más sobre el tema de la blancura es de particular interés el texto de LOMBARDI-DIOP, Cristina. *L'Italia cambia pelle. La bianchezza degli italiani dal fascismo al boom económico*. In *Bianco e Nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*. Arnoldo Mondadori Editori. Milano, 2013, p. 67.

537 *Ibidem*, p. 70.

538 SAID, Edward. *Orientalismo*, p. 105.

2.3.3. Lo exótico como imaginario de una actitud instintiva, física y salvaje de lo erótico.

Para Pasolini el Oriente representa también el paraíso erótico de una nueva libertad sexual como ha sido el edén de su infancia. Si analizamos la obra pasoliniana bajo una perspectiva orientalista, lo erótico se vincula a lo exótico, que en el diario de la India se manifiesta a través del olor. Para el autor el olor específico de la India es el olor de incienso, de miseria y suciedad que en su imaginario puede encontrarse sólo en estos territorios pero, ante todo, este olor es un símbolo de la actitud instintiva, física y animal del poeta más que las características del territorio.

“Es casi la medianoche. (...) No es el caso, oh, no es el caso de ir a dormir, en aquellas habitaciones grandes como dormitorios, llenas de muebles de un triste Novecento tardío, con los ventiladores que parecen pequeños helicópteros. Son las primeras horas de mi presencia en la India, y yo no se dominar a la bestia sedienta que llevo encerrada dentro de mí, como en una jaula. Persuado a Moravia para hacer por lo menos dos pasos fuera del hotel y respirar un poco del aire de la primera noche en la India⁵³⁹”.

Este instinto visceral lo encontramos desde las primeras páginas del relato sobre la India, como si el autor quisiera hacer participe al lector de su euforia primitiva irrefrenable. Este sentimiento hacia el nuevo contexto depende del imaginario exótico integrado en su propio imaginario occidental que revela, al mismo tiempo, un estado de excitación y miedo frente un entorno incomprensible para él. Este sentimiento hacia lo desconocido irá atenuándose poco a poco debido al constante estado de desorientación que el autor vivirá en todo el viaje.

Edward Said en su ensayo *Orientalismo* afirma que ser europeos en Oriente implica siempre tener conciencia de estar separados y ser distintos a la realidad circundante. Para el crítico es importante entender las finalidades con las cuales se quiere ir a Oriente. Las preguntas que él nos propone en su ensayo son sobre el porqué se quiere ir a Oriente, porqué los occidentales se dirigen a Oriente, y, cuales son las intenciones del ir a Oriente, incluso cuando no nos movemos de Europa, o de Occidente. Por lo tanto, en el caso de Pasolini nos preguntamos por qué un autor, que ha construido toda su poética y su ideología en contra del

539 PASOLINI, Pier Paolo. *L'Odore dell'India*, p. 1199. “È quasi mezzanotte. (...) Non é il caso, oh, non é il caso di andare a dormire, in quelle camere grandi come dormitori, piene di mobili di un mesto novecento ritardatario, con ventilatori che sembrano elicotterini. Sono le prime ore della mia presenza in India, e io non so dominare la bestia assetata chiusa dentro di me, come in una gabbia. Persuado Moravia a fare almeno due passi fuori dall'albergo, e respirare un pó d'aria della prima notte indiana”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

capitalismo, que parece estar tan alejado de las tentaciones intelectuales del “imperialismo” y del colonialismo, que ha querido contar la otredad, mostrar los sobrevivientes de la homologación capitalista, desde los campesinos friulanos a los suburbios romanos ha escrito un texto como *L'odore dell'India* que es prueba de un carácter orientalista profundo.

Según las reflexiones de Sergio Parussa las razones de las investigaciones antropológicas pasolinianas, literarias y cinematográficas se basan principalmente en la búsqueda del erotismo. Si analizamos los imaginarios eróticos en los textos y las películas de Pasolini nos damos cuenta de que toda su obra tiene una raíz común homoerótica. Todos los personajes que animan la literatura y el cine de Pasolini no son más que la manifestación de un deseo erótico y al mismo tiempo un reflejo del autor y de lo que a él le gustaría ser y no es. Por este motivo son recurrentes - en el imaginario erótico de Pasolini - figuras como el chico inocente, los chavales de barrio y todas las encarnaciones de alteridad que se mueven en estos dos extremos, que quieren significar alegóricamente la nostalgia de la juventud y el sueño de virilidad⁵⁴⁰. Para el poeta el conocimiento del “Otro” se da a través del amor que pasa físicamente por los cuerpos. Lo que Giovanna Trento nomina “Cuerpo Popular⁵⁴¹” sigue siendo la referencia fundamental del poeta, entendiendo el cuerpo como un icono erótico-poético-político. Para él la única posibilidad de aprender acerca de la otredad es a través de la corporeidad y del eros. A través del cuerpo Pasolini se identifica con los “Otros” y con su mundo. En este sentido en el cuerpo del pueblo el poeta proyecta un imaginario ideal e idealizado que para él representa los valores de gracia, humildad, belleza, atrevimiento, y alegría. La corporalidad está presente en todas las experiencias que narra, desde la realidad campesina friulana, pasando por los suburbios de Roma, hasta los viajes a África, Oriente Medio y Asia. Y a través del cuerpo popular se relata el encuentro entre el mundo occidental burgués y la cultura popular de los países pobres. El viaje antropológico del intelectual burgués - que se aleja de su sociedad hacia el “Otro” y portador de una autenticidad perdida - no será una experiencia intelectual abstracta, sino una práctica que le permite acercar el espacio impracticable entre quien observa y quien es visto. En la experiencia física, corporal con el “Otro” Pasolini conoce tanto la otra cultura como reconoce la propia identidad, que en este encuentro relaja su propia crisis de personalidad. Continuando con el análisis de Sergio Parussa para el Pasolini de los años 60 y 70 el sujeto homosexual no tiene lugar en la sociedad. El poeta considera que su lugar está fuera de la organización social, entre los que él considera marginados y

540 RIVA, Massimo. PARUSSA, Sergio. *L'autore come antropologo: Pier Paolo Pasolini e la morte dell'etnos*. Annali di italianistica. Vol. 15, Anthropology & Literature, 1997, pp. 237-265.

541 TRENTO, Giovanna. *Il corpo popolare secondo Pasolini*. Studi pasoliniani, rivista internazionale Fabrizio Serra editore, Pisa, 207.

con los cuales él puede encontrar una forma temporal de colectividad idealizada⁵⁴². Un imaginario ideal y fugaz que desaparece en cuando, a los ojos del autor, aquella otredad viene integrada a los nuevos modelos de sociedad neocapitalista. En este sentido Pasolini crea un imaginario erótico que no consigue frenar la pérdida de la inocencia y el crecimiento del consumismo en los cuerpos populares. Al revés, en el afán, de conservar valores de una gracia arcaica y primitiva amplifica este sentimiento de disipación construyendo un imaginario fantasmagórico, exotizando/erotizando aun más los cuerpos populares. En este sentido, las imágenes proyectadas en la corporeidad de la clase subalterna se convierten en símbolos tanto eróticos como ideológicos.

En la colección de poemas *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* - escritos entre 1943 y 1949 y publicados en 1958 - el autor aborda los temas del amor, del sexo, del amor por la madre, por los chavales del mundo campesino friulano y del pecado. En uno de los poemas de esta colección titulado “*Memoria*”, Pasolini propone una imagen idealizada del cuerpo de los chicos friulanos como un cuerpo que ya incluye los valores antes mencionados de la gracia, la belleza, la pureza que inspiran toda la obra del poeta.

“Me enamoro de los cuerpos que tienen mi misma carne, del hijo
con el vientre que arde de pudor
los cuerpos misteriosos
de una belleza pura, virgen y honesta
cerrados en un juego inocente de sonrisas y de gracia⁵⁴³”.

En la “belleza pura, virgen y honesta” el autor, construye su imaginario exótico inspirado en su deseo erótico. En la poética pasoliniana no es casual encontrar una comparación entre proletarios occidentales y habitantes del “Tercer Mundo”. En lo que Pasolini considera “inocencia pre-moderna”, en el vínculo entre mundo campesino, proletariado romano y “Tercer Mundo”, el autor ha construido su idea alegórica de alteridad. El proceso que actúa para recuperar la importancia del estado de inocencia perdido - que en su poética caracterizaba el mundo pre-industrial - pasa a través de conceptos como lo arcaico, lo salvaje y lo exótico. Como nos explica la antropóloga italiana Giovanna Trento, para Pasolini tanto el territorio africano e indio como los suburbios de Roma y el sur italiano son una declinación simbólica del mundo rural primario y dialectal friulano, tan querido por el poeta en su juventud. La lógica que Pasolini utiliza para conectar mundo

542 RIVA, Massimo. PARUSSA, Sergio. *L'autore come antropologo: Pier Paolo Pasolini e la morte dell'etnos*. Annali di italianistica. Vol. 15, Anthropology & Literature, 1997, pp. 237-265.

543 PASOLINI, Pier Paolo. *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*. 1943-1949, Milano, Longanesi, 1958, p. 106. “Mi innamorò dei corpi che hanno la mia carne di figlio – col grembo che brucia di pudore – i corpi misteriosi d'una bellezza pura vergine e onesta, chiusi in un gioco ignaro di sorrisi e di grazia”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

campesino, proletariado romano, sur de Italia con la India y África se basa en la condición socio-economía que une estos territorios, ya que todos estos contextos comparten una posición conflictiva de explotación por parte del sistema capitalista. Según el autor el mundo rural está siempre situado al sur del mundo industrializado y burgués, independientemente de su ubicación geográfica real. Esta perspectiva le proporciona el poder referirse y conectar áreas geográficas y temporales muy distantes entre si delineando, de esta manera, un amplio universo real y simbólico⁵⁴⁴.

“(…) los primeros años más importantes de mi vida son «campesinos». Como lo son, en el sentido literal de la palabra, mis primeras pruebas poéticas del período «friulano». Después me vine a vivir a Roma e hice, dolorosamente, mis primeras experiencias urbanas, sin dejar de sentir esta terrible nostalgia por la tierra cultivada. Por otro lado, el subproletariado romano se compone de la «fracción» campesina mal integrada en las fronteras de la ciudad. Sin dejar de vivir en Roma puedo decir que he vivido fuera de la ciudad. Así que esta afección se ha convertido poco a poco en ideología y he llegado a viajar con frecuencia a los países del Tercer Mundo y amarlos con un amor obstinadamente campesino⁵⁴⁵”.

Tanto las actividades intelectuales, como la biografía de Pasolini giran alrededor de su relación con el “Otro” (los campesinos friulanos, los subproletarios romanos, los africanos, etc.). Pasolini entiende a los “Otros” como sujetos que pertenecen esencialmente a una época prehistórica, bárbara y relegada a un tiempo pasado.

“La palabra barbarie - confieso - es la palabra que me gusta más. Simplemente porque, en la lógica de mi ética, la barbarie es el estado que precede a la civilización, nuestra civilización: la del sentido común, de la seguridad, del sentido del futuro⁵⁴⁶”.

544 TRENTO, Giovanna. *Pasolini e l’Africa. L’Africa di Pasolini*, p. 20.

545 PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla política e sulla società*, p. 1417. “(…) i primi anni piú importanti della mia vita sono «contadini». Come lo sono, nel significato letterale della parola, le mie prime prove poetiche del periodo «friulano». Poi sono venuto ad abitare a Roma, e ho fatto dolorosamente le prime esperienze urbane, senza mai cessare di provare questa terribile nostalgia per la terra coltivata. D’altro canto, il sottoproletariato romano é costituito dalle «frange» contadine rimaste male integrate ai confini della città. Senza mai cessare di abitare a Roma, posso dire che ho vissuto fuori della città. Cosí questo affetto é divenuto man mano ideologia, e son giunto a viaggiare di frequente nei paesi del Terzo Mondo e ad amarli con un amore di irriducibile contadino”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

546 PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla política e sulla società*, p. 1485. “la parola barbarie - lo confesso - é la parola che amo di piú. Semplicemente, nella logica della mia etica, perché la

El concepto de prehistoria en la dialéctica pasoliniana se refiere principalmente a la infancia perdida pero cuyo sueño aún persiste en toda su narrativa. En este sentido, para él, como en la infancia la prehistoria es el mundo antes del neocapitalismo, es un momento sin relación con la historia, un momento “antes de la revolución”⁵⁴⁷. En su obra, la presencia del “Otro” proveniente de África ha tenido especial importancia como nueva fuente de inspiración poética y ideológica que, en los últimos veinte años de su vida, acompaña buena parte de las investigaciones pasolinianas. El concepto propuesto por Giovanna Trento de un Panmeridionalismo⁵⁴⁸ pasoliniano - basado en una conexión ideológica, filosófica y cultural de los sures - actúa, en la ética pasoliniana como resistencia al poder capitalista y consumista contemporáneo. Al mismo tiempo, en sus proyecciones políticas, existenciales y erótico-estéticas este posicionamiento se convierte en un espejo del imaginario salvaje y corruptible que encontró en los suburbios romano en los años 50.

A lo largo de su vida el autor busca la relación entre inocencia y primitivo tanto en el uso del lenguaje cinematográfico y poético, como en las descripciones estéticas de los sujetos que él considera ser pre-modernos. Concretamente el lenguaje del cine es considerado por Pasolini como un lenguaje primitivo. Los motivos por los que el autor piensa que el cine es un lenguaje originario dependen de muchos factores. Primero por su transición instintiva desde la literatura al cine, que ha sido vivida por el autor como una manifestación hierofanía⁵⁴⁹ de la realidad como sacralidad. Segundo por su acercamiento autodidacta y experimental al cinema. Tercero por ser el cine - en los años 50 y 60 - un lenguaje con una historia relativamente reciente en comparación con el lenguaje escrito-hablado y que aun no garantizaba una construcción gramatical consolidada, en este sentido el autor podía aprovecharse para imaginarse un lenguaje que todavía estaba por hacerse:

“El ejemplo de una lengua primitiva se acerca a lo que queremos decir sobre el cine. Esta lengua primitiva tiene, de hecho, también

barbarie é lo stato che precede la civiltá, la nostra civiltá: quella del buon senso, della previdenza, del senso del futuro”. Traducción hecha por nosotras desde el castellano al italiano.

547 CAMINATI, Luca. *Orientalismo eretico*, p. 47.

548 TRENTO, Giovanna. *Pasolini e l’Africa. L’Africa di Pasolini*, p. 14.

549 El término hierofanía fue acuñado por el filósofo y historiador de las religiones rumano Mircea Eliade en su obra *Tratado de historia de las religiones* para referirse a una toma de consciencia de la existencia de lo sagrado cuando éste se manifiesta a través de los objetos de nuestro cosmos habitual. Pier Paolo Pasolini confiesa, en una entrevista con Jean Duflot titulada *Elogio della barbarie, nostalgia del sacro*, sorprenderse al encontrar este termino en la lectura de la obra de Mircea Eliade, testimoniando, de esta manera, su interés en la obra del historiador rumano.

estructuras muy diferentes de las nuestras que pertenecen, por ejemplo, al mundo del «pensamiento salvaje». Sin embargo, el “pensamiento salvaje” está en nosotros y hay una estructura básicamente idéntica entre nuestras lenguas y aquellas primitivas. Ambas están constituidas por *lin-segni*⁵⁵⁰ y por lo tanto son compatibles entre sí⁵⁵¹”.

El instrumento lingüístico - en el que se instaura el cine - es, para Pasolini, un sistema irracional⁵⁵², ya que la representación de los cuerpos, la mímica y la representación de la realidad en su estado “bruto” son considerados hechos pre-humanos, relacionados a un estado pre-histórico.

A través del lenguaje cinematográfico el autor consigue relacionarse con la realidad de una forma más física y corporal que hará notar en muchas entrevistas. En una conversación con Jean Dufлот explica su relación con el cine:

“Descubrí muy pronto que la expresión cinematográfica me ofreció, debido a su similitud en el plano semiológico con la realidad misma, la posibilidad de alcanzar la vida de una manera más completa. De poseerla, de vivirla mientras la recreaba. El cine me permite mantener el contacto con la realidad, un contacto físico, carnal, diría incluso sensual⁵⁵³”.

550 Las imágenes significativas, en la terminología gramatical de Pasolini, son los *im-segni* (im-signos imágenes cinematográficas) que paragona a los signos del lenguaje escrito-hablado caracterizado por los *lin-segni* (las palabras en escritura). PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, “*Il cinema di poesia*”, Ed. Garzanti, Milano. 1995, p. 167.

551 PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, “*La sceneggiatura come «struttura che vuole essere un'altra struttura»*”, p. 193. «L'operazione dello scrittore consiste nel prendere da quel dizionario, come oggetti custoditi in una teca, le parole, e farne un uso particolare: particolare rispetto al momento storico della parola e al proprio. Ne consegue una storicità della parola: cioè un aumento di significato. [...] Per l'autore cinematografico, invece, l'atto che è fundamentalmente simile, è molto più complicato. Non esiste un dizionario delle immagini. Non c'è nessuna immagine incasellata e pronta per l'uso. Se per caso volessimo immaginare un dizionario delle immagini dovremmo immaginare un dizionario infinito, come infinito continua a restare il dizionario delle parole possibili». Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

552 PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, “*Il cinema di poesia*”. p. 172.

553 PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla política e sulla società*, p. 1413. “Ho scoperto molto presto che l'espressione cinematográfica mi offriva, grazie alla sua analogía sul piano semiológico (...) con la realtà stessa, la possibilità di raggiungere la vita in un modo più completo. Di impossessarmene, di viverla mentre la ricreavo. Il cinema mi consente di mantenere il contatto con la realtà, un contatto físico, carnale, direi addirittura sensuale”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

En otra entrevista con Jon Halliday en relación con su paso al lenguaje del cine dirá:

“Al principio pensé que era una forma de protesta en contra de mi sociedad. Luego, poco a poco, me di cuenta de que las cosas eran aún más complicadas. La pasión que había tomado la forma de un gran amor por la literatura se estaba convirtiendo en lo que realmente era. Es decir, la pasión por la vida, por la realidad, por la realidad física, sexual, objetiva y existencial a mi alrededor. Este es mi primer y único gran amor y, de alguna manera, el cine me ha obligado a recurrir a él y expresarlo en forma exclusiva⁵⁵⁴”.

2.3.4. El exotismo de *La trilogia della vita* e la soledad pasoliniana de los últimos años de su vida.

La noción de “realidad” pensada por el poeta es muy cercana a la de escándalo. Para él, la “realidad” es una especie de “autenticidad primordial” que encuentra plena aplicación en los cuerpos subalternos, populares y en la sexualidad. En los años entre 1971 y 1974, Pasolini, a menudo, tiene la mirada puesta en el pasado que representa a través de los cuerpos subalternos en sus películas. En estos años lleva a cabo la *Trilogía de la Vida*, que incluye las películas de *Il Decamerón*⁵⁵⁵ (1970), *I racconti di Canterbury*⁵⁵⁶ (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte*⁵⁵⁷ (1974). Las tres películas están ambientadas en un mundo pre-industrial que representan tres momentos cruciales de la cultura medieval. Cada una reconduce a

554 PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*, p. 1302. “In principio pensai che fosse una forma di protesta contro la mia società. Poi gradualmente mi resi conto che le cose erano anche più complicate: la passione che aveva assunto la forma di grande amore per la letteratura diventando ciò che era davvero, ossia una passione per la vita, per la realtà, per la realtà física, sessuale, oggettuale e esistenziale attorno a me. Questo é il mio primo, unico grande amore e in un certo qual modo il cinema mi ha costretto a rivolgermi ad esso e a esprimerlo in forma esclusiva”.

555 *El Decamerón* película basada en algunas historia del libro homónimo de Giovanni Boccaccio. <https://www.youtube.com/watch?v=AdLjE0oMuDk> Enlace de la película doblada al castellano, (consultado: 01 febrero 2017).

556 *Los cuentos de Canterbury* película basada en Los cuentos de Canterbury del escritor, filósofo inglés Geoffrey Chaucer escritos a finales del siglo XVI. https://www.youtube.com/watch?v=Pyr_4T87WbU Enlace de la película subtitulada al castellano, (consultado: 01 febrero 2017).

557 *Las mil y una noche* película basada en la colección de cuentos orientales, organizados en su forma actual en torno al 1400. <https://www.youtube.com/watch?v=gnjrffgZjSA> Enlace de la película doblada al castellano, (consultado: 01 febrero 2017).

orígenes, lenguas y culturas diferente (concretamente italiana, inglesa y oriental) donde estas diferencias culturales están representadas por la expresividad física, corporal y sexual de los personajes que actúan en la película.

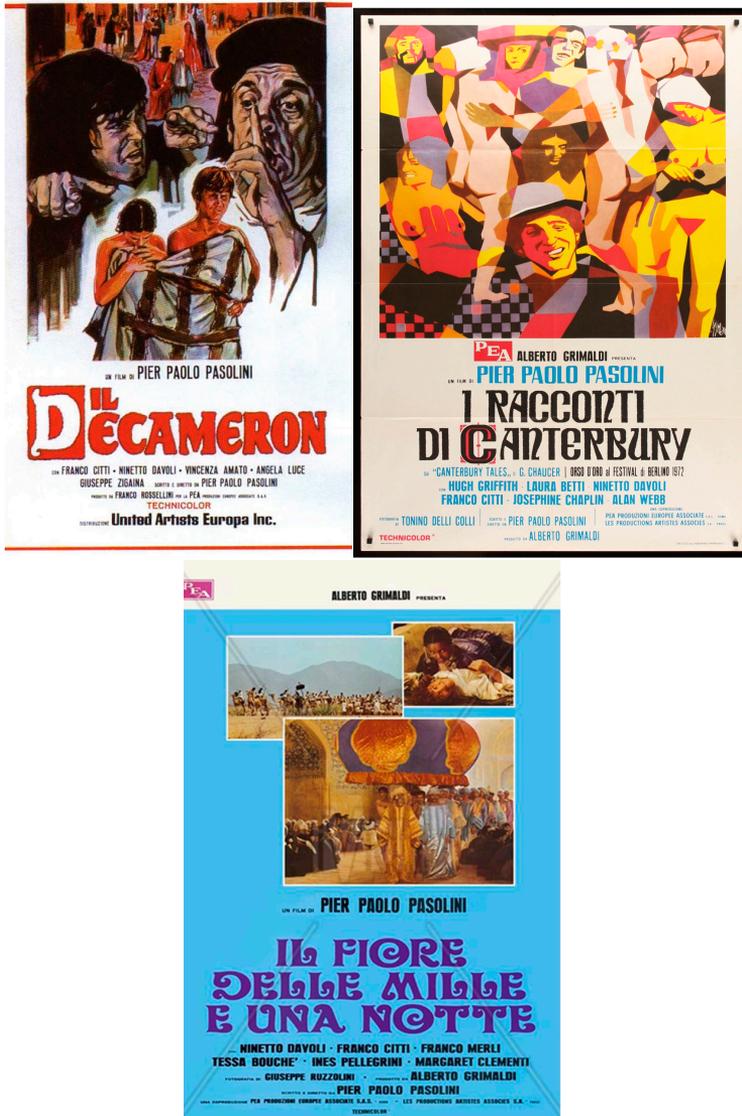


Figura 17: Carteles de las películas de la *Trilogia della vita*.

“En un momento de profunda crisis cultural de los últimos años 60, que hizo (y hace), incluso pensar en el final de la cultura (que de hecho se reduce en concreto, al conflicto, a su manera a lo grande, de dos subculturas; la de la burguesía y la contestación a esta), me ha parecido que la sola realidad preservada fuera aquella del cuerpo (...). Protagonista de mi película ha sido así la corporeidad popular (...). El símbolo de la realidad corpórea es, de hecho, el cuerpo desnudo y, de una manera aún más concisa, el sexo⁵⁵⁸”.

El contexto socio político italiano de aquellos años estuvo caracterizado por grandes tensiones políticas e ideológicas. Son los años donde se discute sobre el divorcio y el aborto, temas que afectarán a un nivel personal la vida del autor. De hecho la crítica que Pasolini hará en contra de la interrupción voluntaria del embarazo⁵⁵⁹ dependerá, por una parte, de su contestación al fenómeno de la “homologación antropológica⁵⁶⁰” italiana asociada a las nuevas políticas neocapitalistas (ya que, según el autor, con los nuevos temas del aborto y del divorcio el impulso liberal consumista se debía también a una mayor libertad de la sexualidad heterosexual), y por otra parte, desde una perspectiva más personal, Pasolini va a ver - a través de esta libertad sexual entre chicos y chicas - un cambio inevitable de los hábitos y de la estructura social antropológica de los suburbios de Roma. Mantener relaciones homosexuales entre varones que se consideraban heterosexuales era un comportamiento socialmente tolerado hasta poco antes de la ley del aborto. Esto fue debido a que, en esos años, las mujeres estaban segregadas en casa y los chavales - para adquirir experiencia - se acostaban con prostitutas o se reunían entre varones. Estos cambios afectarían directamente las relaciones que el poeta - a través de la prostitución - iba a establecer con los chaperos heterosexuales. Es decir, su posibilidad de encontrar compañeros sexuales se estaba viendo afectada ya que, los machos heterosexuales dejaban de estar disponibles para las relaciones que él iba buscando, prefiriendo relaciones sexuales con mujeres. Además, la influencia de la cultura de masas y las tensiones internas (en estos mismos años se verán los primeros germen del conflicto armado y del terrorismo de *los años de plomo*) crearán un clima de

558 PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla política e sulla società*, pp. 257- 264. “In un momento di profonda crisi culturale (gli ultimi anni sessanta), che ha fatto (e fa) addirittura pensare alla fine della cultura - che infatti si è ridotta, in concreto, allo scontro, a suo modo grandioso, di due sottoculture; quella della borghesia e quella della contestazione ad essa - mi è sembrato che la sola realtà preservata fosse quella del corpo (...) Protagonista dei miei film è stata così la corporalità popolare (...) Il simbolo della realtà corporea è infatti il corpo nudo: e, in modo ancora più sintetico, Il sesso”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

559 PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla política e sulla società*, pp. 372- 379.

560 PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla política e sulla società*, pp. 307- 312 y 325-335.

tensión general en todo el país. En este contexto socio-político Pasolini va a escribir *Scritti Corsari*⁵⁶¹, una serie de artículos periodísticos que se ocuparán de todas estas cuestiones controvertidas de la actualidad italiana, profundamente ligadas a un presente que se estaba construyendo violentamente. Por otra parte, iba rodando las películas de *La Trilogía*, que respecto al fermento cultural de la actualidad italiana, fueron consideradas - por muchos intelectuales y críticos de aquellos años - una forma de escape al presente por parte del autor. Estas críticas acusaron el cambio radical de estilo como una pérdida, por parte del autor, de la carga ideológica a favor de una estetización exclusiva de los cuerpos. Por más que el poeta defenderá numerosas veces el valor ideológico de *La Trilogía* la fuga hacia un pasado simbólico es evidente y será declarado por él mismo en varias entrevistas. Después de películas como *Medea*⁵⁶² (1969), *Teorema* (1968) y *Porcile*⁵⁶³ (1969) Pasolini reconocerá el fin de una investigación donde la palabra “esperanza” va a ser reemplazada por la comedia y la risa, lo que le llevará a experimentar el cine como un juego⁵⁶⁴, en el que los cuerpos desnudos, la despreocupación y la simplicidad de los personajes darán al autor la posibilidad de entender el cine de otra forma donde podrá entrar y participar.

“En realidad, con esta película no sólo he jugado, sino que me di cuenta de que el cine es juego, cosa muy simple que tardé diez películas antes de entender (...) No he pretendido, en el *Decameron*, expresar la realidad con la realidad (...) sino simplemente (...) «jugar», precisamente, con la realidad que juega consigo misma⁵⁶⁵”.

El juego refleja la necesidad del director de recuperar un instinto infantil que se relaciona con carácter bárbaro y primitivo de cada cultura representada en las tres.

561 *Scritti Corsari* es una colección de artículos publicados entre 1973 y 1975 en las revistas “*Corriere della Sera*” y “*Mondial*”. Se puede encontrar en castellano en la edición; PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsarios*. Ed. Oriente y Mediterráneo. Madrid, 2009.

562 Enlace de la película *Medea* subtitulada al castellano <https://www.youtube.com/watch?v=yn-JNnb81-0>. (consultado: 26 febrero 2017).

563 Enlace de la película *Pucilga* subtitulada al castellano. <https://www.youtube.com/watch?v=WoLP0J8RbPE>. (consultado: 26 febrero 2017).

564 PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla política e sulla società*, p. 1649.

565 «L'Espresso/colore», n. 47, 22 novembre 1970; De Giusti, I film, cit., p.120. Citato por SCHWARTZ, Barth David. *Pasolini Requiem*. Ed. Marsilio, Venezia, 1995, p 814. “In realtà con questo film non ho solo giocato, ma ho capito che il cinema é gioco, cosa semplicissima che mi ci sono voluti dieci film per capire (...) Non ho preteso nel Decameron di espimere la realtà con la realtà (...) ma semplicemente (...) "giocare", appunto, con la realtà che scherza con se stessa”. Traducción hecha por nosotras desde el castellano al italiano.

En este sentido, el elemento principal que caracteriza *La Trilogía* consiste en una nostalgia por una época pasada en la cual, muchos críticos, ven representado un “paraíso” de inconciencia infantil con personajes comunes sin inhibiciones, culpa o remordimientos.

Volviendo al tema de lo erótico/exótico, en esta fase de su investigación se hace aun más evidente la gran atención, poética y política de Pasolini en la representación de la inocencia, la gracia y la instintividad de las clases bajas y los cuerpos subalternos. La atención por estos aspectos está marcada por un cierto esencialismo de las personas y la fetichización de su corporeidad. Homi Bhabha - como otros estudiosos del poscolonialismo - identifica en el mecanismo responsable de la creación psicológica del estereotipo los mismos principios que son la base de la noción de fetichismo propuestos por Freud. Tanto el fetichismo como el estereotipo tienen una estructura común: la ansiedad por lo desconocido y el intento de sustituir la ausencia con imaginarios reconocibles.

“(…) El fetichismo es siempre un «juego» u oscilación entre la afirmación arcaica de plenitud/ semejanza (...) y la ansiedad que se asocia con la falta y la diferencia⁵⁶⁶”.

En la corporalidad de los “Otros” el poeta proyectará su imaginación erótica tanto que dirá, en una entrevista de 1974:

“(…) Para mí el erotismo es la belleza de los chicos del Tercer Mundo, es la relación sexual de ese tipo, violento, emocionante y feliz, que aún sobrevive en el Tercer Mundo (...) Esto es mi eros⁵⁶⁷”.

El escritor Nico Naldini⁵⁶⁸ - primo de Pasolini con quien podía confrontar su homosexualidad - relata, en varios ensayos, la idea que el poeta tenía del erotismo. En palabras de Naldini el encuentro erótico pasoliniano se basaba en la aventura y la inexorabilidad del erotismo de la adolescencia. A diferencia de su primo, el autor no se sumergió en historias sentimentales ya que él estetizaba sus deseos mientras Naldini los idealizaba.

El poeta, amigo y compañero incómodo Franco Fortini fue muy crítico con la posición estética e ideológica pasoliniana. En respuesta al texto “*Il PC ai*

566 BHABHA, Homi. *I luoghi della cultura*. Meltemi, Roma, p. 109.

567 PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla política e sulla società*, p. 1712.

568 NALDINI, Nico. “*Un fatto privato*”. *Appunti di una conversazione*, en *Desiderio di Pasolini*. Ed. Sonda, Torino, 1990, p. 18.

*giovani*⁵⁶⁹”, escrito por Pasolini en contra del movimiento estudiantil del 1968, el amigo y poeta lo criticará por su incapacidad de comprender el presente, de no entenderlo y de quedarse enganchado en la imaginación de tiempos pasados y lugares que él considera primitivos. Esta construcción de un imaginario en tiempos y lugares lejanos será considerada, incluso por Fortini, como un proceso de fetichización del “Otro”, que expresará con estas palabras:

(...) Has empezado a buscar el proletariado – más bien, los pobres y su belleza - fuera de Europa, en Asia y África e incluso en Estados Unidos, porqué inorgánica, negativa, floral. Desde que la opresión ha asumido nuevas formas, no has más entendido. Tiene todavía derecho a la elogia⁵⁷⁰. Has perdido el derecho al razonamiento, porque nunca has reconocido verdaderamente el deber⁵⁷¹”.

Fortini juzga a Pasolini por aprovecharse de una aristocrática libertad contradictoria, ya que considera ser incapaz de realizar un análisis profundo de los hechos contemporáneos, visto que es prisionero de sus propias definiciones estáticas (campesinos, obreros o estudiantes pequeño burgueses) influenciadas exclusivamente por sus imaginarios personales y narcisistas. En su estudio “*Il rifiuto della maturità*”, escrito en el 1984, Fortini estudiará un poema del amigo friulano. Aquí se presenta un pequeño fragmento del poema:

“Adulto? Nunca
nunca, ya que la existencia que no madurar
sigue siendo cruda,
de un hermoso día de un hermoso día.

569 Artículo publicado en el diario nacional *L'Espresso* el 16 de junio 1968. Enlace del artículo online <http://temi.repubblica.it/espresso-il68/1968/06/16/il-pci-ai-giovani/>. (consultado: 25 febrero. 2017).

570 Una elegía es una composición poética que pertenece al género lírico. Este subgénero está asociado al lamento por la muerte de un ser querido o a cualquier acontecimiento que provoca dolor y tristeza. Durante la época del Renacimiento el concepto fue recuperado para referirse a aquellos poemas que tenían rasgos melancólicos y que podían inspirarse de algún modo en las viejas tradiciones épicas. Hoy en día una elegía es un discurso poético sobre el sentido profundo de la existencia humana, incluso después de la muerte. Más allá del dolor ante la muerte, las elegías retratan toda clase de pérdidas. Existen elegías consagradas a la pérdida de la ilusión y al paso del tiempo entre otros temas que, de una forma u otra, provocan nostalgia, angustia, congoja o abatimiento en el autor. Citado desde <http://definicion.de/elegia/> 25 febrero 2017.

571 FORTINI, Franco. *Attraverso Pasolini*, Edizioni Einaudi, Torino, 1993, p. 39. “(...) hai preso a cercare il proletariato, anzi i poveri e la loro bellezza, fuori d'Europa, in Asia e Africa; e anche in America, purqué inorgánica, negativa, floreale. Da quando l'oppressione ne ha assunto nuove forme, non hai capito piú. Hai ancora diritto all'elogia. Hai perso il diritto al ragionamento, perché non ne hai mai veramento riconosciuto il dovere”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

Sólo puedo permanecer fiel
a la hermosa monotonía del misterio.
Por eso, en la felicidad,
no me he abandonado.
Por eso que en la ansiedad de mis defectos
yo nunca he tocado un verdadero remordimiento.
Igual, siempre igual, con lo no expresado,
a el original de lo que soy⁵⁷²”.

Según Fortini, Pasolini no celebraba la infancia como los poetas decadentes, mucho menos el niño (*fanciullo*) que, según Giovanni Pascoli⁵⁷³, llevamos todos dentro y que hablaría con la voz del poeta. En el análisis sobre los textos pasolinianos - en relación a sus actitudes personales - Fortini destaca la determinación de Pasolini de permanecer en un estado de perpetua adolescencia narcisista donde valores como impulsividad, gracia, belleza, barbaridad serán proyectados en los cuerpos de los “Otros” como deseo que quiere para sí mismo. En la fetichización de los cuerpos subalternos, Pasolini oculta su necesidad de querer ser percibido como estos cuerpos adolescentes, vistos desde la perspectiva de su deseo. En este sentido, la vida de Pasolini, se convierte en una carrera continua hacia su deseo erótico en el tiempo presente que, justo cuando es encontrado en el cuerpos de los “Otros” desaparece de forma sistemática. El ideal de una sexualidad “popular” - al mismo tiempo libre y salvaje - es en realidad un tópico del imaginario culto homosexual. Los chavales que persigue Pasolini - que eleva a representantes del mundo de lo que pretende ser la voz - son los objetos de su deseo. Según Giovanni Dall’Orto no estamos frente a la nostalgia de un pasado, sino en la búsqueda de un presente que se escapa. El deseo de Pasolini es la obsesión del adulto burgués por el joven de clase baja; un deseo racista que tiene sus raíces en el siglo XIX, cuando el turismo sexual del norte de Europa llegó a Italia en busca de chicos dispuestos en venderse por poco dinero⁵⁷⁴. Para Pasolini el concepto de “anormalidad” funcionó como una estrategia contra a una sociedad “en vía de normalización” donde la masificación coincidía con la

572 Poema contenido en una pequeña colección de poemas titulada “*Roma 1950-Un diario*” citado por Franco Fortini en el libro *Attraverso Pasolini*, Edizioni Einaudi, Torino, 1993, p. 184.

573 Poeta italiano de finales del XIX siglo al cual Pasolini dedicó su tesis doctoral. Pasolini se especializa en Letras en la facultad de Bolonia. Sobre antología de los poemas de Giovanni Pascoli. Hoy se puede leer en la publicación: PASOLINI, Pier Paolo. *Antologia della lirica pascoliana: introduzione e commenti*. Einaudi, Torino, 1993.

574 DALL’ORTO, Giovanni. *Contro Pasolini*, en *Desiderio di Pasolini*. Ed. Sonda, Torino, 1990, p. 153.

tradición heterosexual acrítica⁵⁷⁵. Pero, a la vez, estetizará el concepto de “anormalidad” para inscribir todos los “Otros” (subproletarios, judíos, meridionales, negros y homosexuales), justificando, en la otredad, una fórmula que le servirá para incluir, también, su yo interior.

La carrera hacia un perenne estado de adolescencia, una condición de chaval perpetuo en búsqueda de su deseo erótico, nos permite releer todo su trabajo desde una nueva óptica.

Tras las consideraciones anteriores creemos que las investigaciones antropológicas pasolinianas, y gran parte de su obra, están influenciadas por su imaginario erótico que a través de la alegoría se convierte en exótico. Analizando las motivaciones de sus alegorías entramos en una serie de problemáticas sin las que nos sería imposible entender a Pasolini y su trabajo. Y en este sentido esta nueva óptica nos desvela el secreto de sus continuas contradicciones, retractaciones y abjuraciones. Así que estudiar la obra pasoliniana significa entrar en su vida, analizar sus ensayos, sus correspondencias, recuperar entrevistas de amigos, poetas e intelectuales que compartieron con él periodos de historia italiana y momentos de su vida porque, en el análisis de su imaginario y, sobre todo, de sus alusiones alegóricas podemos visibilizar sus costumbres y entender sus contradicciones más íntimas.

Como hemos dicho anteriormente los años 60 han sido años de grandes cambios en la configuración social y también, en las relaciones a la vida sexual y a los vínculos matrimoniales y de parejas. La revolución sexual de los años 60 rompió con las normas establecidas impulsando una investigación más cercana a la corporalidad. Esta búsqueda de nuevos códigos corporales influyó también en la obra pasoliniana y sus representaciones de la corporalidad.

En su intervención en el congreso “*Erotismo, eversione, merce*⁵⁷⁶”, que se organizó en Bolonia en el 1973, Pasolini declaró:

“Como autor de películas, en estos últimos años, sin duda he cumplido uno de estos esfuerzos individuales (...) para ampliar la expresividad que la sociedad me dio a mi para representar la relación erótica. He llegado, por ejemplo - cosa que nunca ha ocurrido hasta ahora - a representar el sexo incluso en el detalle. (...) Yo mismo, en los años previos - tanto con las obras que con intervenciones

575 CASI, Stefano. Pasolini. “*La coerenza di una cultura*”, en *Desiderio di Pasolini*. Ed. Sonda, Torino, 1990, p. 44.

576 El congreso se celebró en Bolonia el 15 de al 17 de diciembre de 1973 con la intención de analizar teóricamente la función social y por lo tanto política del Eros. En ese Congreso intervinieron Felice Guattari, Alberto Lattuada, Nanni Loy, Fernanda Pivano, Gianni Scalia, Elémire Zolla.

explícitamente políticas y también con mi propio ser y comportamiento - he dado mi contribución a que la sociedad italiana fuera a concederme aquel espacio dentro del cual podía ejercer el esfuerzo necesario para aumentar aún más la posibilidad de lo representable. Han sido largas luchas - ahora arcaicas, hasta míticas - las de los años 50 y las de los 60, aún en plena ebullición, para preparar el terreno a esta inclinación, reformas y tolerancia por parte de la sociedad burguesa italiana⁵⁷⁷”.

Sin lugar a dudas Pasolini - a través de su obra y su propia personalidad - marcó parte de los cambios en los hábitos italianos, sobre todo en la recepción de ciertos temas controvertidos, como la misma representación explícita del eros o en la revisión de algunas leyes sobre la censura (hay que tener en cuenta las 36 denuncias y demandas). Sin embargo, como se puede leer en el fragmento anterior, su aportación ha sido siempre y exclusivamente a título personal. Estos “esfuerzos individuales” para conseguir que la sociedad italiana le concediera a él aquel espacio dentro del cual él podía ejercer y representar su idea de erotismo termina siendo una lucha individual para alcanzar su imaginario erótico personal que, además, espera que sea reconocido por la mayoría sin contar con la confrontación de los otros.

Cuando el divorcio y el aborto reconfiguraron la estructura relacional, su rechazo a entender los cambios en la sociedad italiana, en materia sexual, se manifestaron abiertamente en su postura contra el aborto. El coito heterosexual terminó por interferir en gran medida en la vida privada de Pasolini hasta que, en 1971, el compromiso sentimental del amado Ninetto Davoli - prototipo del cuerpo por excelencia de la condición popular - con una mujer (que en el 1973 se convertirá

577 PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla política e sulla società*. I Meridiani, ED. Mondadori, Milano, 1999, p. 259. “Come autore di film, in questi ultimi anni, ho indubbiamente compiuto uno di quegli sforzi individuali (...) per allargare lo spazio espressivo che la società mi concedeva rappresentare il rapporto erotico. Sono giunto, per esempio - cosa mai accaduta fino a quel momento - a rappresentare il sesso addirittura nel dettaglio. (...) Io stesso, negli anni precedenti - sia con le opere che con gli interventi esplicitamente politici - e, inoltre con il mio stesso essere e comportarmi - avevo dato il mio contributo perché la società italiana mi concedesse quello spazio entro cui io potessi esercitare lo sforzo necessario per aumentare ancora di più le possibilità del rappresentabile. Sono state le lunghe lotte - ormai arcaiche se non mitiche - degli anni 50 e quelle, ancora ribollenti, dei primi anni 60, a preparare il terreno a questa inclinazione alle riforme e alla tolleranza da parte della società borghese italiana”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

en su esposa), influyó dramáticamente en la última etapa de Pasolini⁵⁷⁸ y sus construcciones y destrucciones extremas del cuerpo popular⁵⁷⁹.

La crisis personal de Pasolini, en los primeros años 70, dependía de una profunda incapacidad para relacionarse a su tiempo. El mundo que había construido a su alrededor de amigos/as, actores/actrices, intelectuales sostenían su “arte” y su visión personal de la vida. Algo bastante inevitable, si pensamos que la mayoría de compañeros/as de camino eran amigos/as-actores/actrices que provenían de mundos subalternos pobres y que en él veían no solo un amigo sino una legítima posibilidad de trabajo⁵⁸⁰. Esta relación también económica distorsionaba la percepción de sus compañeros/as que se quedaban en una inmovilidad personal, inexpresa y en un estado de inocencia primitiva que es como él quería verlos. Sobre esto Fortini dirá:

“Aquí, entonces, ante nosotros, una actitud simbólica a medio camino entre la «figura» retórica y la táctica del preconscious. Yo diría que es una *construcción de alibi*. Lo que no soy nunca puede ser captado. No porque dotado de una naturaleza proteína o un hábito «libertino» (...) Sino, porque - incluso hablándonos en un lenguaje determinado, público y rico en connotaciones históricas y literarias - declara y repite a lo largo de toda su obra de no querer salir del lugar de lo inexpreso e del inexpresable en el acto mismo del discurso. (...) él lo llamará con el nombre de «contradicción»⁵⁸¹”.

Cuando éstos compañeros empezaron a decidir por su cuenta sobre su vidas, nuestro autor no fue capaz de aceptarlo. Respecto a sus relaciones más íntimas,

578 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 335.

579 TRENTO, Giovanna. *Il corpo popolare secondo Pasolini*. Fabrizio Serra Editore, Roma, 2007.

580 Interesante es una entrevista de Nineto Davoli publicada en Youtube en el 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=FgJx8Ewkyzc>. (consultado: 27 febrero 2017).

581 FORTINI, Franco. *Attraverso Pasolini*, Edizioni Einaudi, Torino, 1993, p. 186. “Ecco dunque, davanti a noi, un atteggiamento simbolico, a mezza via tra la «figura» retorica e le tattiche del preconscious. Vorrei chiamarlo *costituzione di alibi*. Quel che io sono non potrà mai essere afferrato. Non perché dotato di natura proteica o per una abitudine «libertina» (...) Ma perché invece - pur parlandoci in un linguaggio determinato, pubblico e ricco di connotazioni storiche e letterarie - dichiara e ripete lungo tutta la propria opera di non voler uscire dal luogo dell'inespresso e dell'inesprimibile nell'atto medesimo del discorso.(...) Egli lo chiamerà col nome di «contraddizione»”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

Pasolini fue acusado por sus propios amigos⁵⁸² de ser profundamente egoísta por querer detener a sus chavales en un estado de eterna juventud, alegre pero inmadura. Su rechazo a los cambios sociales italianos era una consecuencia de una postura ideológica decadente, en contra de la madurez y de las proyecciones comunes hacia cualquier futuro, ya que los percibía como una serie de procesos de integración al neo-capitalismo. Y probablemente en su individualismo - enmascarado de soledad (como estado poético) - no se dio cuenta de que justo en la fijeza del tiempo presente, sin compromisos compartidos, sin verdaderas implicaciones ni compromisos con los “Otros”, el neocapitalismo desplegab su fuerza.

Como consecuencia de su fuerte negación de la madurez, *La Trilogía* se convierte en un intento de conservación consciente de los anhelados valores arcaicos, que de alguna forma podían volverse estereotipos en su presente. Como ha señalado Marco Antonio Bazzocchi, con *El Decamerón* Pasolini muestra directamente, “el órgano sexual masculino y el órgano sexual femenino, inventando, en este sentido, y a su pesar, el cine pornográfico italiano⁵⁸³”. Como por *Il Vangelo secondo Matteo*, *La Trilogia* creó un moda donde aparecían todo tipo de imitaciones⁵⁸⁴, en línea con el nuevo genero cinematográfico cómico-pornográfico italiano de serie B. Películas como, el *Decamerone nero*⁵⁸⁵ (1972), *Il Decamerone proibito* (1972), *Racconti proibiti di niente vestiti*⁵⁸⁶ (1972) y todas las múltiples versiones eróticas que se produjeron en referencia a *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle Mille e una notte*, exaltaron aun más, no solo el carácter erótico del las películas pasolinianas sino también el carácter exótico que evocaban - generando y reforzando aun más - los estereotipos orientalistas sobre los cuerpos de los “Otros”.

582 Ante la noticia del matrimonio de Ninetto Davoli, Pasolini pide a sus amigos de tomar una posición en su defensa tratando de convencerlos para detener Ninetto en su intención de casarse. Elsa Morante no estuvo de acuerdo y lo acusó de egoísmo. Citato por SCHWARTZ, David Barth, *Pasolini Requiem*, p. 832. SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 336.

583 BAZZOCCHI, Marco Antonio, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, pp. 121-122.

584 El 4 de febrero de 1974 en el periódico *Corriere della Sera* en un apartado titulado “*Libertá e sesso secondo Pasolini*”, Pasolini se había quejado de imitaciones sufridas por sus películas, pero todavía se reivindicaba la representación del sexo como una forma de libertad de expresión.

585 Enlace a la película *Decamerone nero* <http://www.dailymotion.com/video/x3pkqap> . (consultato: 26 febrero 2017).

586 Enlace a la película *Racconti proibiti di niente vestiti*, <https://www.youtube.com/watch?v=U8YfYcTVRD8>. (consultato: 26 febrero 2017).

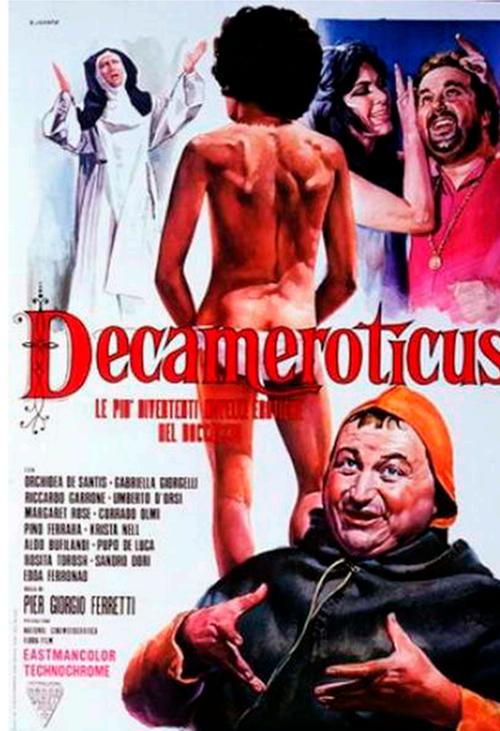
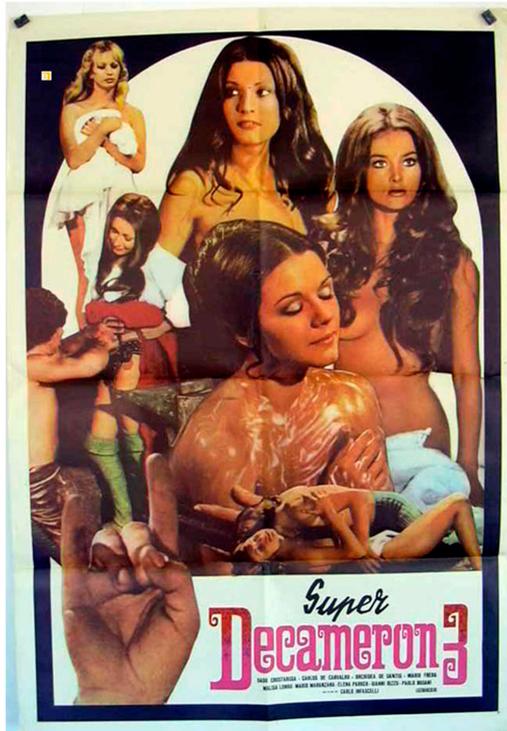
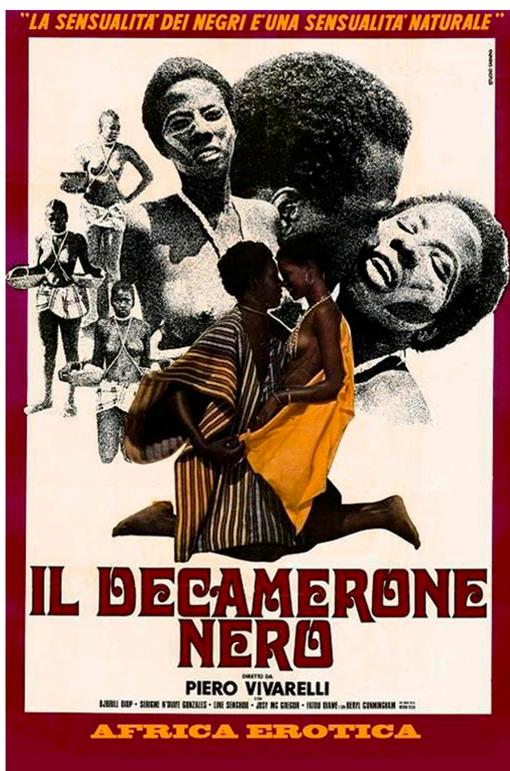


Figura 18: Carteles de las películas: *Il decamerone nero*, *Il decamerone proibito*, *Super decamerone3*, *Decameroticus*.

De acuerdo con el análisis de Luca Caminati *Il fiore delle Mille e una notte* es una película sobre sí misma donde el argumento se convierte en el sujeto de la historia y los hermosos lugares de la película (jardines, palacios, castillos, terrazas) se quedan únicamente como lugares de fábula o agradables decoraciones. El gusto del autor por la fabula, la deliberada búsqueda de una decoración exótica y la insistencia en las historias narradas terminan siendo un experimento narrativo cerrado⁵⁸⁷. En comparación con los documentales filmados en la década de los 60 estas películas parece hacer un paso atrás respecto a la idea de “obra abierta” o de una pedagogía revolucionaria que animó las obras documentalistas del cine “por hacer”. Además, tras el éxito de *La Trilogía*, Pasolini pasará de ser un estimado director europeo a tener un renombre internacional entrando de lleno en el circuito de cine *mainstream* y en la industria cinematográfica del mundo neocapitalista criticada por él.

Poco después Pasolini escribirá la *Abiura della Trilogia della vita*⁵⁸⁸ una retractación de todo lo que había hecho hasta aquel momento. En la *Abiura* el autor contrasta el carácter alegre e inocente que había caracterizado las tres películas de la trilogía como una declaración de extrema decepción.

“Ahora todo se invierte (...) Si yo quisiera aun hacer películas como la *Trilogía de la vida* no podría, porque ahora ya odio los cuerpos y los órganos sexuales. Por supuesto hablo de estos cuerpos, de estos órganos sexuales. Es decir, los cuerpos de los nuevos muchachos jóvenes italianos, los órganos sexuales de los nuevos muchachos italianos. (...) Durante algunos años ha sido posible engañarme a mí mismo. (...) Si ahora son basura humana significa que incluso entonces potencialmente lo eran. Eran entonces unos imbéciles obligados a ser simpáticos delincuentes, cobardes ineptos obligados a ser santamente inocentes⁵⁸⁹”.

Con estas palabras Pasolini critica los jóvenes italianos/as que, según él, se adaptaron y se dejaron corromper por el sistema pero, por su parte, sin admitirlo él mismo entraba en hacer parte de este sistema. El mismo sistema que utilizó el personaje Pasolini como un símbolo para construir su propia identidad. Un sistema criticado por él mismo pero por el que se dejó seducir. Un sistema que a la vez, lo denunciaba y lo adulaba. El mismo sistema pequeño burgués que él

587 CAMINATI, Luca. *Orientalismo eretico*, p. 111.

588 PASOLINI, Pier Paolo. *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*. Ed. Einaudi, Torino 1996, p. 71.

589 *Ibidem*, p. 73.

odiaba, pero que acababa incorporando y repitiendo sus nuevos valores consumistas para conseguir sus deseos sexuales. Como conclusión de la *Abiura* escribirá:

“Así que me estoy adaptando a la degradación y estoy aceptando lo inaceptable. Estoy olvidando las cosas como estaban *antes*. Las caras queridas de ayer comienzan a ponerse amarillas. Es frente a mí - lentamente sin alternativas - el presente⁵⁹⁰”.

Pasolini en lugar de apostar por un futuro común, reinventarse y considerar verdaderamente al “Otro” acepta el sistema que lo oprime, proyectando su energía en sus dos últimos proyectos: la película *Saló e le 120 giornate di Sodoma*⁵⁹¹ (1975) y la novela inacabada *Petrolio*⁵⁹². Dos obras duras y difíciles que encuentran sentido solo en la muerte y la pérdida de la esperanza.

La inestabilidad del continuo reajuste del posicionamiento del autor refleja la suspensión de la identidad pasoliniana, no sólo en un plan social, sino también en un plan filosófico. Esta inestabilidad es el efecto de la continua flotación del pensamiento del autor, que se mueve entre moderno y posmoderno, colonial y poscolonial. Y en esta ambigüedad se obstina en construir un imaginario de sí mismo, solitario y contradictorio.

“Y yo, feto adulto, deambulo
más moderno que cualquier moderno⁵⁹³”.

590 *Ibidem*, p. 76. “Dunque io mi sto adattando alla degradazione e sto accettando l’inaccettabile. (...) Sto dimenticando com’erano Prima le cose. Le amare facce di ieri cominciano a ingiallire. Mi é davanti – piano piano senza piú alternative – il presente”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

591 Enlace de la película *Saló e le 120 giornate di Sodoma* subtitulada en inglés https://www.dailymotion.com/video/x151a8p_salo-or-the-120-days-of-sodom-salo-o-le-120-giornate-di-sodoma-part-i_shortfilms. (consultado: 26 febrero 2017).

592 PASOLINI, Pier Paolo. *Petróleo*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1993.

593 PASOLINI, Pier Paolo. *Poesia in forma di rosa. Io sono la forza del passato*. Garzanti, Milano, 1964.

TERCERA PARTE

Desde la soledad pasoliniana hacia la dimensión comunitaria. El diario y la vídeo documentación como prácticas implicadas en la creación de imaginarios posexóticos.

En 2015, con motivo del cuadragésimo aniversario de la muerte de Pier Paolo Pasolini, el Ministerio de Bienes y Actividades Culturales y del Turismo⁵⁹⁴ italiano quiso celebrar a nivel institucional la memoria de poeta-cineasta. Hoy a más de 40 años de su muerte Pasolini aparece como Padre Fundador de la de Cultura italiana de mitad del 900. Considerado lo suficientemente importante como para ser una atracción cultural (y turística) de la Italia contemporánea, sus películas se proyectan en la televisión recordando su muerte. Sus obras teatrales se han puesto en escena en muchos teatros internacionales y sus palabras son utilizadas, en la web, a modo de lema como una declaración de intenciones, a veces de forma indiscriminada.

El pasado 30 y 31 de octubre de 2015 el *Centro Studi Pier Paolo Pasolini* de Casarsa organizó el seminario anual sobre la obra pasoliniana titulada “*Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*”⁵⁹⁵ (Pasolini ahora. Fortuna internacional y recepción crítica). Durante el congreso se ofrecieron interesantes contribuciones sobre la obra pasoliniana desde el ámbito italiano como internacional. Durante el congreso se analizó tanto la recepción de la obra como el compromiso político pasoliniano en los diferentes estados de Europa occidental como Hungría⁵⁹⁶, República Checa⁵⁹⁷, Alemania⁵⁹⁸, Francia⁵⁹⁹, España⁶⁰⁰ Reino Unido⁶⁰¹ y países como Rusia⁶⁰² y Estados Unidos⁶⁰³.

594 *Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo* aparato administrativo en el que articula la administración pública, el Gobierno de la República Italiana a cargo de la protección del patrimonio cultural, el entretenimiento y la conservación del patrimonio artístico, cultural, paisajístico y las políticas relacionadas con el turismo. <http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/index.html#&panel1-1> (consultado 26 marzo 2017).

595 El *Centro Studi Pier Paolo Pasolini* organizó este congreso unos días cerca del 2 de noviembre, el día en que se celebra el cuadragésimo aniversario de la trágica muerte del poeta. Por esta ocasión el Centro decidió dejar de lado temporalmente las encuestas monográficas que en los anteriores congresos se llevaron a cabo dentro de la vasta y multifacética obra de Pasolini, por tratar de entender las razones de un éxito tan extraordinario de la obra pasoliniana a nivel internacional.

<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/attivita/convegni/pasolini-le-ragioni-di-una-fortuna-critica-un-convegno-di-studi-30-31-viii-2015/> (consultado: 26 marzo 2017).

596 SOLAZZO, Federico, *Un'interpretazione dell'interpretazione di Pasolini in Ungheria*, en *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, Ed. Marsilio, Venezia, 2016, pp. 29-38.

597 MATRAS, Tomás, *La fortuna ceca di Pier Paolo Pasolini*, en *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, Ed. Marsilio, Venezia, 2016, pp. 37-40.

598 LUCCI, Antonio, (a cura di) *Pasolini in Germania. Intervista a Peter Kammerer*, pp. 41-50. CONTERNO, Chiara, *Pier Paolo Pasolini in Germania: il caso Arnold Standler*, pp. 51-60. HILDEBRANDT, Toni, *Allegoria dell'innocenza colpevole: sul film di Zapruder, la dialettica di Kusik e il montaggio della Sequenza del fiore di carta*, pp. 61-78. LARCATI, Arturo, *Pier Paolo*

Por otra parte, es un hecho que Pasolini se ha convertido en un fenómeno cultural. Tanto es así que en 2016 inspiró una línea de alta costura sobre las pasarelas de *Pitti Uomo* - un desfile tradicional de moda para hombres de la ciudad de Florencia - donde la referencia a Pasolini se prestó para crear el nuevo icono *pop*, objeto sexy del deseo. Así modelos estatuarios, tatuados, con pantalones vaqueros y camisas floreadas se presentaron como unos modernos “*ragazzi di vita*” versión *fashion*, que atraían a los compradores de todo el mundo, mientras el diseñador Fausto Puglisi decía: “*El Decameron, Edipo Rey y Los 120 días de Sodoma*. El cine clásico italiano es mi obsesión. Eso es lo que quiero hacer, como diseñador⁶⁰⁴”. En el mismo desfile otro diseñador ruso Gosha Rubchinskiy⁶⁰⁵ hizo eco a la figura pasoliniana en su colección. Afirmó haber buscado a través de *Instagram* modelos menores de edad para vestirlos con ropas que podían recordar al imaginario pasoliniano. La directora de cine rusa Renata Litvinova declaró - en

Pasolini e Ingeborg Bachmann, pp. 79-90. En *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, Ed. Marsilio, Venezia, 2016.

599 LIBASCI, Fabio, *Pasolini selon la France*, pp. 91-102. SCANDOLA, Alberto, *L'invincibile caos delle cose. Echi pasoliniani nel cinema di Bruno Dumont*, pp. 103-114. En *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, Ed. Marsilio, Venezia, 2016.

600 BELLOMI, Paola, *La ricezione di Pasolini in Spagna*, pp. 115-124. GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, *L'anno Pasolini in Spagna*, pp. 125-142. GERONÉS CAROL, Lidia, *Pier Paolo Pasolini e la letteratura catalana. Blai Bonet, tracce di un incontro*, pp. 143-160. En *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, Ed. Marsilio, Venezia, 2016.

601 PATTI, Emanuela, *La ricezione critica di Pasolini nel Regno Unito*, en *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, Ed. Marsilio, Venezia, 2016. pp. 161-176

602 TUSCANO, Francesca, *Pasolini in Russia*, en *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, Ed. Marsilio, Venezia, 2016, pp. 9-28.

603 EPSTEIN, Mark, *La ricezione di Procuste: Pasolini visto dall'Impero*, pp. 177-192. LAGO, Paolo, *Uno sguardo tra sacro e profano: la presenza di Pasolini nel cinema di Martin Scorsese e Abel Ferrara*, pp. 193-205. En *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, Ed. Marsilio, Venezia, 2016.

604 El diseñador siciliano Fausto Puglisi ha propuesto para el desfile *Pitti Uomo* un imaginario que le recordara a Pier Paolo Pasolini como fuente de inspiración para el diseño de camisas informales florales abiertas en el pecho, así como la llevaba el poeta. Véase ROMANI, Cinzia, *Pasolini, da icona rivoluzionaria a musa "fashion" da passerelle*, 21 junio 2016, en www.ilgiornale.it <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/pasolini-icona-rivoluzionaria-musa-fashion-passerelle-1274106.html> (consultado 8 mayo 2017).

605 Para ver los modelos diseñados por Gosha Rubchinskiy, *To Pier Paolo Pasolini and Kappa*, véase <https://designandculturebyed.com/2016/06/17/mens-to-pier-paolo-and-kappa-gosha-rubchinskiy-ss17/> (consultado: 8 mayo 2017).

la revista *Vogue* - que para su corto *The Day of My Death*⁶⁰⁶ - especialmente diseñado para el desfile florentino de Gosha Rubchinskiy - “nos inspiramos en Pasolini, su historia, su poesía, sus películas y, en última instancia, su asesinato. Decidimos hacer justicia: Pier Paolo es un genio, un artista que sufrió por sus principios”. La introducción de la figura de Pier Paolo Pasolini en este nuevo panorama *mainstream* nos hace reflexionar sobre los sistemas de integración de la cultura de masa, consumista contemporánea. Mientras la crítica más especializada en estudios pasolinianos se pregunta nostálgicamente cómo recuperar el “aura” de la figura del poeta militante comprometido, nosotras nos preguntamos cuáles han sido los motivos para que el poeta se convierta en un icono *pop* fácil de consumir.

En esta tercera parte de nuestra investigación analizaremos cuál es la herencia cultural que Pier Paolo Pasolini deja hoy. Para ello estudiaremos en profundidad las contradicciones que caracterizaron su obra y vida. A través del poema *Le ceneri di Gramsci*⁶⁰⁷ (1957) e *Supplica a mia madre*⁶⁰⁸ (1962) analizaremos tanto sus confesiones, auto-revelaciones como la hipervisibilidad de la sexualidad en su obra. Tres estrategias entendidas como instrumentos literarios y visuales de los que el poeta se sirvió para plasmar todas sus contradicciones éticas, políticas y existenciales. Sus contradicciones van a desvelarnos el carácter de su lucha personal hacia un individualismo radical y destructivo que nos guiará hasta el concepto de poder semiocapitalista⁶⁰⁹ de la sociedad contemporánea del consumismo avanzado.

El análisis de sus auto-revelaciones y contradicciones entre vida íntima, compromiso político y creación poético-cinematográfica van a darnos pie a reflexionar sobre la responsabilidad cultural del intelectual a la hora de hacer coincidir el pensamiento político con las prácticas cotidianas. Individualismo, soledad y consumismo serán los valores que Pasolini va a representar en sus últimos años de vida. Valores que a su pesar coincidirán con el sistema de desarrollo neocapitalista contemporáneo. En nuestra opinión el mismo sistema actuará por una parte integrando las críticas pasolinianas al capitalismo, mientras por otra, explotará la idea de escándalo (encarnada y propuesta del mismo autor) como motor de deseo y consumo. Así, diremos que, la herencia cultural

606 *The Day of My Death*, dirigido por Renata Litvinova. Enlace del vídeo: <http://www.nssmag.com/it/article/8772> (consultado: 08 mayo 2017).

607 PASOLINI, Pier Paolo, *Tutte le poesie*, 2003, pp. 775-864.

608 PASOLINI, Pier Paolo, *Pasolini*, p. 1102.

609 BERARDI, Franco, Bifo, *Patologías de la hiperexpresividad*, <http://eipcp.net/transversal/1007/bifo/es> (consultado: 01 abril 2017).

pasoliniana se inscribe dentro de un sistema de desarrollo consumista criticado por el mismo poeta.

Valores como el individualismo, la propiedad privada determinarán la construcción de la identidad occidental que (como hemos visto en la primera parte de la presente tesis) desde los años 50 del siglo pasado se cimenta en un sistema económico capitalista. Tras este supuesto, nuestro interés es identificar las estrategias de integración del sistema dominante capitalista occidental.

Para reflexionar en otras formas de representar tendremos presentes muchas de las intuiciones pasolinianas sobre la importancia de una “semiótica de la realidad” y la recuperación de la memoria histórica-cultural, que nos permitirán (a diferencia del autor) proponer un imaginario que se aleje de la idea romántica y exótica de pasado y de “otredad”, ya que este carácter romántico y nostálgico de un pasado puro e idealizado hacia la otredad, es lo que, a lo largo del tiempo, ha determinado y definido la cultura occidental, especialmente la construcción de su identidad.

Como hemos podido analizar en nuestra tesis, conscientes de que la historia no es sólo el relato de la historia oficial o de una perspectiva subjetiva de un intelectual, creemos de suma importancia visibilizar aquellas historias silenciadas que nunca han estado presentes. Para ello, en esta tercera parte de nuestra investigación, vamos a traducir y actualizar las aportaciones semióticas de Pier Paolo Pasolini. En este sentido, a pesar de sus contradicciones, valoramos el interés del autor sobre la importancia de la documentación y del hacer archivo. En particular nos interesa su cuidado en el valor de las “cosas” y el significado intrínseco de los objetos, ya que estos objetos, gestos, rasgos, etc., son los que encarnan y conllevan las diferentes perspectivas de la historia. La metodología semiótica pasoliniana resulta ser una herramienta eficaz a la hora de leer nuestro entorno cotidiano y nos sirve para analizar los múltiples discursos culturales que se están produciendo tanto en el sistema del arte contemporáneo como en nuestro contexto habitual.

Para ilustrar como se construye el discurso cultural dominante contemporáneo estudiaremos dos instalaciones realizadas en el MoMA de New York que reflejan un claro ejemplo de cómo se manipulan las historias originales contenidas en los diferentes objetos y vivencias para constituir verdaderos “archivo-monumentos” útiles a sedimentar la construcción de la historia dominante. A través de estas exposiciones y sus instalaciones pensaremos sobre la construcción del imaginario occidental y como éste repite las lógicas hegemónicas, moderna del norte del mundo frente a los sur globales y cómo los museos de arte contemporáneo (convertidos en dispositivos de la cultura dominante) perpetúan la integración cultural de la otredad.

Frente a esto, propondremos aquí un estudio sobre otras formas de crear representaciones que nacen de la crítica poscolonial, feminista, anticapitalista y sobre todo comunitaria. Para ello analizaremos varios ejemplos de archivo visual vivo, transitable y performativo. Caracterizados por contener múltiples auto-narraciones que cuestionan la estructura hegemónica occidental de hacer cultura. Estos archivos compartidos permiten considerar la otredad como parte activa de la construcción de la historia. Unos valiosos ejemplos serán los documentales *If Only I Were That Warrior*⁶¹⁰ (2015), *4Stelle Hotel*⁶¹¹ (2014) e *Io sto con la sposa*⁶¹² (2014). Estos tres documentales nos sirven para comparar el análisis de la creación artística llevada a cabo individualmente por Pasolini con unas creaciones poético-artísticas comunitaria.

Concluiremos esta última parte con un análisis sobre el concepto de posexótico que consideramos como una serie de metodologías anticoloniales y feministas capaces de crear alternativas reales, materiales y creativas de pensamiento y de practica crítica que vayan más allá de las lógicas occidentales que constituyen el imaginario exótico y el planteamiento crítico antagonista. Para ello nos serviremos de nuestra propia experiencia de creación comunitaria desarrollada dentro del colectivo transcultural *ideadestroyingmuros*. A través de tres propuestas: *archipiélagos en luchas: la isla postexótica*⁶¹³ (2014), *radici nel mare - sunu gaal*⁶¹⁴ (2016) y *keurgumak - casa grande*⁶¹⁵ (2015), analizaremos más detalladamente el proceso de creación compartido y comunitario. En especial manera nos enfocaremos en el analisis de las prácticas de la documentación, concretamente en el vídeo documental y en la escritura del diario. Siendo estas practicas utilizadas por Pier Paolo Pasolini de forma individual nuestro objetivo es proponerlas en términos colectivos y comunitarios. En este sentido - estas experiencias colectivas - van a alejarse de la perspectiva única relatada a menudo por autores individuales modernos, posmodernos y contemporáneos y van a

610 Enlace de la página web del documental *If Only I Were That Warrior* <http://ifonlyiwerethatwarrior.com/> (consultado: 23 abril 2017).

611 Enlace de la página web *4 Stelle Hotel* <http://www.4stellehotel.it/home-ita.html> (consultado: 25 abril 2017).

612 Enlace de la página web del documental *Io sto con la sposa* <http://www.iostoconlasposa.com/> (consultado: 23 abril 2017).

613 Enlace del proyecto: <http://www.ideadestroyingmuros.info/expo/les-iles-postexotiques/> (consultado: 9 abril 2016).

614 Enlace del proyecto <http://www.ideadestroyingmuros.info/expo/radici-nel-mare/> (consultado: 9 abril 2016).

615 Enlace del proyecto: <http://www.ideadestroyingmuros.info/textual-projects/keurgumak--casa-grande/> (consultado: 9 abril 2016).

permitir crear nuevos imaginarios que son el resultado de la unión de múltiples autorías.

Estando fundada la Unión Europea en una idea ficticia de comunidad, el hacer colectivo deviene una alternativa real a servicio de los sujetos arraigados (como en el caso de colectivos políticos, feministas, artísticos...) convirtiendo la experiencia de las prácticas comunitarias en un recurso cotidiano para los grupos minoritarios. A través de estas prácticas pensaremos la cultura contemporánea del contexto italiano, europeo, occidental desde una metodología feminista y poscolonial con el objetivo de contraponer la versión estandarizada del pasado de forma más igualitaria, capaz de considerar la otredad en relación tanto al género como a las diferentes etnias. De esta forma las narraciones y los procesos resultados de estas prácticas serán de interés posexótico.

1. La herencia de Pasolini. Individualismo, soledad e hipervisibilidad de la sexualidad.

Como hemos analizado, los cambios socio-políticos, que afectaron a Italia después de la Segunda Guerra Mundial, favorecieron una transición cultural que dió cabida a una experimentación general en diferentes campos: ideológica, filosófica, tecnológica y mediática donde los nuevos medios de comunicación empezaron a desarrollar su poder seductor. En este contexto de ensayo general se creó una ambivalencia estructural y un sincronismo cultural que produjo la intersección de diferentes practicas políticas (fascista y neocapitalista) y maneras de hacer (conservadurismo y progresismo) dando espacio a una fenomenología histórica que desvelaba el germen de diversas formas de poder, aparentemente contradictorias entre si, pero coherentes en la construcción de la cultura del consumo y del neocapitalismo avanzado. En este contexto histórico-cultural la figura de Pier Paolo Pasolini es determinante. A pesar de haber sido un intelectual incomodo para la cultura y la política italiana de su tiempo, tuvo la posibilidad de escribir en la primera plana de algunos periódicos oficiales de la clase dirigente italiana, lo cual le aseguró un público bastante amplio de lectores, a la vez que de enemigos. Como hemos dicho varias veces a lo largo de esta investigación, Pasolini puede ser considerado un autor que se movía en un lugar intermedio, esta postura le permitió criticar cada uno de los sistemas (fascista, comunista, capitalista, consumista, etc.) y, de alguna manera, beneficiarse de ellos.

Como vimos el poeta hizo de las contradicciones su *modus operandi*, convirtiendo esta actitud en un sistema personal de análisis intelectual. La contradicción le llevó a declararse culturalmente cristiano y políticamente marxista, abjurando cada una de las dos ideologías en el nombre de su libertad crítica y absoluta. Hijo de un militar fascista y perteneciente a la elite de la burguesía italiana se obstinó en criticarla. Testigo del compromiso civil y colectivo de aquellos años se declaraba esencialmente individualista en su lucha de “mártir-héroe”. Contestatario de la figura simbólica paterna a menudo tenía actitudes pedagógicas paternalistas. Investigador audaz de las diversas formas de expresión estético-lingüísticas criticó duramente las neovanguardias contemporáneas. Su psicología individual aparece dividida entre la bondad y la provocación, altruismo y codicia instintiva y sexual, entre la fama y la humildad, la vida social y la soledad⁶¹⁶. En este sentido Pasolini eligió deliberadamente la contradicción perenne en cuanto

616 RECALCATI, Massimo, *L'eros. Tra i demoni alla ricerca dell'origine*. La Repubblica, 28 octubre 2015. Enlace del artículo <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/10/28/leros-tra-i-demoni-alla-ricerca-dellorigine34.html>. (consultado: 27 marzo 2017).

lugar del indecible y del inefable, condición que le permitió adherirse nada más que a su propia conciencia, eligiendo como último recurso aquel de la oposición.

“Oposición de quien no puede ser amado por nadie, y nadie puede amar, y por lo tanto establece su amor como un no prestablecido, el ejercicio del deber político como un ejercicio de la razón⁶¹⁷”.

3.1.1 Padres simbólicos y Madres reales. *Le ceneri di Gramsci* y *Supplica a mia madre*.

Después de la Segunda Guerra Mundial la figura e la obra de Antonio Gramsci tuvieron un papel central en el panorama político y cultural italiano, sobretodo si pensamos que en aquel momento el país intentaba reinventarse después del Fascismo. A finales de los años 40 y principio de los años 50 se publicaron por primera vez algunos escritos del filósofo comunista italiano: *Lettere dal carcere* (1947) y los seis volúmenes de los *Quaderni dal carcere* (1948-51). En estos mismos años Gramsci era conocido más por su cargo político de *leader* del Partito Comunista Italiano que como filósofo, por este motivo la fuerza de sus innovaciones políticas se valoraron años después. Sus reflexiones sobre el mundo campesino constituyeron una referencia teórica básica para el desarrollo de los estudios etnográficos y antropológicos en Italia. Mientras su profundización del análisis sobre el folklore permitió pensar a esta cuestión como un elemento tanto conservador como de contestación en relación al mundo capitalista burgués⁶¹⁸.

Los antepasados paternos de Antonio Gramsci vinieron de la ciudad de Gramshi en Albania, y pueden haber llegado a Italia desde el siglo XV durante la diáspora albanesa causada por la invasión turca. Gramsci se crió en Cerdeña en condiciones económicas y de salud precarias y se formó en el industrializado Piemonte. Su genealogía formativa encorpora dos realidades socio-existenciales (la campesina y la obrera) distintas que fueron determinantes en su planteamientos políticos. Sus compromisos éticos fueron vinculados tanto a la lucha en contra al fascismo y la resolución de la “cuestión meridional”, así como a la apuesta por una alianza política operativa entre diferentes realidades sociales como pudieran ser la realidad obrera del norte Italia y la campesina del sur del país. Estas

617 SOLDATI, Mario, *Il “Vangelo” di Pasolini*, *L'Europeo*, 23 noviembre 1964 citado por SICILIANO, Stefano, *Vita di Pasolini*, p. 274.

618 TRENTO, Giovanna, *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini*, p. 65.

condiciones eran consideradas indispensables para contrastar la burguesía. De hecho su empeño cultural se centró principalmente en eliminar los prejuicios y los estereotipos que se habían creados con la Unificación de Italia entre obreros industrializados y campesinos meridionales.

A finales de los años 40 y principio de los años 50, Pasolini - como muchos intelectuales italianos - estaba influenciado por un entusiasmo general antifascista. En el 1948-49 leyó por primera vez a Gramsci considerándolo una referencia determinante, ya que lo percibía como una figura emocionalmente más cercana respecto a la figura de Marx⁶¹⁹. Como analizamos en el primer capítulo, a finales de los años 40 Pasolini vivía en Friuli donde los campesinos estaban luchando en contra a los grande propietarios terratenientes de la región. Para Pasolini esa fu su primera experiencia de lucha de clase. En aquel momento, experiencia política y experimentación poética se entremezclaron entre si. Tanto fue así que su adhesión al Partido Comunista dependió de este cruce histórico-cultural. A pesar de todo, la aproximación de Pasolini a la figura intelectual de Gramsci tenía también raíces personales de carácter cultural y psicológico. Su educación literaria; la excepcionalidad de su sexualidad - experimentada como un trauma durante la adolescencia y la juventud - y el hecho de que su hermano había sido asesinado por los comunistas italianos que habían adherido a la causa de Tito⁶²⁰ fueron los motivos principales de la necesidad del poeta de buscar un dialogo intelectual con Gramsci.



Figura 19: Pasolini Pier Paolo frente la tumba de Antonio Gramsci. Roma.

619 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla política e sulla società*, p. 1295.

620 PASOLINI, Pier Paolo, *Lettere 1955-1975*, a cura di Nico Naldini, Ed. Einaudi, Torino, 1988, p.174.

Pasolini hizo referencia expresa al filósofo comunista en los años 50 con la publicación de la colección de poesía “*Le ceneri di Gramsci*⁶²¹” (1957), que será considerada la obra poética más importante de autor. El poemario homónimo se publicó originalmente en la revista “*Nuovi Argomenti*⁶²²” entre noviembre 1955 y febrero 1956 pero su composición se remonta a 1954. Será en estos años 50 del *boom económico* italiano cuando el poeta se encontraría conmemorando la figura de Antonio Gramsci frente a la tumba en el cementerio acatólico de Roma.

En este poema Pasolini es consciente de sus contradicciones y, a través de un acercamiento sentimental y afectivo confesará al político comunista su crisis ideológica. El poeta se presentará a sí mismo frente a la tumba del político a la vez como víctima de un estado de represión y rico burgués. A partir de este primer encuentro simbólico con Gramsci nacen las reflexiones de Pasolini sobre su vida y sobre la sociedad italiana contemporánea, donde el dato autobiográfico se une y se entrelaza con el dato histórico y político. A través de este poema el poeta quiere representar - en todo su drama - las contradicciones de una época, de un contexto histórico y de una crisis ideológica personal.

El escándalo de contradecirme, siendo
contigo y contra ti; contigo en el corazón,
en luz, contra ti en las oscuras entrañas;

de mi paternal estado traidor
- en el pensamiento, en una sombra de acción -
me sé a esto atado en el calor

de los instintos, de la estética pasión;
atraído por una vida proletaria
anterior a ti, es, para mí, religión

su alegría, no su lucha milenaria:
su naturaleza, no su conciencia;
es la fuerza originaria del hombre,

que en el acto se pierde,
para darle la emoción de la nostalgia,
una luz poética: y nada más

621 PASOLINI, Pier Paolo, *Tutte le poesie*, pp. 775-864.

622 *Nuovi Argomenti* es una revista fundada en Roma en 1953 por Alberto Carrocci e Alberto Moravia a los cuales se unieron Pier Paolo Pasolini, Attilio Bertolucci y Enzo Siciliano. Tras la muerte de Enzo Siciliano en el 2006 la dirección pasa a Dacia Maraini. Enlace de la página web <http://www.nuoviargomenti.net/> (consultado: 01 abril 2017).

yo no sé decir, que no sea justo
pero no sincero, abstracto
amor, no una desconsolada simpatía...

Como los pobres, pobre me agarro,
como ellos, a humillantes esperanzas,
Como ellos lucho para vivir

todos los días. Pero en mi desoladora
miserable condición,
yo poseo: y es la más exaltante

de las posesiones burgueses, el estado
más absoluto. Pero a medida que poseo la historia,
ella me posee; me ilumina:

pero, ¿a qué sirve la luz?⁶²³

Como podemos leer en este fragmento del poema, Gramsci será para el autor como un padre simbólico con el que dialogar. Sus confesiones son las confesiones a un padre que Pasolini aprecia por su compromiso político e ideológico pero del que se aleja. A finales de los años 50, en plena crisis de la ideología comunista, Pasolini no se dirige al Partido Comunista italiano sino al filósofo marxista, y sobre sus cenizas confiesa su compromiso herético de amar la vida proletaria (a través de los chavales subproletarios) por su “felicidad primitiva” y no por su larga “lucha milenaria”; por su inocencia y “no por su conciencia”. En este sentido Pasolini confiesa a la tumba de Gramsci que su pasión erótica va a ser la raíz existencial de su compromiso político personal.

Tanto Gramsci como Pasolini confiaban en el mundo campesino y subalterno ya que concordaban que estas eran las partes activas y alternativas al mundo burgués,

623 PASOLINI, Pier Paolo, *Pasolini. Tutte le Poesie*, p. 820. “Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere con te e contro di te; con te nel cuore, in luce, contro te nelle buie viscere; del mio paterno stato traditore - nel pensiero, in un'ombra di azione - mi so ad esso attaccato nel calore degli istinti, dell'estetica passione; attratto da una vita proletaria a te anteriore, é per me religione. la sua allegria, non la millenaria sua lotta: la sua natura, non la sua coscienza; é la forza originaria dell'uomo, che nell'atto s'é perduta, darle l'ebbrezza della nostalgia, una luce poetica: en altro piú Io non so dirne, che non sia giusto ma non sincero, astratto amore, non accorante simpatia... Come i poveri povero, mi attacco come loro a umilianti speranze, come loro per vivere mi batto ogni giorno. Ma nella desolante mia condizione di diseredato, io possiedo: ed é il piú esaltante dei possessi borghesi, lo stato piú assoluto. Ma come io possiedo la storia, essa mi possiede; ne sono illuminato: ma a che cosa serve la luce?”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

pero los dos tenían diferentes perspectivas. Mientras Gramsci pensaba en los campesinos como una fuerza política, cultural y socialmente viva que requería un examen minucioso de sus especificidades históricas y su conciencia subalterna. En Pasolini había una cierta propensión al imaginario del “bárbaro” que él proyectaba en los sujetos subalternos. Esta actitud y esta visión de la otredad hacia que el poeta fuera sustancialmente contrario a cambios radicales o revolucionarios de los campesinos. Es decir, contrariamente a la visión gramsciana el mundo campesino de Pasolini no viene leído como un mundo revolucionario - capaz de cambiar el curso de la historia - sino que, más bien, es considerado como un mundo en resistencia frente a las violencias de la modernidad neocapitalista⁶²⁴. En este sentido el posicionamiento del poeta frente al mundo subalterno no le permitirá crear un cumplido discurso poscolonial.

Frente a la tumba de Gramsci el poeta friulano afirma claramente no estar interesado en la lucha de clases, en la lucha del pueblo y en una ideología basada en la conciencia de clase, sino, que su interés es en apreciar más la alegría como expresiones más auténticas y vitales del pueblo. En estos versos se explica la contradicción intrínseca del poeta entre ideología racional comunista y pulsiones emocionales. De este manera Pasolini por un lado se siente cercano a la ideología gramsciana en la pasión de la lucha comunista pero, por otro, se posicionará contra a Gramsci en referencia a sus instintos más viscerales. En sus impulsos instintivos y pre-rationales Pasolini confiesa una búsqueda narcisista de un eterno adolescente donde el mundo se convierte en una extensión de sí mismo. En plena crisis existencial, de forma coloquial y directa, Pasolini busca respuestas en Gramsci:

Y me pedirás tu, muerto sin adornos,
abandonar esta desesperada
pasión de estar en el mundo?⁶²⁵.

El cambio cultural y económico que vivirá la sociedad italiana de los años 50 transformará radicalmente la cultura popular tan querida por el poeta, tanto que Pasolini se preocupa por su futuro y por el destino de sus pulsiones. Por ello se pregunta si aun, en su vida, tiene cabida la posibilidad de actuar con pasión:

Pero yo, con el corazón consciente
de quien sólo en la historia tiene vida

624 TRENTO, Giovanna, *Pasolini e l’Africa. L’Africa di Pasolini*, p. 69.

625 PASOLINI, Pier Paolo, *Pasolini. Tutte le Poesie*, p. 823. “Mi chiederai tu, morto disadorno, d’abbandonare questa disperata passione di essere nel mondo?”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

podré alguna vez más operar con pura pasión,
si se que nuestra historia ha terminado?⁶²⁶.

Con este poema Pasolini le confiesa a Gramsci sus conflictos más íntimos, aquellos que le supone tener que enfrentar su ideología marxista con sus pulsiones eróticas.

Según los análisis de Giovanna Trento, Pasolini y Gramsci compartían un gran interés en el mundo popular, dialectal y campesino. En los años 50 Pasolini se preocupó mucho en la difusión de la poesía popular; tanto que publicó una selección de varias poesías en la colección *Il canzoniere italiano* (1955). Pero a diferencia de Gramsci, Pasolini utilizó a menudo el adjetivo “humilde” para describir el mundo campesino. Gramsci, por su parte, prefirió utilizar la expresión “clases subalternas”. Una expresión que en sí misma no tiene una carga paternalista creadora de desigualdad. Este aspecto de la política de Gramsci será uno de los elementos principales que lo han hecho una figura importante en los estudios poscoloniales en la segunda mitad del siglo XX y, especialmente, en la obra de Edward Said. En respecto a la humildad Gramsci dirá:

“En el intelectual italiano la expresión de «humilde» indica una relación de paterna protección y paternal, el sentimiento «suficiente» de una propia e indiscutible superioridad, como la relación entre dos razas, una pensada como superior y otra inferior, como la relación entre el adulto y el niño, el la viejez pedagógica o peor aún una relación de una «sociedad protectora de los animales» o el ejército de la salud anglosajón hacía los caníbales de Papúa⁶²⁷”

Las diferentes historias personales tanto del político como del poeta determinan los diferentes posicionamiento político. El hecho que Gramsci, a diferencia de Pasolini, se había criado en un pueblo pobre de la Cerdeña le hacía pensar al mundo campesino sin el sentimiento de nostalgia. Ya que precisamente este sentimentalismo podía tener el riesgo de distorsionar una visión histórico-política de esta realidad campesina. Pasolini, por su parte, nació en la ciudad de Bolonia y se crió en un contexto pequeño burgués. Sus referencias literarias son atribuibles a conceptos vinculados al romanticismo y su relación con las tierras friulanas dependía del tiempo de vacaciones durante el verano. Para Pasolini el mundo campesino es un mundo de resistencia, antagonista, alternativo, tradicional en

626 *Ibidem*, p. 826. “Ma io con il cuore cosciente di chi soltanto nella storia a vita, potrò mai piú con pura passione operare, se so che la nostra storia é finita?”. Traducción desde el italiano al castellano.

627 GRAMSCI, Antonio, *Gli umili (Quaderno 21)*, en GRAMSCI, Antonio, *Quaderni dal carcere (volumen III)*, p. 2112. Citado por Giovanna Trento en *Pasolini e l’Africa. L’Africa di Pasolini*, 2010, p. 74.

contra a la arrogancia burgués que él también incorporaba. Los campesinos, los subproletarios y el “Tercer Mundo” tenían calidades intrínsecas que los burgueses nunca podría comprar. En comparación con la idea de una posible liberación de la clase subalterna pensada por Gramsci; Pasolini prefiere una condición inmutable de marginación como una alternativa profundamente idealizada y antagónica que contrasta con la mentalidad capitalista. En este sentido los posicionamiento de Pasolini dependían de su pertenencia a una clase social pequeño burguesa; un vínculo que vivirá como algo negativo, tanto desde un punto de vista existencial como estético. Sin embargo esta condición fue vivida por el poeta ambiguamente ya que le permitía acceder a un mundo subalterno al mismo tiempo que mantenía sus privilegios de intelectual burgués.

El carácter simbólico que representan las figuras de la madre y el padre está muy presente en toda la poética pasoliniana. Si la madre simboliza el vínculo con la vida y con el origen, al que volver constantemente, el padre representa el poder, la autoridad con la que hay que enfrentarse para profanarla o superarla.

En el psicoanálisis el conflicto con el padre es un momento crucial del crecimiento, chocarse con él significa ir más allá y convertirse en adulto. De acuerdo con el psicoanalista Massimo Recalcati, para no tener más necesidad del padre - también de un padre simbólico - no es necesario “desterrar al Padre, exaltando su demolición, decretado su peso insoportable o su inutilidad. Tomar en serio el legado del Padre es aceptar la herencia del padre⁶²⁸”. En nuestro caso específico, hay que decir que Pasolini no quiso ser padre, ni superarlo ni remplazarlo. El autor dirá en diferentes ocasiones que “nunca he usado una sola palabra, utilizada por mis padres (excepto para desearle el infierno)”, y que “hay, por supuesto, en mí, un deseo general de no ser padre (no asemejarme a mi padre, a ningún padre en general), etc⁶²⁹”.

De la misma manera que en “*Le ceneri di Gramsci*” en “*Supplica a mia madre*”, Pasolini dedica este poema ya no a un padre simbólico sino a su verdadera madre Susanna Colussi a la cual manifiesta explícitamente su condición existencial, confesándole - igual que lo hizo frente a Gramsci - sus deseos y su más profundas contradicciones internas.

Mis palabras de hijo dirán difícilmente
algo a un corazón de mí tan diferente.

Sólo tú en el mundo sabes de mi corazón
lo que siempre fue, antes de cualquier amor.

628 Citado por MIRENZI, Nicola, *Pasolini contro Pasolini*, Ed. Lindau, Torino, 2016, p. 105.

629 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla política e sulla società*, p. 1137.

Por eso tengo que decirte lo que es horrible reconocer:
germina mi angustia en el seno de tu gracia.

Eres insustituible. Por eso está condenada
a la soledad la vida que me diste.

Y no quiero estar solo. Tengo un hambre infinita
de amor, del amor de cuerpos sin alma.

Porque el alma está en ti, eres tú, pero tú
eres mi madre y tu amor es mi esclavitud:

esclava fue mi infancia de este sentimiento
alto, irremediable, de inmenso compromiso.

Era la única manera de sentir la vida,
la única tinta, la única forma. Ahora se acabó.

Sobrevivimos: y es la confusión
de una vida recreada al margen de la razón.

Te lo suplico, ay, te lo suplico, no quieras morir.
Estoy aquí, solo contigo, en un futuro abril...⁶³⁰

Cuando Pasolini se dirige a la madre diciéndole que sólo ella puede saber lo que su corazón es “antes que cualquier amor”, habla de un estado originario e irracional. Un Origen embrional simbólico del cual no puede separarse y al que volver cada noche, después de sus fugaces relaciones sexuales buscadas en las diferentes periferias del mundo. El autor va a relacionar su estado de soledad a este gran amor que siente por su madre, en cuanto Origen. Como vimos en capítulos anteriores, la disidencia y el alejamiento de Pasolini - como poeta comprometido - de las normas sociales burguesas y de la cultura dominante, es

630 PASOLINI, Pier Paolo, *Pasolini. Tutte le poesie*, p. 1102. “E' difficile dire con parole di figlio ciò a cui nel cuore ben poco assomiglio. Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore, ciò che è stato sempre, prima d'ogni altro amore. Per questo devo dirti ciò ch'è orrendo conoscere: è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia. 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: ho passato l'infanzia schiavo di questo senso alto, irrimediabile, di un impegno immenso. Era l'unico modo per sentire la vita, l'unica tinta, l'unica forma: ora è finita. Sopravviviamo: ed è la confusione di una vita rinata fuori dalla ragione. Ti supplico, ah, ti supplico: non voler morire. Sono qui, solo, con te, in un futuro aprile...”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano. Cursivo del autor.

algo bien conocido. Además de los desacuerdos intelectuales, como la compleja relación con el Partido Comunista italiano y la iglesia, el rechazo del consumismo y la crítica a la clase política, la homosexualidad del autor juega un papel fundamental en la percepción de sí mismo y acentúa el sentido de alienación a la cultura burguesa a la que pertenece. En este sentido, el poeta idealiza y erotiza lo que él “llama las supervivencias” (la cultura campesina, el proletariado y el Tercer Mundo) como un antídoto a la inestabilidad e insuficiencia de su propia identidad, tanto en términos geográficos como sociales y sexuales. Como dice Donatella Maraschin si el “sí mismo” pasoliniano es el centro simbólico del acto del discurso este centro es, sin embargo, fragmentado y descentralizado. El propio autor se convierte así en el principio de organización en el que funda una discursividad antropológica de la Otrredad⁶³¹. En los acercamientos eróticos fugaces con los chavales, Pasolini se siente presente en su presente y, de alguna manera, ya no se siente más solo. En el acto sexual repetitivo y ritualista, el autor encuentra lo que él define como la “fuerza originaria del hombre” revelando su dificultad para abandonar la idea nostálgica de una armonía impronunciada de la vida antes de la conciencia. Pero será un sentimiento que durará muy poco ya que, en cuanto termina el acto sexual el autor se vuelve “penitente” a su origen.



Figura 20: Susanna Colussi con Pier Paolo Pasolini. Roma.

631 MARASCHIN, Donatella, Pasolini. *Cinema e antropologia*, pp. 187-188. Véase también el artículo de RIVA, Massimo, Parussa, Sergio, *L'autore como antropólogo: Pier Paolo Pasolini e la notte dell'etos*, *Annali di italianistica* 15, 1997, pp. 237-65 (28-30).

Los cuerpos en los que buscará el “amor” son “cuerpos sin alma” ya que, para Pasolini el alma se encuentra en “ella”: su madre, su origen. El poeta ve en la madre el símbolo del origen, del bárbaro, del primitivo, del mundo antes de la historia. Un imaginario irracional por el que va a pelear “todos los días”. Esta lucha privada y personal será lo que va a transformar y justificar su soledad poética, ya que conectará la potencia de una pulsión instintiva con la singularidad de una historia individual, relacionada a su vez con una historia colectiva utilizada y exotizada por él mismo.

“Yo estoy *completamente solo*; y por otra parte en manos de los primeros que quieren pegarme. (...) Mi independencia, que es mi fuerza, implica la soledad, que es mi debilidad. No me gusta - como he dicho muchas veces - la independencia política. Por consiguiente, mi independencia es, digamos, humana. Un vicio. No podría evitarlo. Soy esclavo. Ni siquiera podía gloriosamente hacer de esto un orgullo. Por el contrario amo la soledad. Pero ésta es peligrosa. podría elogiarla y acunarme en la felicidad que me produce hacerlo indefinidamente. Quizá es nostalgia de la perfecta soledad gozada en el vientre materno. De hecho, estoy bastante seguro que es esto. Pero decirme vosotros, ¿cómo puede un feto, vivir entre adultos?⁶³²”.

Como hemos podido observar Pasolini nos habla todo el tiempo, indirectamente, de sus deseos y de las contradicciones que éstos le provocan a nivel político e ideológico. Consideramos que sea complejo pensar en una independencia que no sea política ya que no creemos que el adjetivo “humano” sea algo que pueda prescindir de lo político. Como nos hace notar el filósofo Franco Berardi Bifo, el pensamiento antiautoritario del siglo XX en las sociedades occidentales ha estado directa o indirectamente influenciado por la noción freudiana de represión. De hecho en los años 60 y 70 la valencia política del deseo operaba siempre en oposición a los dispositivos de represión, y con el tiempo esta concepción ha terminado, por revelarse una trampa conceptual y política⁶³³. A través de las

632 PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla política e sulla società*, pp, 1173-1172. “La mia indipendenza, che è la mia forza, implica la solitudine, che è la mia debolezza. Odio - come ho tante volte detto - l'indipendenza politica. La mia è quindi una indipendenza, diciamo, umana. Un vizio. Non potrei farne a meno. Ne sono schiavo. Non potrei nemmeno gloriamente, farmene un piccolo vanto. amo invece la solitudine. Ma essa è pericolosa. di essa potrei fare gli elogi, e cullarmi nella gioia che mi proviene nel farne indefinidamente gli elogi. Forse è una nostalgia della perfetta solitudine goduta nel ventre materno. Anzi, sono quasi certo che è questo. Ma ditemi voi, come può, un feto, vivere tra gli adulti?”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

633 BERARDI, Franco, Bifo, *Patologías de la hiperexpresividad*, <http://eipcp.net/transversal/1007/bifo/es> (consultado: 01 abril 2017).

contradicciones (utilizadas como estrategias) Pasolini expresa el sentimiento de impotencia y malestar de muchos de los intelectuales de izquierda de finales de los años 60, sentimientos nacidos antes la falta de soluciones hacia el futuro. Como explica el sociólogo húngaro Frank Füredi, en tiempos históricos en los cuales se verifica una profunda desilusión en las consecuencias del cambio cultural, el escepticismo - sobre la deseabilidad del cambio que consigue - se refleja en el desencanto general hacia el progreso. Así pues, la historia se convierte en un objeto de especulación, cuya humanidad es vista más como víctima que como el agente. El creciente interés en la categoría de identidad - como ejemplo abstracto - refleja la percepción de impotencia e incapacidad para actuar en la historia⁶³⁴. Por otra parte, Jean Baudrillard sostiene que el deseo es la fuerza motriz del desarrollo del capital y que la ideología de la liberación de los años 70 corresponde al pleno dominio de la mercancía. En este sentido la dimensión imaginaria no es la de la represión, sino la de la simulación: la de la proliferación de los simulacros, la de la seducción⁶³⁵. Según Massimo Recalcati, Pasolini:

“Preservando el mito de la vida como bien absoluto, no puede dejar de ser dividido entre la trascendencia del deseo que lo empuja hacia adelante y un remordimiento profundo hacia la inevitable pérdida del Origen que lo mantiene constantemente doblado hacia atrás. En este sentido es preso del empuje conservador, como diría Freud, de la pulsión y su disfrute que, si se les priva de la trascendencia del deseo, sólo puede ser destructivo⁶³⁶”.

Las proyecciones que Pasolini hace sobre las figuras simbólicas de los padres nos desvelan su imposibilidad de dirigirse hacia algún futuro. Su posición entre mirar un pasado original y contestar el presente lo bloqueará a una perpetua figura de hijo solitario. Según Christopher Lasch la «pérdida de sentido de la continuidad histórica» esa erosión del sentimiento de pertenencia a una «sucesión de generaciones enraizadas en el pasado y que se prolonga en el futuro» es lo que

634 FÜREDI, Frank, *Mythical Past, Elusive Future*, Ed. Pluto, London, 1992, p.252. Citado por MARASCHIN, Donatella, Pasolini. *Cinema e antropología*, p. 197-198.

635 *Ibidem*, p. 197-198.

636 RECALCATI, Massimo, *L'eros. Tra i demoni alla ricerca dell'origine*. *La Repubblica*, 28 octubre 2015. “Preservando il mito della vita come assoluto Bene, egli non può che restare diviso tra la trascendenza del desiderio che lo sospinge in avanti e un rimpianto struggente nei confronti della perdita inevitabile dell'Origine che lo mantiene costantemente ripiegato all'indietro, preda della spinta conservatrice, come direbbe Freud, della pulsione e del suo godimento, il quale, se privato della trascendenza del desiderio, non può che rivelarsi distruttivo”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

caracteriza y engendra la sociedad narcisista más contemporánea⁶³⁷. En este sentido según el sociólogo Lasch el narcisismo se vuelve una estructura constitutiva de la personalidad posmoderna.

637 Citado por LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*, Ed. Anagrama, Paris, 1983, p. 51.

3.1.2 Las confesiones, la auto-revelación y la hipervisibilidad de la sexualidad como elemento imprescindible del poder semiócapitalista.

En el poema “*Versi da Testamento*” Pasolini nos explica su idea de soledad⁶³⁸:

“La soledad: hay que ser muy fuerte
para amar la soledad; hay que tener buenas piernas
y una resistencia fuera de lo normal; no se debe correr el riesgo de
resfriados, gripe o dolor de garganta; no se debe temer a
ladrones o asesinos; si toca caminar
toda la tarde o tal vez toda la noche
hay que saber hacerlo sin darse cuenta; no hay para sentarse;
sobre todo en invierno; con el viento soplando en la hierba mojada,
y con las piedras entre la basura húmeda y fangosa;
simplemente no hay comodidad, sin lugar a dudas,
así como para tener en frente todo un día y una noche
sin obligaciones o limitaciones de ningún tipo⁶³⁹”.

Si analizamos este poema con la conciencia de hoy sólo podemos decir que Pasolini tenía una idea de la soledad romántica, determinada por una situación económica privilegiada aunque imaginada, pensada y vivida como una elección. Él describe esta soledad con una actitud victimista aunque si se trata de una elección consciente e individualista. En este sentido, creemos que el autor amaba el individualismo y los privilegios económicos pero - para justificar esta contradicción ideológica - necesitó disfrazar su individualismo de soledad y transformar su elección activa en una condición pasiva y sufrida. En esta nueva visión de sí mismo, Pasolini se permite idealizar su postura advirtiéndolo - como en un diálogo - al lector de la dificultad de elegir la soledad. Pasolini escribe que hay que aprender a ser fuerte con una “resistencia fuera de lo normal”, donde “no se debe correr riesgo de resfriados, gripe o dolor de garganta”. Y en este sentido, elegir la soledad significaría para él no disponer de ayuda en un momento de problemas de salud - algo que en su vida no fue una situación del todo real ya que, la convivencia con la madre Susanna y su prima Graziella Chiaricossi, le garantizó unos cuidados incondicionales. Tampoco cabría olvidar la seguridad emocional

638 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 291.

639 PASOLINI, Pier Paolo, *Trasumar e organizzare*, Ed. Garzanti, Milano, 1971, p. 102. “Bisogna essere molto forti per amare la solitudine; bisogna avere buone gambe e una resistenza fuori dal comune; non si deve rischiare raffreddore, influenza e mal di gola; non si devono temere rapinatori o assassini; se tocca camminare per tutto il pomeriggio o magari per tutta la sera bisogna saperlo fare senza accorgersene; da sedersi non c'è; specie d'inverno; col vento che tira sull'erba bagnata, e coi pietroni tra l'immondizia umidi e fangosi; non c'è proprio nessun conforto, su ciò non c'è dubbio, oltre a quello di avere davanti tutto un giorno e una notte senza doveri o limiti di qualsiasi genere”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

que le ofrecieron todos sus amigos/as sosteniéndolo y acompañándolo tanto en vida como después de su muerte. Por otro lado, es cierto que en su vida nocturna en busca de relaciones sexuales a cambio de dinero, ir en cuenta a situaciones de peligro y de riesgos fueron reales. Como veremos su muerte es un ejemplo desafortunado de ello. Sin embargo, esto no quiere decir que amar la soledad significara para él renunciar a las comodidades. Estas comodidades - que él pensaba como símbolo de la cultura pequeño burguesa - eran las mismas de las que disfrutaba tanto en la casa que compartía con la madre, como en su refugio aislado en la *Torre di Chia*⁶⁴⁰. En el poema *Versi dal testamento* Pasolini necesita, como dice Franco Fortini, construirse una excusa que reequilibre, ideológicamente, la imagen de sí mismo al lector. Lo que Pasolini criticó de las costumbres y comodidades típicas de las relaciones personales, de pareja o familiares de la pequeña burguesía moderna, lo encarnará el nuevo estereotipo de individuo independiente, solo, individualista y “libre” de cualquier tipo de compromiso sentimental y responsabilidades comunes. El individuo prototípico del la cultura del consumo neocapitalista. En la crítica del viejo sistema moderno y en su elección de no querer proyectarse en ninguna forma constructiva (que no fuera sólo una crítica), Pasolini va a convertirse en el arquetipo del nuevo sujeto posmoderno. En este sentido la relación con la simbología de los padres va a anclarlo en una figura de hijo perenne.



Figura 21: Pier Paolo Pasolini. Torre di Chia. Roma. Foto: Dino Pedrali.

640 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 273.

En todos los fragmentos de los poemas que hemos citado hasta ahora Pasolini utilizará lo que Adriano Sofri⁶⁴¹ denomina la estrategia de “auto-revelación”. Con “auto-revelación” nos referimos a una acción poética en la cual el autor, en todo su razonamiento, confiesa a través del lenguaje poético y alegórico las motivaciones personales de sus contradicciones. Con esta estrategia de “auto-revelación” se hacen visibles las causas que demuestran el porqué su discurso está constantemente construido desde lo colectivo (mundo campesino friulano, clase baja romanas, “Tercer mundo”) a lo individual. Si analizamos la obra de Pasolini bajo esta perspectiva nos damos cuenta que el autor hace públicas todas sus inquietudes paradójicas sirviéndole de éstas para reconducir todo su discurso político y estético hacia cuestiones personales e individuales. De esta manera, enseñando y desvelando todo su ser, Pasolini va a situarse en una posición ambigua entre vulnerabilidad y autoafirmación de sí mismo.

La representación de la sexualidad explícita, que viene visibilizada y relatada en sus últimas obras cinematográficas (*La Trilogia della vita*, y *Saló y Le 120 giornate di Sodoma*) y en la novela inacabada *Petrolio*: nos evidencia la necesidad del autor por hipervisibilizar los cuerpos y los aspectos más íntimos de sí mismo. Sobre el último Pasolini Marco Bezzocchi escribe:

“Sólo aquellos que dicen todo acerca de sí mismo pueden permitirse el lujo de decir todo a los demás, por supuesto arriesgándose hasta el final. La exhibición de sí mismo, el placer de hacerse comer por los otros son estrategias que garantizan la veracidad de su posición. Si digo a todos lo que normalmente se mantiene en secreto, demuestro que no tengo secretos, que tengo el valor de la verdad”.

Da igual si estamos de acuerdo o no con la realidad que Pasolini nos muestra. Lo cierto es que, el autor, al mostrar todas sus contradicciones, nos proporciona todas las herramientas para entender su contexto social específico.

En *Petrolio* - su última obra literaria - Pasolini mostrará todo de sí mismo. Entramos físicamente, “en carne y huesos⁶⁴²”, en el relato. La novela estaba pensada con la publicación de algunas fotografías tomadas por Dino Pedrali⁶⁴³. En estas fotos el autor aparecerá totalmente desnudo, excédiéndose en significación y en evidencia, revelando los aspectos más íntimos de su vida en la *Torre de Chia* y

641 SOFRI, Adriano, VELTRONI, Walter, BELLOCCHIO, Piergiorgio, *L'uomo che capiva troppo*, en Micromega, cit., p. 125, citado por BAZZOCCHI, Marco Antonio, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*. Ed. Bruno Mondadori, Milano, 2007, p. 163.

642 PASOLINI, Pier Paolo, *Petrolio, Lettera a Moravia*, Ed. Einaudi, Torino, 1992.

643 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, pp. 353-354.

- en este sentido - hipervisibilizándose. Nos parece importante analizar la perspectiva desde la que van a ser tomadas estas fotografías, ya que el ojo del fotógrafo va a estar en el exterior, detrás de una ventana a través de la cual captura momentos robados de la vida del poeta, de su intimidad cotidiana, como si fuera un espía, como el ojo que todo lo ve del “Gran Hermano”.



Figura 22: Pier Paolo Pasolini. Torre di Chia. Roma. Foto: Dino Pedrali.

Paralelamente queremos recordar que durante los años 60 y 70, Pasolini disfrutó de un reconocido éxito que lo convirtió en un personaje público. Los periódicos estarán continuamente pendientes de sus acciones, especulando sobre su figura pública. Siendo él consciente del poder mediático que tiene, buscará con este último proyecto desvelar aun más su persona y su personalidad narcisista. Para ello utilizará la estrategia de la “auto-revelación” tanto a un nivel poético como visual. El autor utilizará la estrategia de la hipervisibilización también en la última escena de la película *Saló*, donde el personaje del “Excelentísimo” mira a través de unos prismáticos las atrocidades infligidas a los/as chicos/as secuestrados/as en el jardín de la villa⁶⁴⁴. En esta escena Pasolini pondrá al mismo nivel al espectador y al torturador para así hacerlo participe en primera persona de las atrocidades que

644 Enlace de las últimas escenas de *Saló e le 120 giornate di Sodoma*. https://www.youtube.com/watch?v=_zS6lfSDyJE (consultado: 30 marzo 2017).

se irán desarrollando. Al igual que hace al espectador/lector participe en las fotografías de Dino Pedrali.

En los dos ejemplos citados anteriormente, Pasolini construye las imágenes fotográficas y videografías a través de una perspectiva voyerista que espía desde una ventana. En los dos casos parece que el autor obliga al espectador a asumir esta mirada. De esta forma Pasolini declina al lector/espectador la responsabilidad de detener el nuevo poder de control de los cuerpos. Un poder que pasa a través de la mirada voyerista de los nuevos medios de comunicación. Sin embargo, hay una sutil diferencia entre los dos ejemplos. Mientras que en la película de *Saló* se hace evidente - vista la dureza de las escenas - un poder autoritario y despótico de los actores/espectadores; en las fotografías de Dino Pedrali podemos notar una implicación narcisista y autocomplaciente ya que el poeta se relaciona con el que mira a través de las fotografías con un juego de deseo e intimidad. De esta manera, Pasolini va a lanzarse sin frenos ni límites hacia lo que Michel Foucault define como biopoder y al pesimismo que caracteriza sus últimos años, y como afirma el filósofo francés, la auto-revelación se revelará al mismo tiempo auto-destrucción⁶⁴⁵.

Los años 70 serán los últimos años donde el poder “mecánico”, “analógico”, totalitario y fascista guíe a la sociedad occidental moderna. Serán también años de transición hacia una nueva dimensión que dará paso al poder “digital” de los nuevos medios de comunicación y del consumismo. Un salto del poder orador (como eran los regímenes totalitarios del siglo XX) fundado en el consenso sobre una única forma de control al poder biopolítico penetrante, hedonista y permisivo (como la infocracia contemporánea), sobrecargado de informaciones. Durante estos años Michel Foucault escribirá *Vigilar y Castigar*⁶⁴⁶ (1975), donde trazará meticulosamente los cambios culturales que llevaron a la dominación de la prisión como sistema disciplinario que centra la atención en el cuerpo y en las cuestiones de poder. Serán los mismos años donde también se desarrollará un discurso social occidental a partir de la economía del erotismo y de la expresividad deseante. En contraste con las represiones impuestas por los regímenes totalitarios europeos; los nuevos movimientos culturales posbélicos de los años 60 y 70 basaron su antagonismo en la liberación del deseo como motor de cambio político, cultural y generacional. Mientras que el sistema de poder freudiano exigía la renuncia pulsional, el sistema contemporáneo parece considerar el impulso al goce como

645 Citado por BAZZOCCHI, Marco Antonio, *I burattini filosofi*. Pasolini dalla letteratura al cinema. Ed. Bruno Mondadori, Milano, 2007, p. 164.

646 FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1986.

nuevo imperativo social⁶⁴⁷. De esta forma la liberación del deseo ha abierto caminos que han sido explotados por las finalidades de la economía consumista. Todo se vuelve entendible al hacerse visible. En este sentido la figura de Pasolini nos resulta clave a la hora de generar nuevas referencias en el ámbito del nuevo sistema del régimen semiótico⁶⁴⁸.

La crisis antropológica, percibida por Pasolini, en los años 70, hace aún más evidente su desilusión hacia el futuro. Como nos señala Marco Bazzocchi en su análisis del texto pasoliniano *L'Abiura della «Trilogia della vita»*, Pasolini se aleja de sí mismo en sus últimos años de trabajo (1970-1974). La “Abiura” puede considerarse como:

“una especie de confesión y también una acusación tanto en contra de su propio tiempo como en contra de sí mismo. Una confesión que afirma un nuevo régimen de verdad, pero que lo hace a partir de la realización (fría, resentida y a veces despectiva) de una nueva realidad. Una acusación tanto en contra de su propio tiempo presente, como en contra de su propio pasado y por lo tanto implícitamente contra su ser pasado⁶⁴⁹”.

Para Pasolini los cuerpos “inocentes” que sobrevivieron a la época moderna son el último baluarte de la realidad frente a la nueva dimensión ficticia de la cultura de los medios de comunicación de masa. Primero, Pasolini reafirma la elección de tratar la sexualidad como objeto político o estrategia expresiva, útil para representar el cuerpo desnudo (especialmente los órganos sexuales). Esto le va a permitir ampliar al máximo las posibilidades de lo representable, en línea con los discursos de liberación de los imaginarios sexuales occidentales. Más tarde va a darse cuenta de que la sexualidad se ha vuelto el objeto de atención del nuevo régimen discursivo: con un poder hipervisible y omnipresente. Es el biopoder que ahora responde a un nuevo sujeto de poder. En este momento, Pasolini llegará a decir que su elección de representar la sexualidad se revela como un fracaso, algo inútil y negativo⁶⁵⁰. Y en este sentido, la estrategia de la hipervisibilidad de los

647 COSENZA Domenico, RECALCATI, Massimo, VILLA, Angelo, *Civiltà e disagio. Forme contemporanee della psicopatologia*, Mondadori, Milano, 2006.

648 BERARDI, Franco, Bifo, *Patologías de la hiperepresividad*, <http://eipcp.net/transversal/1007/bifo/es> (consultado: 01 abril 2017).

649 BAZZOCCHI, Marco Antonio, *Abiura, Parresía e sessualità*, en Pasolini, *Foucault e il “político”*, (a cura de KIRCHMAYR, Raoul), Ed. Marsilio, Venezia, 2017, p.4.

650 *Ibidem*, p. 5.

cuerpos, del erotismo, la sexualidad y la violencia, nos volverá a conectar con la cuestión de las contradicciones.

Como consecuencia de estas reflexiones nos preguntamos ¿por qué Pasolini siente la necesidad de alejarse de su última obra y, así, de alejarse de sí mismo? ¿Puede ser que esta distancia de sí mismo dependa del darse cuenta que él representa e incorpora este nuevo sujeto de poder?

Como hemos analizado en el capítulo *Lo arcaico, el “buen salvaje” y lo exótico en el cine pasoliniano*, el deseo sexual de Pasolini ha sido el motor y filtro primario de toda su creación literaria, cinematográfica, ensayística y poética. No se puede analizar su obra dejando de lado sus pulsiones más secretas. A partir de esto, sus confesiones, contradicciones y retracciones se hacen más visibles, transparentes y entendibles.

Pasolini pensó en la *Trilogía* a modo de archivo de imágenes de cuerpos populares arcaicos para “proteger” una tipología de cuerpos y comportamientos que según él se estaban perdiendo, debido al poder homologador neocapitalista⁶⁵¹. Estos cuerpos arcaicos e inocentes - concretamente sus órganos y actos sexuales - fueron idealizados para convertirlos en símbolos del cuerpo popular y arcaico. Mostrar explícitamente en la pantalla estos cuerpos y sus actos sexuales, así como llevarlos a salas cinematográficas de gran difusión produjo en Pasolini la sensación de estar “salvando” simbólicamente el imaginario de estos cuerpos, más allá de meramente ampliar el imaginario sobre la sexualidad. La pregunta que surge ahora es ¿qué tipo de sexualidad quería salvar y difundir Pasolini?

La Trilogía representa el imaginario sexual pasoliniano caracterizado por una sexualidad exótica, lúdica y sin preocupaciones que el autor deseaba en su intimidad. En este sentido, la finalidad de la *Trilogía* fue, por una parte, conservar un imaginario personal “arcaico” y, por otra, expandir este imaginario para que pueda ser real y así revivirlo de nuevo en vida. Efectivamente - como hemos analizado en el capítulo de lo exótico - este imaginario va a tener una repercusión importante - y sobre todo rápida y viral - en lo que respecta a la ampliación de aquello considerado representable. Como hemos visto, después de la *Trilogía* se produjeron en Italia numerosas películas pornográficas de serie B. Un número tan relevante que se podría afirmar que con ellas se inaugura un género específico del cinema italiano *mainstream*. Por mucho que Pasolini criticase estas películas y no compartiese la sexualidad vulgar que representaban, no pudo oponerse a este proceso de libertad de expresión. Aunque él pensara en hacer poesía, exotizaba de “forma poética” lo que las películas de serie B mostraban de forma vulgar. En un

651 Para una más exhaustiva análisis sobre el archivo en la cultura occidental véase el capítulo *El archivo: desde el monumento al devenir proceso vivo*, de esta investigación.

momento histórico en el que el neocapitalismo apostaba por el consumismo, el deseo se convirtió rápidamente en un motor de ganancia. Durante la creación de la *Trilogía*, Pasolini creyó que al dar más visibilidad a su imaginario estético-erótico personal podría oponerse al imaginario moderno tradicional normativo, basado en la familia mononuclear. De esta manera podría también generar, difundir y conservar su imaginario erótico/exótico garantizándole una continuidad en el tiempo de la que poder seguir disfrutando. Cuando más tarde se da cuenta de que sus películas estaban acelerando el proceso de pérdida de los valores de “inocencia” del cuerpo popular y facilitando aún más la profanación de su imaginario; tuvo que renegar de su propio trabajo.

Las reinterpretaciones pornográficas de serie B de la *Trilogía* demostraban, dentro del nuevo poder neocapitalista, que cada individualidad podía representar sus deseos. Estos podían ser consumibles/consumidos por una infinidad de personas diferentes. A partir de aquí Baudrillard, crítica el uso del deseo como pulsión liberadora del régimen opresivo ya que lo ve como función ideológica del nuevo modelo reticular del capitalismo.

El salto, en las prácticas pasolinianas, de lo literario a lo mediático (cine) o de lo imaginativo al simulacro; no es simplemente - como hemos visto - un cambio técnico y estético sino, también, un salto desde la dimensión finita del poder a su dimensión viral. Este cambio afectará sobre todo la percepción del tiempo y de la comprensión de los significados. Tanto Pasolini como muchos otros intelectuales de los años 70 - que veían en el deseo una fuerza positiva de ruptura con el antiguo poder represivo - se encontrarán desprovistos de las herramientas y del tiempo necesarios para entender los procesos del nuevo poder semiocapitalista⁶⁵² que empezará a desarrollarse durante los mismos años. Como nos explica Berardi Bifo:

“Un régimen semiótico puede ser definido como represivo porque en él se atribuye a cada significante un único significado. Pone en aprietos a quien no interpreta de manera justa los signos del poder, a quien no saluda a la bandera, a quien no respeta al superior, a quien transgrede la ley. Pero el régimen semiótico del universo semiocapitalista, se caracteriza por el exceso de velocidad de los

652 BERARDI, Franco, Bifo, *Patologías de la hiperexpresividad*, <http://eipcp.net/transversal/1007/bifo/es> (consultado: 01 abril 2017).

significantes, y por tanto estimula una suerte de hipercinesis⁶⁵³ interpretativa⁶⁵⁴”.

Según Berardi Bifo el semiocapital funda su poder en la sobrecarga de los flujos semióticos, hasta alcanzar el no distinguir los signos y los significados. De esta forma la hiperestimulación de la atención reduce la capacidad de interpretación crítica y el tiempo disponible para la elaboración emocional del otro y del discurso del otro. De acuerdo con los análisis de Berardi Bifo, la simulación de los cuerpos populares y sus imaginarios eróticos, que hizo Pasolini en la *Trilogía*, eran proyecciones de un imaginario idealizado y de signos propios del autor. No eran reproducciones o registro de hechos, sino el efecto de proyecciones de espectros de los que no preexiste cuerpo alguno. Después de la creación y de la distribución de la *Trilogía*, la experiencia vivida que quiere conservar el autor aparecerá invadida por la proliferación de otros imaginarios (las reinterpretaciones de las películas de serie B). Al ver proliferar tan vorazmente los nuevos signos y reinterpretaciones, Pasolini va a sentirse sometido a una aceleración de significantes que va a destruir cualquier posibilidad de decodificación y percepción consciente de los mismos. Y en este sentido la *Abiura della «Trilogia della vita»*, será para él la única solución posible para distanciarse de la irrealidad generada por la exagerada proliferación de los signos.

El recorrido realizado a través de esta última etapa de la obra pasoliniana, y sobre todo de su vida, nos hace reflexionar sobre su compromiso real con el mundo. El análisis sobre su auto-revelación, sus confesiones o sus abjuraciones, nos acerca a su ser más profundo y a sus contradicciones más arraigadas. Pasolini, en sus últimos años, siguió siendo fiel solo a sus deseos y sus instintos, viviendo su vida individualmente y consumiendo los cuerpos “sin almas” de los chavales de pueblo de los suburbios de Roma que - lejos de la burguesía - estaban dispuestos a darse a un homosexual sin que esto sacudiera sus conciencias o provocara una crisis de identidad. Se daban por agradecimiento al escritor, por una cena en un restaurante, un par de pantalones vaqueros o por *mille lire*⁶⁵⁵. Se dejaban ir con él porque las mujeres estaban recluidas en las casas de los padres autoritarios hasta el matrimonio y, en los encuentros fugaces con homosexuales, estos chavales tenían

653 La hipercinesia es el aumento de movimientos involuntarios de cuerpo o parte de él. Es un tipo de disfunción que afecta el control de los movimientos voluntarios transformándose estos en un aumento de movimientos involuntarios. En nuestro caso por hipercinesis interpretativa se entiende la incapacidad de interpretar voluntariamente los significados de los signos.

654 BERARDI, Franco, Bifo, *Patologías de la hiperexpresividad*, <http://eipcp.net/transversal/1007/bifo/es> (consultado: 01 abril 2017).

655 SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, p. 235. El billete de 1.000 liras fue la moneda en circulación en Italia antes del euro.

la única posibilidad de tener relaciones sexuales. Por otra parte, aunque Pasolini perseguía valores como la “pureza” y la “inocencia”, lo que él quería era sentir el “sabor de la profanación” sólo para ser “contaminada” por el acto sexual. Por este motivo fue imposible para él tener una relación con el mismo chico más de una vez. Como cuenta Enzo Siciliano: “Su relación erótica con los chavales pasaba sólo una vez. Una vez realizada, la amistad que seguía - cuando seguía - excluía por siempre el sexo”⁶⁵⁶. Por esto, es necesario especificar cuáles han sido, para nosotras, las intenciones y fines reales de las relaciones que Pasolini tuvo con estos chavales y cuáles eran las motivaciones de su lucha y sus prácticas.

Aunque bien es cierto que Pasolini no definía su condición homoerótica con orgullo, (vivida ésta como una dolorosa diversidad) si era para él ésta una condición de “otredad” que lo separaba de los valores de la pequeña burguesía. De esta forma se sentía más cercano a los marginalizados de la sociedad moderna (los negros, los judíos, los homosexuales) proclamando con ello su independencia absoluta y su total alienación de la sociedad burguesa. Sociedad que negaba y a la que se oponía. En sus relaciones íntimas buscó su propia identidad y sólo en el acto sexual - que lo unía a otros cuerpos, esta dejó de estar fragmentada - de ser contradictoria e incoherente.

Sin embargo tenemos que tener en cuenta que eran otros años, otra época. En este contexto, Pasolini hace una resistencia radical a todo un sistema burgués neocapitalista. A la vez - en su negación total de futuro, practicando una forma de relacionarse con el sexo y a el amor consumista y adictiva - constituye también lo que representará el nuevo poder basado en la consumación sexoafectiva. Si por un lado su resistencia antagonista lo alejó del poder moderno burgués, por otro, lo hizo cómplice de la lógica del nuevo poder del consumo. En este sentido, como hemos podido analizar hasta ahora, la independencia, el individualismo, la soledad, y la hipervisibilidad del deseo y de la sexualidad pueden ser considerados elementos imprescindible de políticas semiocapitalistas y consumistas.

Si por una parte Pier Paolo Pasolini estuvo anclado, de alguna forma, a la dependencia hacia la figura de la madre y a un rechazo hacia el padre simbólico - entendido como el poder que no le dejaba creer y apostar por un futuro en común (aunque fuera otro) - por otra parte, esta independencia individual llevada al extremo encaminó sus prácticas sexuales a un consumismo desenfrenado con la consecuente implosión de los sentimientos y de la pérdida de sentidos.

656 MIRENZI, Nicola, *Pasolini contro Pasolini*, Ed. Linau, Torino, 2016, p. 108.

3.1.3 Hacia una sociedad hedonista e individualista: *La teoría sueca del amor*.

El interés de Pasolini hacia la independencia emocional y el individualismo no se presenta como un caso aislado sino que refleja la necesidad de una nueva y emergente política que se empezó a elaborar desde finales de los años 60 y principios de los 70 en gran parte de occidente. Diferentes agentes políticos como los movimientos de la segunda ola feminista y los movimientos estudiantiles de 1968 hicieron de la lucha por la emancipación de la mujer, la igualdad de género y la independencia del individuo del Estado, la familia y de la hegemonía del saber, una forma de protesta antagonista y radical en contra al poder dominante y totalitario de legado fascista. Los valores de independencia e individualidad se transformaron desde una necesidad de antagonismo al sistema político moderno hacia unos valores constitutivos de las nuevas políticas europeas. Tanto que en aquellos mismos años - en la Suecia de 1972 - un grupo de políticos propuso una visión innovadora del futuro. En un momento histórico en el cual se estaba asentando las bases de una Europa unificada, Suecia (uno de los países más ricos, y por lo tanto más independiente) de Europa trabajó sobre lo que se definió como el manifiesto de “*La familia del futuro. Una política socialista para la familia*”. Este manifiesto pretendía mejorar la perspectiva de bienestar de la sociedad sueca con las intenciones de revolucionar las “estructuras familiares anticuadas, rígidas y normativas”. La finalidad de este manifiesto fue apostar por la autonomía y la independencia como máxima de libertad para crear una sociedad de individuos libres de dependencias y de las necesidades ajenas. En un momento histórico donde todo Occidente - especialmente Europa - apostó por la economía, Suecia se destacó y apostó por un sistema social basado en la independencia individual de sus ciudadanos. En este sentido el ejemplo pasoliniano resulta ser una pieza pequeña de un proyecto a grande escala que iba asentándose poco a poco en la construcción de la identidad europea y occidental.

En el documental “*La teoría sueca del amor*⁶⁵⁷” (2016) el cineasta ítalo-sueco Erik Gandini⁶⁵⁸ nos cuenta el cambio de uno de los países más ricos del mundo hacia una sociedad “independiente”. En este sentido queremos citar el presente documental como ejemplo - a gran escala - de las consecuencias contemporáneas de las políticas basadas en valores como independencia, economía y individualismo. El modelo del Estado Sueco, visibilizado en el documental, nos

657 *La teoría sueca del amor* (dir. Erik Gandini), Suecia, Noruega, Dinamarca, Fasad, 2016, 78 min.

658 Erik Gandini es un director y productor cinematográfico italiano residente en Suecia. De padre italiano y madre sueca. Ha sido autor de diferente película de documental entre las que se destacan el *Sacrificio: quien traicionó al Che Guevarra* (2001), *Surplus – Terrorized into being consumers* (2003) y *Videocracy* (2009).

sirve para analizar como una sociedad ha llevado al extremo los valores de independencia, economía e individualismo. De esta manera, por cuanto pueden parecer dos paradigmas muy lejanos en el tiempo y en las formas, tanto el ejemplo de Pasolini como el ejemplo del Estado sueco comparten valores comunes que los identifican en lo que es el proyecto de construcción de la identidad europea occidental.

El documental de Erik Gandini empieza con unas imágenes en blanco y negro que nos lleva a los años 60 y 70 donde se muestra el desarrollo económico que había conseguido tener el país en aquellos años. El director Gandini hace uso de su propia *voz en off* para hablar de las repercusiones sociales que tuvieron los ideales políticos de independencia, individualismo y autonomía en la cultura sueca y en sus ciudadanos.

“Todo iba bien en Suecia. La gente tenía una vida cómoda. El nivel de vida era alto. Progreso, pensamiento moderno. Confianza en nuestros líderes. Entonces llegó el momento de dar otro paso adelante y liberarnos de las estructuras familiares anticuadas, que todavía controlaban la forma en que vivíamos juntos, y nos hacían dependientes los unos de los otros. La idea estaba profundamente arraigada en el más sueco de todos los valores: independencia. En el invierno de 1972 un grupo de políticos tuvo una visión revolucionaria para el futuro. Una idea que, si se implantaba haría la vida mejor para todos nosotros. Había llegado el momento de liberar a las mujeres de los hombres. Liberar a los ancianos de sus hijos. Liberar los adolescentes de sus padres”.

Suecia es un país que desde los años 70 del siglo pasado ha valorado los principios de liberación de las necesidades. Como el documental nos muestra, esta liberación se ha producido no sólo en la esfera sexual con una libertad que se ha convertido en algo típico y distintivo⁶⁵⁹, sino, también, en la liberación de aquellas necesidades que generalmente se relacionaban con una solidaridad familiar común. Esta política basada en el individualismo y la independencia se convirtió

659 Es interesante aquí analizar como en Italia se construyó un imaginario alegórico de la sociedad sueca que influyó una serie de prejuicios en el imaginario italiano hacia los suecos. En el 1968 se produjo una película documental italiana de género *Mundo movie* titulado “*Svezia inferno e paradiso*”. El género *Mundo movie* es un subgénero cinematográfico que deriva del film documental y del género nominado *explotation*. El nacimiento de este género se remonta a algunas producciones italianas entre los años cincuenta y sesenta. A daño de las pretensiones científicas, periodísticas o históricas, el *Mundo movie* tiene la finalidad de golpear al espectador con imágenes y temas impactantes y controvertidos, insistentes y morbosos, manteniendo, al menos en apariencia, la forma del documental. El género también es conocido como *shockumentary*. El documental “*Svezia inferno e paradiso*” puso especial énfasis en la palabra “infierno” ya que Suecia fue representada como un concentrado de perversiones sexuales, delincuencias y suicidios.

en un orden social en el cual se ha dado - cuarenta años después del manifiesto - un agotamiento progresivo de las relaciones y el surgimiento de una sociedad de individuos autosuficientes económicamente y sentimentalmente. La mitad de la población vive sola y a la pregunta de ¿cómo podemos saber si en una pareja las personas están junta por amor o por una dependencia económica?, se contestará así:

“El principio es muy simple: cada individuo debe sentirse como un ente autónomo y no como un apéndice de su cuidador. Y para lograrlo hace falta crear las condiciones económicas y sociales. Y a partir de ahora solo las relaciones auténticas nos mantendrían unidos”.

En este sentido el gobierno sueco pensó en un plan político que sirviera para mantener a cada individuo económicamente independiente entre si. Con esto, el objetivo era verificar si las personas estarían juntas por verdadero amor o por una dependencia económica. El Estado sueco se encargó de crear condiciones económicas y sociales que permitieran a cada persona ser independiente como individuo.



Figura 23: Fotograma desde *La Teoría sueca del amor*. Erik Gandini. 2016.

A continuación, desde una serie de imágenes generales de archivo de los años 70, el documental pasa a mostrarnos unas imágenes del día de hoy donde el director nos enseña primeros planos de chicos suecos en el acto de “donar” esperma. Los primeros planos parecen imágenes estáticas, de no ser por imperceptibles espasmos musculares que nos hacen entender que aquellos chicos están masturbándose para producir esperma para donar, vender o depositar en el banco de semen. Sobre estas grabaciones están las *voces en off* de los chicos que

296

explican su perfil físico y cultural. Estas imágenes están relacionadas entre si solo a través de las prácticas masturbatorias individuales tanto de los chicos donantes de semen como de la chica que se auto fecunda a través de un *kit* de inseminación asistida comprado por internet. Desde estas primeras imágenes la soledad parece ser el carácter común de los suecos. En este sentido el mito de la autosuficiencia permite a las mujeres solteras ser “independiente” y engendrar a “sus” hijos ordenando el esperma a través de un formulario en internet. El documental muestra detalladamente al espectador, cuales son las acciones que hay que realizar para comprar en el banco de esperma. Parece que generalmente la mayoría de las mujeres solteras buscan un perfil de donante que tenga características físicas parecidas a las suyas. Una vez comprado el *kit* - con las instrucciones necesarias para su uso - tarda un día en llegar a casa.

Gandini nos describe sarcásticamente cómo las acciones se desarrollan en una soledad aséptica donde ésta forma de procreación se lleva a cabo sin ningún compromiso emocional, esfuerzo o problemas que pudiera derivarse de una relación sentimental. El nivel de independencia alcanzado por las mujeres suecas parece prescindir de la relación sentimental con el hombre, ya que parece estar contemplado solo como ser donante de esperma. Todas estas imágenes del proceso reproductivo aparecen acompañadas de una melodía musical que nos trae un imaginario de misteriosos mundos de cuentos de hadas. La pregunta que propone el documental será “¿dónde estará el hombre en el futuro?”, ¿qué papel tendrá el hombre en el mundo contemporáneo noroccidental?

Como en la película *Saló* de Pasolini, también en la *Teoría sueca del amor* Gandini llevará al espectador a mirar desde unos binoculares, pero en este caso, en lugar de hacerle participe y cómplice de una mirada vigilante y controladora de una realidad violenta, el espectador observará una irrealidad fantástica y romántica de un encuentro entre una pareja heteronormativa, que pretende simbolizar la propia vida real en la irrealidad. Entonces el paso desde el poder totalitario y sanguinario al del biopoder se hace evidente y real. El nuevo poder que controla los cuerpos ya no tiene necesidad alguna de ejercer violencia. No necesita reprimir ni dividir por la fuerza ya que el nuevo poder contemporáneo se basa en la importancia de la individualidad y se ha instalado dentro de los cuerpos.

Gandini nos relata como la idea de que debemos de ser capaces de gestionar nuestras vidas con nuestra autonomía no es una invención sueca. Esta idea es parte de una creencia en la individualidad que el mundo occidental ha estado defendiendo por algún tiempo, y que ha podido realizar en Suecia siendo este el único país donde ha sido posible convertir el proyecto político en realidad. El documental sigue mostrando un análisis sobre la teoría sueca del amor durante una conferencia. En este análisis se va comparando - dialécticamente - las diferencias entre países ricos y nórdicos con países pobres del sur global. En esta

comparación se explica sustancialmente que la diferencia entre las “dos partes” del mundo depende del desarrollo económico y del nivel de supervivencia. Si en los países pobres las preocupaciones dependen, sobretodo, de la gestión de las posibilidades básicas (salud, refugio, agua potable, etc.); en los países ricos “puedes permitirte preocuparte por ti mismo como el proyecto más importante del mundo”. El análisis que se hace en este punto del documental nos resulta demasiado simplista, ya que parece basado en una lógica binaria que reitera la dialéctica norte/sur, ricos/pobres, civilizado/salvaje... Este esencialismo generalizado necesita de un análisis en profundidad sobre las interconexiones históricas que ha habido entre estas “dos realidades”. Tanto los países ricos como los pobres no son esencialmente ricos o pobres por un factor “natural”, sino que se han constituido así a causa de siglos de explotación y colonialismo⁶⁶⁰. Y es desde este punto desde el que el documental va a estructurarse en esta dialéctica binaria que creemos estar, en parte, generada por una herencia de una cultura orientalista fruto de un imaginario occidental. Dicho esto creemos, también, que la película nos relata de manera crítica algunas realidades impactantes que nos hacen reflexionar especialmente sobre el desarrollo de las culturas occidental.

En estos países nórdicos, y en Suecia en particular, además de vivir solos/as y concebir bebés a solas, se muere solos/as. El hecho de que un cuarto de la población sueca muera sola quiere decir que el individualismo ha hecho perder el contacto con los vínculos afectivos. Por ello, en muchas ocasiones, la muerte sólo se descubrirá mucho después de que ocurra. Por esta razón, Suecia ha tenido que crear una agencia especial que se ocupara de estos casos de muerte sin reclamación, donde sus empleados están ocupados en tratar de encontrar familiares para regular cuestiones de sucesión. Pasolini, en su poesía, escribía que si amas la soledad “hay que tener buenas piernas y una resistencia fuera de lo normal; no hay que arriesgarse resfriados, gripe o dolor de garganta”. En este sentido, en el documental de Gandini nos hace evidentes las consecuencias reales de esta condición. La *voz en off* de la empleada de agencia nos demuestra que los efectos debidos a la soledad han aumentado debito al creciente numero de muertes sin reclamo. En el mismo sentido de Pasolini, la empleada nos habla sobre la soledad y nos evidencia que quien elige la soledad tiene que ser autosuficiente, visto que ya no se vive en grupo ni en grandes familia sino que se elige por vivir solos/as detrás de puertas cerradas⁶⁶¹. Entonces ¿a quien pedir ayuda si estamos cegados por la independencia?.

660 Para una más exhaustiva relación entre Suecia y los países africanos e indios véase el capítulo de esta tesis *El archivo: desde el monumento al devenir proceso vivo*.

661 En respecto al sentimiento de seguridad, típico de la cultura occidental, ensimbolizado por una puerta cerrada véase el capítulo *El archivo: desde el monumento al devenir proceso vivo*.

Suecia resulta ser un destino esperado por muchos refugiados o emigrantes en búsqueda de una vida mejor, lejos de guerras, en paz y con posibilidades de trabajo. En el documental, *Neeba* - refugiada siria y mediadora cultural - trata de explicar a los refugiados y emigrantes recién llegados los hábitos de vida en Suecia. Cuenta que los suecos son buenos, aunque poco sociables: “a los suecos le gustan las respuestas cortas. Si o no” y valores como la puntualidad son muy importantes. Solo después de siete años de tener asilo, los refugiados - si tienen suerte - pueden encontrar trabajo y acercarse a los suecos.



Figura 24: Fotograma desde *La Teoría sueca del amor*. Erik Gandini. 2016.

De la misma manera que en el pensamiento pasoliniano África parece ser la única alternativa frente a la pérdida de valores comunitarios del mundo occidental. En este caso el documental viaja a Etiopía, situada a la otra punta del mapa de valores propuesta por la “teoría sueca del amor”. Aquí aparece el Dr. Sueco Eriksen con su esposa Sannait. Él, cirujano durante 30 años en Estocolmo, cuenta su historia y su experiencia al emigrar de Suecia a Etiopia: “Aquí la gente nunca está sola. Si te enfermas, la gente no se quedará lejos, vendrán y te visitarán. Si te estas muriendo, la gente vendrá y se sentará contigo. E incluso después de morir, se sentarán y llorarán. Así que aquí nunca estas solo. Aquí tenemos necesidades materiales, pero la necesidad espiritual en Suecia es incluso mayor que la necesidad material aquí”. El Dr. Eriksen confiesa que si no hubiera estado casado con Sannait (su esposa etíope) nunca habría ido a Etiopia a vivir, y habría sido una persona completamente diferente: “Etiopia me ha dado tanta experiencia de vida. Habría vivido una vida normal sueca, con casa de verano, barco y...¿tal vez una sauna?. Creo que esto es lo que habría llenado mi vida”.

El documental de Erik Gandini concluye con una contribución del recién fallecido sociólogo polaco Zigmunt Bauman:

“Es Falso que la felicidad signifique una vida sin problemas. La vida feliz significa superar los problemas. Luchar con los problemas, resolver las dificultades, los desafíos. Uno se enfrenta a los desafíos, se pone bajo presión, y entonces llegas al momento de felicidad cuando ves que has controlado los retos del destino. Es exactamente esta alegría de superar las dificultades, de luchar contra estos problemas, enfrentarse a ellos y superarlos, lo que se pierde, cuando el confort crece. Lo tienes todo. Tienes suficientes provisiones para mantenerte lejos del hambre, la miseria y la pobreza. Una cosa no tienes. Una cosa que no se puede proporcionar por el Estado o las políticas dirigidas, es estar entre otras personas. Estar con otras personas. Ser uno en compañía. Esto lo tienes que hacer tu mismo. Las personas capacitadas en independencia están perdiendo su capacidad para negociar la convivencia con otras personas. Porque ya estás privado de la habilidades de socialización. Es muy agotador. Requiere mucho esfuerzo, mucha atención el proceso de negociar y renegociar, volver a discutir, volver a aceptar, recrear. La independencia te quita la capacidad de hacer precisamente eso. Ahora estamos dividiendo nuestras vidas entre dos mundo diferentes: Online y Offline. Conectados o desconectados. La vida online está en gran medida libre de riesgos. Los riesgos de la vida. Es tan fácil hacer amigos de Internet, de la red. Nunca estás realmente sintiendo tu soledad. Si no te gusta las actitudes representadas por otros usuarios simplemente dejas de comunicarte con ellos. Cuando no estás conectado lo que inevitablemente ves es la realidad de la diversidad de la raza humana. Las personas son diversas: transeúntes, extraños... Tendrás que enfrentarte a la necesidad de dialogar, de entablar una conversación. Tiene que enfrentar el hecho de que las personas son diferentes. Hay muchas maneras de ser humanos. Cuando se inicia un dialogo nunca se sabe como va a terminar. (...) Cuanto más independiente seas, menos eres capaz de detener tu independencia y reemplazarlo con una agradable interdependencia. Así que al final de la independencia no está la felicidad. Al final de la independencia hay vacío de vida, una perdida de sentido de la vida y un aburrimiento inimaginable”.

El valor de la independencia individual ha sido el valor de la sociedad occidental que de alguna manera ha afectado a todos los individuos de esta sociedad. Por diferentes motivos, todos han querido apostar por la independencia del individuo: tanto partidos políticos conservadores como progresistas, derecha e izquierda, tanto los movimientos por la liberación sexual como la lucha feminista blanca.

Pero inevitablemente la independencia puede darse sólo en una condición económicamente favorable y por ello no puede ser un valor que prescinde de la riqueza económica. Hoy en día podríamos preguntarnos qué pasa cuando sujetos privilegiados se relacionan con otros sujetos que no tienen las mismas posibilidades económica, como se reconfigura la riqueza, la cultura y la historia.

Hemos visto que individualismo, soledad, hipervisibilización, hiperexposición, hipervelocidad de los signos y de los significados nos lleva al semicapitalismo acelerado. Como nos sugiere Berardi Bifo, tal vez la respuesta está en desacelerar el ritmo y repensar colectivamente el significado mismo de la palabra “riqueza”. En este sentido, rico es quien dispone del tiempo para disfrutar de lo que la naturaleza y la colaboración humana ponen a disposición de todos⁶⁶².

Pasolini en 1961 escribió *Alla mia nazione* un poema incluido en el poemario *La religione del mio tempo*. En este poema se refiere ya a una Nación europea occidental burgués en la cual - a su pesar - se inscribe, en cuanto se percibe a si mismo como parte de ella. Pasolini responsabilizará a Europa de todos los males del mundo y así escribirá:

“No pueblo árabe, no pueblo de los Balcanes, no pueblo antiguo
sino nación viviente, nación europea: y que eres?
Tierra de los infantes, hambrientos, corruptos,
gobernantes empleados de agrarios,
prefectos coletas, abogados impregnados de grasa y los pies sucios,
funcionarios liberales, carroñas como intolerantes tíos,
un cuartel, un seminario, una playa libre, un casino!
Millones de pequeños burgueses como millones de cerdos
pastan empujándose bajo los palacios ilesos,
entre casas coloniales arruinadas como iglesias.
Propio porque has existido, ahora no existes,
propio porque eras consciente, eres inconsciente.
Y sólo porque eres católica, no puedes pensar
que tu mal es todo mal: culpa de todos los males.
Húndete en tu bello mar, libra el mundo⁶⁶³”.

662 BERARDI, Franco Bifo, *Deseo e simulación*, 2007, <https://antiguaherejia.wordpress.com/2016/05/29/deseo-y-simulacion-franco-berardi-bifo/> (consultado: 01 abril 2017).

663 PASOLINI, Pier Paolo, *Alla mia Nazione*, en *La religione del mio tempo*, Ed. Garzanti, Milano, 1961. “Non popolo arabo, non popolo balcanico, non popolo antico ma nazione vivente, ma nazione europea: e cosa sei? Terra di infanti, affamati, corrotti, governanti impiegati di agrari, prefetti codini, avvocatucci unti di brillantina e i piedi sporchi, funzionari liberali carogne come gli zii bigotti, una caserma, un seminario, una spiaggia libera, un casino! Milioni di piccoli borghesi come milioni di porci pascolano sospingendosi sotto gli illesi palazzotti, tra case coloniali scrostate

Analizando la vida y la obra pasoliniana nos hemos dado cuenta de que algunas luchas son hijas de determinados contextos históricos culturales. Estas luchas se han dado por algunas exigencias que respondían a la política sociocultural de la época. Seguramente hoy en día, Pier Paolo Pasolini es una referencia fundamental de la cultura italiana y occidental. Ha sido una figura contestataria dentro de la lógica y las transformaciones del poder occidental. Un antagonista radical de la política pequeño burguesa y neocapitalista. Nosotras indudablemente recibimos su legado cultural y con este tenemos que rendir cuentas. Es por esto motivo creemos que frente a relaciones que consideran la otredad como parte constituyente del actual discurso cultural, el antagonismo no es suficiente para romper con la lógica y los códigos de la cultura neocapitalista y neocolonialista occidental. En todos nuestros análisis hemos querido visibilizar que las motivaciones más íntimas determinan los compromisos con los demás. En este sentido, es necesario pensar en el dialogo y en el lenguaje como la unión de diferentes culturas que no apuesten por la integración a un sistema dominante sino que cooperen para construir en la diferencia nuevas realidades que no se basen en la violencia y la explotación económica. Solo de esta manera es posible replantear toda la semiótica de la realidad e imaginarse nuevas formas comunitarias de resistencia al poder neocapitalista, neocolonialista, consumista de occidente.

El trayecto que hemos recorrido en nuestra investigación hasta esta tercera parte de nuestra tesis, ha sido un viaje a través de la historia política y personal de Pier Paolo Pasolini, entremezclada con las circunstancias históricas, políticas, materiales y contextuales italianas que trascurren entre los años 40 - 70. Pero además de analizar el contexto histórico y político italiano bajo el prisma pasoliniano, este análisis nos ha servido, antes que nada, para entender nuestra genealogía cultural, política y estética. Nos hemos preguntado cual es la herencia cultural italiana que incorporamos y cual es la herencia que Pasolini ha querido dejar. Y en este sentido la figura de Pasolini nos ha servido inevitablemente como un referente que nos ha acompañado y, de alguna manera, condicionado en nuestra formación cognitiva. Para entender nuestro contexto cultural actual, nuestro contemporáneo, hemos tenido que preguntar, buscar y volver a un origen simbólico. Un origen que tiene que ver con un territorio geográfico específico: la Italia y el Friuli; Que tuvo unos procesos de desarrollo colectivos que dependieron de la forma de relacionarse con la otredad y el "otro", típica de la lógica occidental dominante, racista y neocapitalista.

ormai come chiese. Proprio perché tu sei esistita, ora non esisti, proprio perché fosti cosciente, sei incosciente. E solo perché sei cattolica, non puoi pensare che il tuo male è tutto male: colpa di ogni male. Sprofonda in questo tuo bel mare, libera il mondo". Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

Hemos visto que Pier Paolo Pasolini ha sido un testigo directo de las transformaciones del sistema sociopolítico italiano y europeo del siglo pasado. Un sistema político que venía cargado de una historia de dominación, de explotación, de colonialismo, de guerras militares y económicas que han marcado la identidad italiana, europea y occidental. En la genealogía del poeta su relación con el fascismo y el colonialismo está directamente conectada con la figura del padre: oficial de infantería del ejército de Benito Mussolini - Carlo Alberto Pasolini - que en los años del fascismo estuvo en Libia y Kenia. Por otra parte, la resistencia partisana al fascismo y los conflictos internos entre partisanos comunistas irrumpen en la vida de Pasolini a través de la militancia del hermano Guido Pasolini, el cual encontrará la muerte en el controvertido episodio de la masacre de Porzûs. Su amor por el mundo campesino friulano lo acercará a las luchas campesinas de los años 1948-49. Mientras que su relación con el comunismo y el catolicismo determinaran buena parte de las controvertidas implicaciones político-espirituales del autor durante toda su vida. Su condición de homosexual, la consecuente huida a la capital romana y la cercanía al mundo de las periferias, nos testimonia el desarrollo de una historia colectiva a través de una historia individual. Su experiencia en la capital romana, de alguna manera se relaciona con la migración interna, la cuestión meridional, el subproletariado de las periferias romanas, la especulación edilicia y el desarrollo de las metrópolis. El advenimiento de la sociedad del espectáculo: la televisión, el cinema, el periodismo, son hechos histórico-culturales que Pasolini ha experimentado y criticado. Sus diferencias con los movimientos de estudiantes, la guerra generacional de 1968, el tema del aborto y del divorcio, su escepticismo sobre el feminismo y sobre las luchas por las libertades sexuales de aquellos años; lo posicionarán como un intelectual atento, contestatario, a la vez que conservador y reaccionario. Los viajes fuera de Europa, el mito del “Tercer Mundo”, su búsqueda de lo arcaico y de lo no contaminado; nos han dado pie a un análisis más profundo respecto a la herencia colonialista y neocolonialista de la cultura italiana. Finalmente la pérdida ideológica y de sentido del poeta nos ha desvelado las estrategias destructivas de la política hiperedonista de consumo por las que atravesó.

No hay duda de que, durante toda su vida, Pier Paolo Pasolini se ha enfrentado de forma radical a un sistema de desarrollo capitalista y una razón burguesa⁶⁶⁴. Pero su lucha frente a este monstruo capitalista, ha sido individual. Como venimos comentando, el individualismo sólo puede apostar, en nuestra opinión, por una política capitalista. En el aislamiento individual puede haber únicamente una crítica antagonista al poder hegemónico que en si misma es contradictoria ya que

664 Hay que decir que él entendía la burguesía no como una clase social sino como una enfermedad, una alienación que pierde el contacto con el origen. Para Pasolini la burguesía es el alma que orienta el Occidente.

no cambia el orden de la historia dominante. Uno solo no puede construir una alternativa real y posible frente al capitalismo. Lo que nos lleva a decir que: aunque Pasolini fuera valiente, con un pensamiento crítico y unas intuiciones inteligentes contra el nuevo poder “fascista”, su elección individualista, más que generar una alternativa - una posibilidad de cambio real - apoyó este nuevo orden político. De alguna forma Pasolini fue consciente de su ruptura ideológica interior, pero aun así no pudo renunciar a su imaginario exótico y, por lo tanto, explotador. Como ya hemos comentado con anterioridad la identidad de Pasolini aparecía dividía en dos. Por un lado, el pensamiento lucido, crítico, radical y antagonista contra el neocapitalismo y la cultura de masas; por otra parte, su individualismo más visceral y narcisista. Este es el legado que el poeta friulano nos deja, con el que tendremos que rendir cuentas y enfrentar nuestra propia herencia cultural. Una herencia compleja y cuestionable que nos obliga movernos para analizar el contexto en el que ha venido actuando desde sus múltiples perspectivas.

Esta ruptura en su identidad nos muestra por una parte al personaje público, intelectual y crítico sociopolítico de su tiempo y por otra al hombre con sus contradicciones, sus límites y vulnerabilidades. Ante esto nos preguntarnos inevitablemente ¿cómo ha podido un intelectual tan crítico con la cultura neocapitalista no contar materialmente con el “Otro”? ¿Cómo ha podido con su sensibilidad crítica no considerar al “Otro” como un sujeto activo y determinante de la historia? ¿Por qué ha utilizado la causa de los “Otros” únicamente para su propia causa?

Pier Paolo Pasolini nace y se forma culturalmente entre la influencia del padre fascista, la cultura del régimen, la resistencia del hermano partisano con ideología comunista, la idea de sacralidad cristiana y la homosexualidad. Su vida se construye a través de todas estas influencias ideológicas contrastantes que él ha incorporado en su imaginario. La relación con el padre y la cultura fascista la encontramos tanto en las críticas a un sistema dominante como en las relaciones de dominación que él mismo aplica en su relación con la “otra” cultura no occidental. A través del hermano encuentra la resistencia y un reflejo de lo que él no pudo ser. La sacralidad de un mundo originario se convierte en un fetiche erótico y exótico personal. En sus contradicciones, se da cuenta que lleva en sí mismo los restos del antiguo poder y el germen del nuevo poder. Y es esta su tragedia personal.

El psicoanalista italiano Massimo Recalcati⁶⁶⁵ nos evidencia la imposibilidad del autor para librarse de esta condición de constricción que el poder mismo ha ejercido sobre él y a la que no ha sabido oponerse del todo.

El 27 diciembre del 1964 Pasolini escribirá una carta al cura y amigo Don Giovanni donde va a confesar muchos de sus “pecados”. A nuestros ojos, hoy, esa carta tiene un valor testimonial importante del que transcribimos algunos fragmentos:

“Estimado Don Giovanni,

(...) En cuanto a mis pecados. El más grande es aquel de pensar solamente en mis obras. Este hecho me hace un poco monstruoso y no puedo hacer nada. Es un egoísmo que ha encontrado un fuerte alivio en una promesa conmigo mismo y los demás, desde lo que no puedo desvincularme. Usted no me hubiera podido absolver de este pecado, porque yo nunca hubiera podido realmente prometerle tener la intención de no cometerlo jamás. (...) Estoy “atado”, querido Don Giovanni, de una manera que sólo la Gracia podría desatar. Mi voluntad y los otros son impotentes. Y esto sólo puedo decirlo objetualizándome y mirándome desde su punto de vista. Tal vez porque desde siempre he caído del caballo; nunca he sido audazmente a caballo (al igual que muchos potentes de la vida o muchos miserables pecadores). Me he caído desde siempre, y uno de mis pies se ha quedado atrapado en el estribo. Por lo que mi carrera no es una cabalgata, sino un ser arrastrado, con la cabeza que choca en el polvo y en las piedras. Yo no puedo ni volver en el caballo de los Judíos y de los gentiles (Gentili), ni caer para siempre en la tierra de Dios⁶⁶⁶”.

665 Conferencia de Massimo Recalcati intitulada *Corpo e linguaggio in Pasolini* celebrada en Génova el 20 de noviembre del año 2015 dentro del seminario *Pasolini oggi* presso Palazzo Ducale.

666 Entre Don Giovanni Rossi, fundador de la *Pro Civitate Christiana* en Asís en 1939 y Pier Paolo Pasolini hubo un intercambio de cartas personales. Desde el encuentro de Pasolini, en los años sesenta, cuando el director escritor participa en una de las conferencias tradicionales organizados por el *Pro Civitate Christiana*, con don Giovanni Rossi nace la génesis de la película “Evangelio según San Mateo”. Don Giovanni Rossi acompañará Pasolini también en sus viajes en Palestina. Esta carta fue escrita por Pasolini a don Giovanni en 1964, el mismo año en que lanzó su “Evangelio según San Mateo”. “Caro Don Giovanni, (...) Quanto ai miei peccati. il più grande è quello di pensare in fondo soltanto alle mie opere, il che mi rende un po’ monstruoso e non posso farsì nulla; è un egoismo che ha trovato un suo alibi di ferro in una promessa con me stesso e gli altri da cui non mi posso sciogliere. Lei non avrebbe potuto assolvermi di questo peccato, perché io non avrei mai potuto prometterle realmente di avere intenzione di non commetterlo più. Sono “bloccato”, caro Don Giovanni, in un modo che solo la Grazia potrebbe sciogliere. La mia volontà

Como ya hemos analizado Pasolini fue radical y profundamente individualista, a excepción del morbosos e intenso compromiso que mantuvo con su madre. Una posición que defenderá en varias ocasiones y desde la cual va a hacer resistencia a cualquier forma de unión o núcleo familiar. Cuando hablamos de núcleo familiar queremos decir no solamente la familia mononuclear heteronormativa, moderna y burguesa, sino también cualquier forma de agregación colectiva alternativa que se pudiera haber creado en aquellos años. Esta postura lo llevó hacia una crítica radical y constante del presente, hacia la añoranza de un pasado mítico y hacia la imposibilidad de proyectar un futuro que no fuera trágico y destructivo. En este sentido Pasolini no pudo librarse de lo que él mismo define como nueva forma del Poder fascista. Esta forma - aun no siendo una dictadura militar o un poder que se fundara en la sumisión del sujeto - seguía siendo un poder opresor. Era un poder más sutil, sin centro, que habla desde la televisión... Un poder que, como hemos visto, Foucault denominará, años más tarde como poder biopolítico. Inmerso en estas contradicciones, Pier Paolo Pasolini no sólo no escaparía a este poder, sino que acabó encarnándolo en su persona más íntima. Especialmente, en las relaciones con los “Otros” no occidentales a los que fetichizó constantemente despojándolos de sus almas. Y en este sentido podemos decir que nuestro autor fue reflejo de la cultura que se estaba construyendo en aquellos años, parte integrante e imprescindible de la revolución cultural de los años 50-60 y 70.

Por paradójico que pueda parecer, en su desvelarse Pasolini nos ofrece herramientas que nos permiten tener un pensamiento crítico tanto hacía un poder fascista, colonialista como hacía el nuevo poder “neofascista” y neocolonialista. Es decir, en sus revelaciones nos ofrece múltiples herramientas teóricas que nos permiten tomar posición, tanto “con él” (en contra del capitalismo moderno) como “contra él” (frente al consumismo y al individualismo que representa). De esta manera, podemos sentirnos al mismo tiempo “con el Pasolini” intelectual comprometido, marxista y “contra el Pasolini” orientalista y consumidor compulsivo de cuerpos “sin almas”. A pesar de que ambos sean partes indivisibles de una misma persona.

Ya que considerado a Pasolini como un padre simbólico, un maestro, una referencia a la que hemos escuchado, querido, criticado, aborrecido, con la que hemos empatizado y a la que hemos detestado al mismo tiempo... Habiendo analizado su prácticas y profundizado en sus conflictos y crisis interiores.

e l'altrui sono impotenti. E questo posso dirlo solo oggettivandomi, e guardandomi dal suo punto di vista. Forse perché io sono da sempre caduto da cavallo: non sono mai stato spavalamente in sella (come molti potenti della vita o molti miseri peccatori): sono caduto da sempre, e un mio piede è rimasto impigliato nella staffa, così che la mia corsa non è una cavalcata, ma un essere trascinato via, con il capo che sbatte sulla polvere e sulle pietre. Non posso né risalire sul cavallo degli Ebrei e dei Gentili, né cascare per sempre sulla terra di Dio”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

Llegamos a este punto queriendo recoger su herencia con todas las contradicciones y límites para posicionarnos en nuestro contexto contemporáneo con una conciencia más clara y profunda de nuestra genealogía cultural. Nadie puede escapar de su propia historia, de su proveniencia y su herencia cultural; pero si creemos que llega un momento en el que hay que decidir donde posicionarse e intentar hacer coincidir las prácticas con las luchas y creer en los/as “Otros/as” como compañeros/as activos/as de una lucha y vida compartida.

2. El archivo: desde el monumento al devenir proceso vivo.

*Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea
a la vez de la barbarie.
Walter Benjamin⁶⁶⁷*

El análisis de la obra y vida pasoliniana nos ha servido para reconstruir una nuestra genealogía cultural personal y colectiva que atraviesa el contexto y la historia del territorio friulano, italiano y europeo. Esta genealogía es también parte de una memoria que está vinculada indiscutiblemente con el mundo y con la historia de las colonias. A través de la figura de Pasolini la presente investigación se ha relacionado tanto con el relato de la historia oficial/nacional italiana, como con la historia subjetiva e íntima de un intelectual controvertido. Parafraseando a Edward Said, entender realmente la identidad - pasoliniana - significa entender las relaciones objetivas que hay entre la identidad - italiana - y los espacios que se encuentran más allá de sus fronteras históricas y geográficas⁶⁶⁸. Como hemos visto en los capítulos anteriores, tanto la historia oficial italiana como el testimonio pasoliniano son narraciones que se han construido simultáneamente y que, a la vez, no se pueden separar de la historia de los/las “Otros/as” internos/as al territorio italiano, como de los/las “Otros/as” no occidentales. Visto que la identidad nacional italiana y la identidad occidental se han construido siempre en relación a la otredad a través de la dominación política y la fetichización y exotización estético-cultural. Si pensamos en la historia italiana y europea desde una mirada poscolonial nos movemos hacia una comprensión multilateral y plural de nuestro pasado y nuestro presente; de esta forma no podemos reducirlo a una sola fuente o a unas regulaciones estatales. En diferentes épocas y de diferentes maneras, el relato pasoliniano hecho desde la perspectiva oficialista se ha vinculado a una cultura y a una construcción identitaria asociada a valores masculinos, conservadores y dominantes.

Como hemos analizado en los capítulos anteriores, la obra cinematográfica y poética de Pier Paolo Pasolini además de testimoniar la realidad de los años 50-60 y 70, documenta su imaginario íntimo y personal. En muchas ocasiones hemos analizado la necesidad de Pasolini de proteger la cultura pre-industrial (lo “arcaico”), oponiendo un imaginario real y a la vez subjetivo del mundo

667 BENJAMIN, Walter, *Tesi di filosofia della Storia*, en Id. *Angelus Novus*, Ed. Einaudi, Torino, 1995, p.79.

668 SAID, Edward, *Orientalismo*, p. 123.

campesino friulano, del subproletariado romano y del “Tercer Mundo” a la nueva sociedad neocapitalista.

En los análisis de los capítulos anteriores, exploramos la necesidad pasoliniana de conservar los caracteres y los cuerpos populares pre-modernos. En este esfuerzo se gestará un archivo real y verdadero de imágenes de paisajes, objetos, rostros, gestos y lenguajes, que - además de devolvernos una realidad pasada - definirán su imaginario personal, convirtiéndolo en algo típico de su estética y “patentando” una especie de firma del autor. En este proceso de conservación y de definición de un estilo propio, Pasolini trabajará con la idea de archivo de diferentes maneras. De la misma forma que los antropólogos, el autor recogerá “datos” etnográficos a través de cuadernos, diarios, fotos y documentales para constituir el material necesario con el que escribir y representar su imaginario y su pensamiento crítico.

Como hemos visto Pasolini actuará en un período histórico entre el final de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de los años 70 del siglo pasado. En este período de la historia italiana - de transición de un poder totalitario y conservador hacia otro neocapitalista homologante - Pasolini busca en los “Otros” no occidentales una posibilidad de realidad no corrompida ni contaminada. La otredad - que será representada progresivamente por el mundo campesino friulano, la clase baja urbana y el “Tercer Mundo” - actuará en su imaginario como una resistencia a la potencia imaginaria fascista italiana y a la homologación del poder neocapitalista. Pero, por otra parte, representará la compleja relación entre cultura colonial y neocolonial que viene integrada en el imaginario íntimo pasoliniano a través de una actitud orientalista y exótica.

En esta parte de la tesis analizamos cómo los archivos, tanto institucionales como subjetivos, determinan la construcción de la memoria colectiva y de cómo estas memorias vienen definidas a través de visibilidades y remociones históricas que hacen parecer poco claras las conexiones entre los imaginarios pasados y presentes. En este sentido tanto el archivo de la historia oficial como los archivos privados y las memorias íntimas serán un elemento fundamental para la construcción de las identidades. A través de una lógica binaria y las estrategias del apropiacionismo y de la remoción, el archivo se ha convertido en el instrumento más sofisticado de la cultura occidental.

Desde una perspectiva poscolonial queremos pensar en el archivo como un espacio accesible y transitable hecho tanto por memorias públicas y privadas como por memorias colectivas e íntimas. En este capítulo nuestro propósito será analizar el relato de la historia oficial en relación con otros relatos orales, diferentes testimonios perteneciente a realidades no occidentales. Esta práctica nos servirá para descodificar esta “historia oficial” y poner en relación el pasado más lejano con el presente más próximo.

Para imaginarnos un archivo como un espacio posible y compartido, generado por el encuentro real de historias provenientes de contextos diferentes, antes que nada tenemos que deconstruir la idea occidental de hacer archivo. Entendemos que se trata de un dispositivo vinculado a una matriz cultural y a unas lógicas específicas que relacionan el poder con el conocimiento, y que tienen como finalidad la construcción de un discurso y una identidad que continuamente mira y habla de sí misma. Es decir, a través de la cultura (conservación y privatización del saber) Occidente ha creado una identidad que existe únicamente frente a otra a la que dominar, explotar y despreciar. Por este motivo no es casual que el archivo como institución haya nacido en la modernidad, paralelamente a la formación de las naciones y nacionalismos occidentales. El archivo es en sí mismo un lugar de memoria pero también es el lugar del poder europeo. Ya que a través de la catalogación del todo, Occidente pretende explicarse el mundo a través de una visión única, universalista y fácilmente controlable. Así, el archivo ha sido y es una herramienta de la cultura dominante y, por tanto, colonial, que se ha utilizado y se utiliza para definir la otredad a través de una obsesión taxonómica por conservar: documentos, objetos, imágenes, pinturas, textos, vídeos, etc. y determinar la memoria del futuro. Según Jacques Le Goff, en Occidente, la historia colectiva se constituye a través de dos elementos: los documentos y los monumentos⁶⁶⁹. Para él, el documento no es inofensivo o neutral, sino que es el resultado de un ensamblaje, consciente o inconsciente de la historia, de la época y de la sociedad que lo ha producido, pero también de las épocas posteriores en las cuales continúa siendo manipulado, incluso por el silencio⁶⁷⁰. De hecho, lo que sobrevive en el documento no es la totalidad de lo que ha existido en el pasado, sino una selección decidida por los antropólogos, los etnógrafos, los historiadores, los políticos, los artistas, etc. De acuerdo con Le Goff consideramos todos los objetos como documentos cargados de múltiples historias. Para Walter Benjamin las cosas - los objetos - no son nunca simples trastos inanimados, insignificancias inertes; sino que constituidos por tensiones, fuerzas o poderes ocultos: todo ello en permanente intercambio. Bajo esta perspectiva, una cosa no es nunca meramente un objeto, sino un fósil en el que una constelación de fuerzas se ha petrificado⁶⁷¹. Por lo tanto el archivo puede ser considerado también como un monumento, un museo hecho por diferentes documentos portadores de una biografía propia, que a su vez reflejan la historia de las personas que se han relacionado con el propio documento. Para nosotras, los documentales y las películas pasolinianas, serán documentos, huellas de una época pasada. Lo son

669 LE GOFF, Jacques, *Documento/Monumento*, Enciclopedia Einaudi, Torino 1978, vol. V, p. 38.

670 *Ibidem*, p. 44.

671 Citado por STEYERL, Hito, *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2014, p. 58

porque reconstruyen fenómenos culturales de un contexto político-social concreto. A su vez, serán también reflejo de la vida y el constructo sociocultural del propio autor, donde ha inscrito su mirada, su perspectiva y una visión orientalista nacida de la relación entre quien filma y el filmado.

Antes de que la antropología se fundara como disciplina científica, los artefactos o documentos etnológicos - con su singularidad y exotismo - fueron recogidos y coleccionados por primera vez para su exhibición en varios museos de Europa como testimonio científico del “conocimiento del mundo” y la extensión de los intereses de su propietario⁶⁷².

En Occidente los museos - entendidos como archivos modernos - han sido siempre un ejemplo de intersección entre arte y ciencia, y viceversa. En ellos, los objetos (o cualquier representación o documento) han satisfecho, tanto las necesidades científicas, de tipo clasificatoria, como las sensoriales (como curiosidad, fascinación, afinidad, etc.) de quienes observaban. A partir de los estudios hechos por artistas de los objetos etnográficos conservados en los diferentes museos europeos, se empezaron a generar obras artísticas que evocaban formas nos occidentales. Según un análisis de James Clifford muchos artistas recogían e imitaban estos objetos para transcribirlos en sus obras tanto que en los primeros años del 1900 artistas como Picasso, Brancusi y Giacometti, entre otros, reconocieron que los objetos que ellos consideraban “primitivos” (por no ser occidentales) en realidad eran manifestaciones “artísticas” formidables⁶⁷³. Por estos motivos, artistas, escritores y antropólogos modernos empezaron a practicar, de múltiples formas, el ejercicio de la apropiación.

El término apropiacionismo en antropología está vinculado a todas aquellas acciones de colección de objetos étnicos recuperados en contextos no occidentales. Estos objetos, han llenado museos y libros, que han servido como material a los estudiosos antropólogos, etnólogos, políticos... para construir teorías sobre la vida de “los Otros” y, al mismo tiempo, inventarse una noción de identidad occidental. En el campo del arte, a partir de finales del siglo XIX, muchos artistas viajaron a las Indias, África y Asia en busca de inspiración, de lugares y cuerpos exóticos para encontrar formas alternativas de vida alejadas de las sociedades occidentales – en parte percibidas como decadentes y sin valores.

A diferencias de lo que comentábamos anteriormente, en la historia del arte la apropiación ha sido definida como la reproducción, la copia, o la incorporación de

672 MARANO, Francesco, *L'etnografo come artista. Intrecci tra antropología e arte*, Ed. Cisu, Roma, 2013, p. 16.

673 CLIFFORD, James, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 2010, p. 222.

una imagen (pintura, fotografía, etc.) de un artista por parte de otro que la utiliza en un contexto diferente. Con este movimiento se altera por completo el significado y se pone en tela de juicio las nociones de originalidad y autenticidad. Hoy en día, en el campo del arte, la practica del apropiacionismo es algo muy habitual, sobre todo en Internet. Las imágenes y los contenidos web se extraen, se modifican y se vuelven a relanzar en la red en una hibridación constante y extensa⁶⁷⁴.

Hoy en día, los comisarios de arte contemporáneo se encargan de definir las exposiciones artísticas y del coleccionismo del arte dentro de los museos. Su función nace de la idea de conservar el arte, aunque en realidad actúa como agente activo en el ejercicio de ideación de los valores estéticos de la propia historia del arte. En la organización de una exposición el comisario tiene la función de seleccionar diferentes obras que en su conjunto estructuran los contenidos de la exposición y el discurso estético que quiere proponerse. En este sentido las obras de arte - o los objetos elevados a la categoría de arte - funcionarán como documentos cargados de historia. Así que, podríamos comparar la labor del comisario con la de los etnógrafos. De la misma forma que los etnógrafos modernos, los comisarios, a través de un trabajo de montaje de las diferentes obras u objetos, determinan jerarquías de saberes en función del significado que quieren dar a la exposición. De esta manera el rol del comisario entra en la lógica de la organización y catalogación del conocimiento de matriz occidental. Así, los museos de arte contemporáneo, las fundaciones y las galerías de arte contemporáneas pasan a convertirse en archivos temporales de producción de cultura y de identidad. Si comparamos la organización de una exposición de arte contemporáneo con la lógica del coleccionismo de los antiguos museos etnográficos nos damos cuenta de que los valores y las prácticas utilizadas no han cambiado tanto.

Lo que nos lleva a pensar que el apropiacionismo es una practica fundadora de la identidad occidental.

674 Sobre la circulación de las imágenes en Internet nos resulta muy interesante las aportaciones de la artista Hito Steyerl, aquí se presenta un fragmento: “La imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, ripeada, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución. La imagen pobre es rag o rip, avi o jpeg, una lumpenproletaria en la sociedad de clases de las apariencias, clasificada y valorada según su resolución. La imagen pobre ha sido subida, descargada, compartida, reformateada y reeditada. Transforma la calidad en accesibilidad, el valor de exhibición en valor de culto, las películas en clips, la contemplación en distracción. La imagen es liberada de las criptas del cine y los archivos y empujada a la incertidumbre digital a costa de su propia sustancia. La imagen pobre tiende a la abstracción: es una idea visual en su propio devenir”. El ensayo completo de Hito Steyerl se titula *En defensa de la imágenes pobre*, publicado en *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2014. “

3.2.1. MoMA: entre primitivismo e integración asistencialista.

En este capítulo queremos analizar dos exposiciones realizadas en uno de los museos de arte contemporáneo más influyente de la cultura occidental, el MoMA de Nueva York. Elegimos estas dos muestras - con 33 años de distancia entre ambas - porque, aunque a priori parecieran muy distintas en sus formas, en nuestra opinión son muy similares en su hacer ya que ambas trabajan a través del apropiacionismo y la familiarización o integración de documentos no occidentales y/o de aspecto exótico. Las dos exposiciones son: por un lado, *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and de Modern*⁶⁷⁵ comisariada por William Rubin y Kirk Varnedoe en 1984-85; por otro, *Citizens and Borders*⁶⁷⁶ (2016-2017) (que incluye *Insecurities: Tracing Displacement and Shelter*,⁶⁷⁷ comisariada por Sean Anderson y Arièle Dionne-Krosnick y *Bouchra Khalili: The Mapping Journey*⁶⁷⁸ comisariada por Stuart Comer y Giampaolo Bianconi). Para entender la relación entre ambos proyectos expositivos rescataremos el análisis hecho en 1984 por James Clifford de la exposición *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and de Modern*.

La exposición comisariada por Rubin en 1984 quería mostrar algunos de los resultados de investigaciones - llevadas a cabo en los Estados Unidos - sobre la relación entre el arte de los pueblos africanos, oceánicos, indios americanos y esquimales y las artes del siglo XX en Occidente. La atención de los comisarios se centró en cómo las artes de estos pueblos influenciaron la creatividad de las vanguardias europeas y americanas modernas. Para ello compararon objetos “primitivos” de diferentes culturas no occidentales con obras de reconocidos artistas europeos con la finalidad de encontrar características comunes y afines.

El antropólogo James Clifford señala la importancia de la historia de los viajes que realizan estos objetos “primitivos” no occidentales hasta llegar al MoMA (NY). En este contexto Clifford destaca la importancia de mostrar cómo estos objetos son cuerpos cargados de historias propias:

675 Enlace de la exposición: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907> Catálogo online: https://www.moma.org/d/c/exhibition_catalogues/W1siZiIsIjMwMDA2MjcwNCJdLFsicCIsmVvY292ZXIiLCJ3d3cubW9tYS5vcmevY2FsZW5kYXkiZXIvZXhoaWJpdGlbnMvMTkwNyIsImh0dHBzOi8vd3d3Lm1vbWEub3JnL2NhbGVuZGFyL2V4aGliXRpb25zLzE5MDEc%2FbG9jYWxlPWVzIiwiaSJdXQ.pdf?sha=666924182f27307d (consultado: 29 de diciembre 2016).

676 Enlace de la exposición <https://www.moma.org/calendar/groups/17?locale=es> (consultado: 21 abril 2017).

677 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1653?locale=es> (consultado: 29 de diciembre 2016).

678 Enlace de la exposición <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1627?locale=es> (consultado: 21 abril 2017).

“Los objetos recogidos han vagado. Son viajeros: algunos provenientes de museos etnográficos y del folclore europeo, otros desde galerías de arte y colecciones privadas. Viajaron en primera clase hasta el *Museum of Modern Art* cuidadosamente embalados y asegurados por grandes sumas. Los alojamientos anteriores fueron menos lujosos. Algunos fueron robados, otros «comprados» por pocas monedas por funcionarios coloniales, viajeros, antropólogos, misioneros, marineros de paso en los puertos africanos. Estos objetos no occidentales han sido, de vez en vez, curiosidades, ejemplares etnográficos, valiosas creaciones artísticas. Comenzaron a aparecer después de 1900 en los rastros europeos, para luego migrar a los estudios de vanguardia y a las habitaciones de los coleccionistas. Algunos terminaron quedándose en sótanos o en «laboratorios» sin calefacción de museos de antropología, rodeados de objetos producidos en la misma región del mundo. Otros encontraron extraños compañeros de viaje, iluminados y etiquetados en extravagantes vitrinas⁶⁷⁹”.

El debate surgido tras la exposición operó sobre la relación entre estética y antropología. Como mencionamos con anterioridad, para Clifford todos los objetos tienen una historia, una genealogía, atraviesan espacios y cuerpos y se refieren a contextos y periodos específicos. Según el antropólogo la exposición del MoMA pretendió crear una relación alegórica entre lo moderno y lo “tribal⁶⁸⁰” basada en la afinidad estética que supuestamente existe entre las esculturas y los objetos no occidentales y las obras de arte modernas europeas. Para Clifford esta alegoría de afinidad trasciende al análisis de la influencia de la cultura de proveniencia, de la política y de la historia en ambos documentos. Al respecto, en la introducción explicativa de la exposición, William Rubin se preocupó en aclarar que la consideración del contexto de proveniencia de los objetos tribales era una cuestión puramente de repercusión antropológica. Con esta afirmación el comisario estaba dando cuenta que la proveniencia cultural de los objetos no era algo determinante visto que el “Arte genuino” o la obra maestra son consideradas como obra universalmente reconocible.

“Las múltiples explicaciones sobre los objetos tribales atribuidas por antropólogos e historiadores del arte y de las culturas africanas/oceánicas son, en última instancia, más complementarios que contradictorios. Ambos tratan de comprender los objetos tribales dentro de los contextos donde fueron creados. Dedicándome a la

679 CLIFFORD, James, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 2010, p. 221.

680 Termino utilizado por James Clifford en el texto citado.

historia del Primitivismo me propongo objetivos muy diferentes; quiero comprender las esculturas Primitivas en el ámbito del contexto occidental en el cual los artistas modernos las han «descubierto». El principal interés de los etnólogos - la función y el significado específico de cada uno de estos objetos - es irrelevante para mi estudio, excepto en el caso en que estos hechos hayan sido conocidos por los artistas modernos en cuestión. Sin embargo, antes del 1920 - cuando algunos surrealistas se aficionaron a la etnología - los artistas en general no conocían estos argumentos, ni evidentemente estaban interesados por ellos. (...) Por lo tanto si acepto como un hecho una perspectiva modernista sobre estas esculturas (...) buscaré, sin embargo, usarlas con la esperanza de que, a pesar del carácter necesariamente fragmentario de nuestro enfoque - en el cual el objetivo primordial es una mayor aclaración del Arte moderno - esta pueda proyectar una nueva luz también sobre los objetos primitivos⁶⁸¹.

Tanto en la exposición como en el catálogo de la misma, el interés de los organizadores se dirigió exclusivamente al primitivismo modernista y no a las historias de las esculturas y objetos no occidentales. De esta forma se evitó de tratar el apropiacionismo de la otredad como una característica típica del modernismo europeo vinculada al colonialismo. En este sentido, el arte moderno va a transformar a las artes no occidentales según su propia idea para convertirlas en objetos de “arte” universal y ahistórico. Sacándolas de contexto y haciéndola perder parte de su significado específico.

A diferencia de Rubin, James Clifford está convencido de que en el análisis estético del “arte tribal” también es necesaria una historización de las esculturas no occidentales, africanas, indias, asiáticas... y una gran atención al período primitivista de principios del siglo XX. De esta forma se hace necesario dar un enfoque político que haga evidente la relación asimétrica que se genera y perpetua entre occidental y no occidental. En este sentido el MoMA no es simplemente un dispositivo de representación (museo) construido sobre la inclusión (y exclusión) de objetos dentro de un sistema de legitimidad occidental, sino que se transforma en un aparato de apropiación modernista imperialista. Clifford escribe:

“Vale la pena esforzarse por extraer otra historia de los materiales recogidos en la exposición: una historia no de redención o de descubrimiento, sino de reclasificación. Esta otra historia comienza

681 RUBIN, William. *Primitivismo nell'arte del XX secolo: affinità tra il tribale e il moderno*. Edizione Mondadori, Milano, 1985. p. 1. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

por el presupuesto que el «arte» no es una idea universal, sino, más bien, una mutable categoría de arte occidental. Es un cambio taxonómico el hecho que, de pronto en el lapso de unas pocas décadas, una amplia clase de artefactos no occidentales se hayan redefinido como arte y esto requiere un examen crítico y no una celebración. Que la construcción de una exhaustiva categoría de arte impuesta en todo el mundo se haya producido precisamente cuando todos los pueblos del planeta cayeron bajo la dominación política, económica y evangélica europea no puede ser irrelevante⁶⁸².

Si analizamos el proyecto expositivo *Citizens and Borders*, más concretamente las recientes dos exposiciones *Insecurities: Tracing Displacement and Shelter*,⁶⁸³ (comisariado por Sean Anderson y Arièle Dionne-Krosnick) y *Bouchra Khalili: The Mapping Journey* (comisariado por Stuart Comer y Giampaolo Bianconi), nos daremos cuenta que las reflexiones de Clifford sobre la exposición del MoMA del 1984 siguen siendo actuales y necesarias.

Insecurities: Tracing Displacement and Shelter explora las formas en que la arquitectura y el diseño contemporáneos han abordado las nociones de refugio a la luz de las emergencias mundiales de los refugiados. La exposición reúne una variedad de trabajos arquitectónicos, fotográficos y artísticos que se relacionan con el tema de los refugiados, obras que quieren responder a las complejas circunstancias provocadas por los desplazamiento político-económicos de más de 60 millones de personas. Hoy, la logística de los sistemas móviles de vivienda han convertido los campamentos de refugiados - considerados asentamientos temporales - en sitios a través de los cuales examinar cómo los derechos humanos se cruzan con la construcción de ciudades⁶⁸⁴. Entre los proyectos se muestran prototipos y fotos de los refugios modulares financiados por la empresa Sueca IKEA Foundation⁶⁸⁵ y diseñados por la empresa social sueca *Better Shelter* con la colaboración de la Agencia de la ONU para los refugiados ACNUR⁶⁸⁶. También

682 CLIFFORD, James. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, p. 229.

683 Enlace de la exposición: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1653?locale=es> (consultado: 29 de diciembre 2016).

684 Desde la página web <https://medium.com/insecurities/about> (consultado: 21 abril 2017).

685 Enlace de IKEA Foundation <https://www.ikeafoundation.org/flat-pack-refugee-shelter-wins-design-year-2016/> (consultado: 21 abril 2017).

686 Enlace comité español de ACNUR <https://eacnur.org/es?gclid=Cj0KEQjw2-bHBRDEh6qk5b6yqKIBeiQAFUz29oBx-zLzRjyuzYzg0q9s4FHtrO6uBFPOKTDOoN7750IaAns38P8HAQ> (consultado: 21 abril 2017). Para una más exhaustiva implicación de ACNUR en la política del Sistema de Control Migratorio

está el trabajo del arquitecto y urbanista Teddy Cruz⁶⁸⁷ que crea instalaciones sobre las vallas para explorar la dinámica de conflictos entre la frontera de México y Estados Unidos, las propuestas de Henk Wildschut⁶⁸⁸ (artista holandés), Reena Saini Kallat⁶⁸⁹ (artista india) y Tiffany Chung (artista vietnamita) entre otros.



Figura 25: Brendan Bannon. *Ifo 2, Dadaab Refugee Camp*. 2011.

En el año 2013 la Fundación IKEA lanzó su refugio de emergencia para ofrecer una alternativa a las tiendas de campaña que se utilizaban a menudo para albergar a familias afectadas por desastres naturales, refugiados y/o desplazados, de los que actualmente hay más de 65 millones en todo el mundo. Miles de cabañas *Better Shelter*⁶⁹⁰ han sido desplegadas a nivel mundial, muchas de las cuales se

véase los análisis de la artista y activista peruana Daniela Ortiz. De particular interés en la obra *Condecoración* realizada en el 2016. Enlace de la documentación de la obra <http://daniela-ortiz.com/index.php?/projects/condecoracion/> (consultado: 24 abril 2017).

687 Teddy Cruz, nacido en Guatemala en 1962, es un arquitecto, urbanista y profesor de Cultura Pública y Urbanismo del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de California en San Diego. Los proyectos arquitectónicos y artísticos de Cruz han sido expuestos en lugares de renombre internacional, entre ellos: el Centro Cultural de Tijuana, el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, el Museo de Arte Carnegie, el Centro de Arte Walker, el Instituto de Arte de San Francisco y la Casa de América de Madrid. <http://visarts.ucsd.edu/faculty/teddy-cruz> (consultado: 21 abril 2017).

688 Enlace de la página web del artista holandés <http://www.henkwildschut.com/work/biography/biography-henk-wldschut/> (consultado: 23 abril 2017).

689 Enlace de la artista india <http://www.reenakallat.com/> (consultado: 23 abril 2017).

690 Enlace de la página web de la empresa social sueca *Better Shelter* <http://www.bettershelter.org/>. Video documentación de la instalación del refugio de emergencia financiado por IKEA Foundation <https://vimeo.com/190697075> (consultado: 21 abril 2017).

usan para funciones distintas de la vivienda o se agrupan para crear estructuras más grandes.

Según un artículo publicado en la página oficial de IKEA Foundation el refugio de emergencia se puede construir rápidamente a partir de un paquete plano “ofreciendo” - a las familias que han perdido sus hogares durante los conflictos y desastres - una supuesta vida más digna. Los refugios están hechos por “unidades de una sola habitación que ofrecen a los refugiados más dignidad, seguridad y privacidad en los campamentos que las carpas que se utilizaron desde la Segunda Guerra Mundial. Tienen cuatro paredes, ventanas, espacio suficiente como para estar de pie e incluso una cerradura en la puerta⁶⁹¹”. La estructura está construida por paneles de polímero ligero laminado con aislamiento térmico cada uno de los cuales se sujeta a un marco de acero. Según Märta Terne, la gerente de comunicaciones de *Better Shelter* “trasladarse a un refugio significa que éste podría ser su hogar por un tiempo, y ser capaz de cerrar una puerta detrás de usted - y bloquearlo - significa mucho⁶⁹²”.

A raíz de esta afirmación de Märta Terne queremos reflexionar sobre la cuestión de las necesidades, de dónde nacen y a quién pertenecen. Para ello nos serviremos del relato cercano de la artista Jordana Canova⁶⁹³, integrante de proyectos de arte comunitario y nieta del éxodo Giuliano-Dalmata de los años 40. Ella nos relata la historia de sus abuelos, que en el 1947 llegaron a Bari como refugiados. A través de las memorias de su abuela en los campos de refugiados del territorio italiano vamos a entender cuales fueron algunas de las preocupaciones reales a las que se enfrentaron durante el éxodo: “Estaban organizados en grandes cabañas que llamaban *padiglioni* (pabellones) donde vivían todas las familias juntas en el mismo gran espacio. Las paredes divisorias eran mantas colgadas y la vida cotidiana en la precariedad se basaba en el compartir costumbres, espacios e intimidad”. Su abuela recuerda que no existían llaves que pudieran guardar las pocas cosas que cada familia tenía porque ya lo habían perdido todo. Entre sus preocupaciones no se encontraban ni el miedo ni la necesidad de seguridad, y mucho menos el apego a unas pertenencias que ya no existían.

691 <https://www.ikeafoundation.org/stories/home-refugee-without-one/> (consultado: 23 abril 2017).

692 *Ibidem*.

693 Canova Jordana es parte integrante del grupo artístico *ideadestroyingmuros*. Desde una conversación con la artista en el día 24 abril 2017. Enlace de la página web de Lara bia <http://lara-bia.tumblr.com/> (consultado: 24 abril 2017). Para un análisis más en profundidad sobre el tema de la diáspora Giuliano-Dalmata véase la tesis de CANOVA, Jordana, *CORPS DE TRADUCTION. Déplacements géopolítico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*. Université Paris VIII-Vincennes Saint Denis, Paris, 2015.

Esta comparación nos lleva a pensar sobre el hecho de que el sentimiento de seguridad y privacidad es entonces parte de una lógica occidental, y concretamente, en el caso de los refugios de IKEA, de una lógica basada en valores suecos. Con los representantes de *Better Shelter* sucede lo mismo. Cuando nos presentan sus productos en la web entendemos que se muestran a través de un lenguaje occidental, con códigos occidentales, por lo tanto, tanto el lector como el “cliente” al que van dirigidos será occidental también. La foto de la puerta cerrada con un candado es una imágenes que habla a quien puede entender esta necesidad. Los recuerdos de la abuela de Canova Jordana son otros, marcados por las necesidades básicas de la vida cotidiana. El compartir momentos cotidianos, como preparar la comida entre todos, era un cuidarse mutuo y no había desconfianza porque todos/todas compartían la misma condición. Nadie tenía nada y nadie podía robar nada. El compartir daba fuerza en la tragedia de la situación. La retorica de la seguridad o de la propiedad pertenece a los valores occidentales. La seguridad y el sentimiento de posesión hacía las cosas son estrategias retóricas que sirven a entes como IKEA, avalados por ACNUR, para buscar el consenso entre occidentales.



Figura 26: Detalle de la cerradura de los refugios permanentes.
Foto: Jonas Nyström

Desde el año 2015 ACNUR ha ordenado unos 15.000 refugios que han sido desplegados por la agencia de refugiados en siete países entre ellos Grecia, Iraq, Djibouti, Chad y Serbia, en ciudades del norte de Irak, Erbil y Sulaymaniyah, en la frontera con Siria y también en la isla de Lesbos, Grecia.

En el 2016 los refugios temporales financiados por IKEA fueron nombrados ganadores de la categoría de arquitectura al *Beazley Design*⁶⁹⁴ en el *Design Museum's new home* en Londres⁶⁹⁵.



Figura 27: *Better Shelter*. Foto: jonathan muzikar © 2016 the museum of modern art.

694 <https://beazleydesignsoftheyear.com/#/home> (consultado: 21 abril 2017).

695 La categoría de diseño gráfico fue ganada por la portada del álbum *Blackstar* de David Bowie, lanzado unos días antes de su muerte, diseñado para reflejar la mortalidad del músico, de acuerdo con su colaborador gráfico Jonathan Barnbrook. Nos resulta significativo el hecho que dos de los ganadores de *Beazley Design* representen dos caras de la misma identidad occidental. La cara pop, individualista y excéntrica representada por el icono de la música pop David Bowie y la cara asistencialista de IKEA Foundation. Sobre la construcción semiótica del icono pop de David Bowie nos resulta interesante señalar el ensayo de Hito Steyerl titulado *Una cosa como tu e yo*, escrito para el catálogo Hito Steyerl, publicado por Henie Onstad Kunstsenter (Noruega, 2010). También publicado en *Los condenados de la pantalla*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2010.



Figura 28: Interior de un prototipo de refugio en el campamento de refugiados de Kawergosk, Erbil, Iraq. *Better Shelter*. 2015.

Para nosotras, el refugio presentado en el MoMA no es simplemente un refugio temporal expuesto en un museo de arte contemporáneo que nos recuerda las controversias situaciones de la migración de refugiados contemporáneos, sino que es un objeto que en si mismo cuenta una historia mas profunda que tiene que ver con la genealogía de la empresa de fabricación, sus proyectos presentes y su difusión.

IKEA es conocida, antes que nada, por ser una corporación multinacional dedicada a la fabricación y venta minorista de muebles, objetos para el hogar y otros objetos de decoración de diseño contemporáneo, fundada en la provincia de Småland (Suecia) en 1943 por Ingvar Kamprad⁶⁹⁶ y con sede en Suecia.

696 En 1994, las cartas personales del activista fascista Per Engdahl fueron publicadas tras su muerte, y se descubrió que Ingvar Kamprad se había unido al grupo pro-nazi de Engdahl. No se sabe cuándo se dio de baja en el grupo, pero fue amigo de Engdahl hasta principios de los años 50. Kamprad se ha referido a estos detalles de su pasado como "su mayor error" y posteriormente escribió cartas a todos los empleados judíos de IKEA pidiendo disculpas. También ha reconocido haber sido alcohólico. Véase KAMPRAD, Ingvar, TUREKULL, Bertil, *Leading By Design: The Ikea Story*, Ed. Harper Collins, New York, 1999.

Volvemos a encontrar Suecia en nuestra investigación, pero esta vez como un ente que se preocupa de todas las necesidades que tiene que ver con la idea de hogar, estén éstas relacionadas con la fabricación de objetos y muebles para casas (destinadas principalmente a una clientela occidental), o estén estas necesidades relacionadas con la fabricación de casas precarias destinadas para los refugiados políticos y económicos. En ambos casos IKEA se dedica a construir los objetos del imaginario cotidiano de los lugares.

El estilo del diseño de IKEA es muy reconocible. Recrea un imaginario y un estilo típicamente nórdico o escandinavo⁶⁹⁷. Los costes (bajos) hacen que sus objetos sean accesible para todo el mundo. Hoy en día hay tiendas de IKEA en Japón (1974), Australia (1975), Hong Kong (1975), Canadá (1976) y Singapur (1978). En 1978 se abre la primera tienda en España, en Telde, en la isla de Gran Canaria, en 1984 se abre en Bélgica, Reino Unido (1987), en Italia (1989). En 1985 se inauguran las primeras tiendas en Estados Unidos, en 1998 en China, en Israel en 1999 y en Rusia en 2000. Esta amplia difusión de las tiendas de IKEA en gran parte del mundo significa también que el estilo que propone ha entrado en lo más cotidiano de la vida de miles de personas de diferentes proveniencias, clases sociales y contextos culturales.

Si analizamos, desde una perspectiva semiótica, las imágenes y los artículos presentados en la pagina web de la Fundación IKEA y de la empresa *Better Shelter*⁶⁹⁸ nos daremos cuenta que el lenguaje visual utilizado es el mismo que

697 En los últimos dos años he podido trabajar para una empresa de reforma de interiores en Internet y he podido averiguar como el estilo nórdico se ha difundido cada vez más en las casas privadas españolas e italianas. El estilo nórdico o escandinavo recuerda un imaginario limpio, sobrio, refinado. Se caracteriza por el dominio de la tonalidad blanca, que se debe al hecho de que en los países nórdicos, las horas del día, en invierno, siempre son muy pocas y se hace importante elegir superficies de tonos claros, reflectantes y luminosos para los interiores de la casa. El estilo nórdico también se caracteriza por el uso de la madera en bruto, que es aislante, caliente, ecológico y que siempre ha sido el elemento más común y reconocible de las casas del norte Europa. La madera se utiliza para mesas, sillas, armarios, ventanas, así como suelos y revestimiento de la pared. La decoración nórdica se caracteriza por ser geométrica y utilizar líneas, bloques de colores básicos, y contrastes bien definidos.

698 En la página web de *Better Shelter* el lenguaje utilizado es similar a el lenguaje utilizado por promover productos vendibles. El lema del prototipo de refugio es “*Designed with and for refugees*” que literalmente significa “diseñado con y para los refugiados”. La foto de portada de la página web representa una serie de jóvenes (hombres y mujeres) de etnia europea, blancos de piel y vestidos de negro, que trabajan junto en la construcción del refugio. A diferencia del lema creemos que los refugios sean si construidos por los refugiados pero ponemos en dudas que se hayan diseñado con los refugiados. <http://www.bettershelter.org/product/> (consultado: 23 abril 2017).

encontramos en la página web de la tienda IKEA⁶⁹⁹, con la diferencia de que en la página de la tienda están puestos los precios de los objetos, mientras que en la página de la fundación se visibiliza los logros humanitarios conseguidos.

Los comisarios de la exposición del MoMA nos hacen evidente cuales son las motivaciones de su preocupación por los campos de refugiados. Según ellos si antes “los campamentos de refugiados se consideraban temporales, ahora ya no lo son, visto que se han convertido en un lugar para examinar cómo los derechos humanos cruzan y complican la construcción de ciudades⁷⁰⁰”. En este sentido, lo que se pregunta el MoMA es, de qué manera pueden arquitectónicamente transformarse los campos de refugiados en futuras ciudades. O si - como la historia nos ha enseñado - los refugios pasarán de ser contenedores temporales a casas permanentes, mientras que los campos de refugiados se convertirán en nuevas ciudades⁷⁰¹.

Si analizamos más artículos publicados en la pagina web de IKEA Fondation notaremos que los objetos utilizados son los mismos tanto en una casa sueca como en casa india o en un refugio. Los juegos serán los mismos tanto para un niño

699 Enlace de la página web de la tienda IKEA <http://www.ikea.com/es/es/> (consultado: 21 abril 2017).

700 Entrevista publicada en la página web *Designboom* <http://www.designboom.com/architecture/moma-insecurities-tracing-displacement-and-shelter-exhibition-11-22-2016/> (consultado: 23 abril 2017).

701 Un ejemplo de conversión de un campo de refugiados en parte de la ciudad lo tenemos en Roma en respecto al *Villaggio Giuliano Dalmata*. En el nuevo plan de los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial se determinó la adaptación de la ex *Villaggio Operaio dell'E42* como una de las 109 áreas en las que reunir a los refugiados de los territorios orientales de Italia cedidos a Yugoslavia. Nació así el *Villaggio Giuliano-Dalmata* de Roma. Entre 1946 y 1948 el ingeniero italiano Oscar Sinigaglia y *Opera Profughi* recogen los fondos para la remodelación de los pabellones del *Villaggio Operaio E42* con la creación de 120 mini-apartamentos en los cuales colocar las familias que seguían fluyendo de Istria y Dalmacia después de la transferencia definitiva del 10 de febrero 1947 de los territorios italianos a Yugoslavia. Hoy el Villaggio Giuliano-Dalmata es el área urbana 12B del Ayuntamiento de Roma IX (ex Municipio XII) de Roma Capital. Se extiende a través del distrito XXXI P Giuliano-dálmata. Se encuentra al sur de la capital, dentro de la carretera de circunvalación y al lado este de la Vía Laurentina. Los límites de la zona urbana son: al norte con las áreas urbanas 11F Tre Fontane y 11G Grottaperfetta. A este y sur con el área urbana 12E Cecchignola y a oeste con las zonas urbanas 12D Laurentino y 12A Eur. Hoy también tiene una parada de metro Giuliano-Dalmata. Veasé el artículo *Da Villaggio Operaio a Villaggio Giuliano-Dalmata* publicado en la página web <https://sites.google.com/site/villaggiogiulianodalmata/da-villaggio-operaio-a-villaggio-giuliano-dalmata> (consultado: 24 abril 2017).

“independiente” sueco como para un niño de Mozambique⁷⁰². Este hecho nos hace reflexionar sobre lo que nosotras consideramos una nueva forma de “colonialismo cognitivo” que a través de las estrategias asistencialistas y paternalistas pretende instaurarse, desde una edad temprana, en los imaginarios de los/las niños/niñas. En un artículo publicado en la web de la Fundación IKEA en agosto 2016, se relata la visita y la experiencia que el equipo del catálogo IKEA ha tenido en las islas Comoras junto a UNICEF. En esta ocasión el equipo IKEA apoyó un proyecto de educación para niños/as a través de la donación de juguetes ideados y producidos por la empresa sueca. En este artículo se hace referencia al juguete como un objeto universal⁷⁰³, neutro o sin historia, útil solo por sus finalidades creativas. Según los representantes de IKEA junto a UNICEF los *kits* de juguetes donados “son atemporales, del tipo que incluso nuestros abuelos podrían recordar tener. Marionetas de mano que enseñan a los niños cómo comunicarse con sus compañeros y expresarse; clasificadores de formas que enseñan habilidades y cooperación o papel de colores y tijeras que estimulan la creatividad⁷⁰⁴”. En contraste con la universalidad de los juguetes, creemos que - como las personas - los juguetes tienen historias diferentes que no pueden ser reconducidas a un imaginario único. Consideramos que el desarrollo de la fantasía no depende de una tipología de juego sino de la propia capacidad de construirlo.

En este sentido nos interesa contar un suceso vinculado a un hecho personal de la vida de mi madre, que, en este caso, nos va a servir para desplazar la idea universalista que nos quieren proponer sobre el juguete y la fantasía de las/os niñas/os.

En una conversación con mi madre ella me contó que cuando era pequeña tenía un pequeño trozo de madera que ella cuidaba como si fuera una muñeca. Mi abuela un día, sin darse cuenta, quemó en una estufa el trozo de madera. Cuando mi madre se enteró lloró durante días. Lloró tanto que mi abuela, a pesar de los problemas económicos de la familia, se sintió obligada a comprarle una muñeca, que además salió muy cara. Esta muñeca nunca consiguió sustituir el pequeño trozo de madera. Y mi madre jamás jugó con ella.

De esto extraemos que la fantasía no se desarrolla a través de objetos pre-construidos, con lógicas determinada, adultas y occidentales, sino que, mas bien, la fantasía y la creatividad dependen de las necesidades personales de cada individuo, determinadas por la propia imaginación. Estoy segura que mi madre,

702 Artículo incluido en la página web de IKEA Foundation sobre los juegos para niños <https://www.ikeafoundation.org/stories/unlocking-opportunities-kids-play/> (consultado: 21 abril 2017).

703 <https://www.ikeafoundation.org/stories/unlocking-opportunities-kids-play/> (consultado: 23 abril 2017).

704 *Ibidem*.

(que hoy es abuela) no recuerda tener los mismos juegos que un abuelo sueco, por lo tanto creemos que aquellos juegos distribuidos a los/as niños/as de Mozambique no deberían considerarse juegos universales.

A lo largo de nuestra investigación nos hemos preocupado en valorar la importancia simbólica de cada objeto, ya que creemos que los objetos son mensajeros. Pensamos que no hay objetos que puedan considerarse neutros o universales porque todos llevan dentro de si una historia. La historia de quien los ha construido o de quien los ha pensado, de quien los utilizará y de esta manera, la historia del objeto, crecerá en el tiempo tanto como largo sea su viaje.

En las siguientes dos fotos se hacen evidentes dos realidades diferentes entre si; por un lado un niño sueco que juega solo, por otra parte cinco niños/niñas de Mozambique que juegan juntos. La foto del niño sueco la hemos descargado de la pagina web de la tienda de IKEA mientras que la foto de los/as niños/as de Mozambique la hemos descargado de la pagina web de IKEA Foundation.



Figura 29: Foto catalogo IKEA. Niños jugando con juego de IKEA.
Foto pagina web IKEA Foundation.

El juego utilizado en las dos imágenes es el mismo; una casa con puertas y ventanas. Una casa con una forma típica occidental con la que soñar y un día construir, con cemento y muebles de IKEA. Pensar que los/las niños/niñas de las islas del archipiélago de Comoras necesiten el *kit* de los juguetes de IKEA - como si fuera un exótico “cajón de tesoros coloridos y emocionante⁷⁰⁵” que le servirá para desarrollar sus habilidades vitales y creativas - significa para nosotras, minusvalorar la potencialidad creativa propia de cada territorio, dando por sentado que la cultura del norte de Europa, la cultura occidental, sea mejor y más ingeniosa y que sus objetos y sus juegos son preferibles a la hora de desarrollar conocimiento. A raíz de una conversación con el artista de Costa de Marfil Joaquim Silue, a la pregunta que le hice sobre qué tipo de juegos utilizaba de pequeño, me comentó que él tenía la costumbre de construirse sus propios juguetes. Se imaginaba los coches y los reconstruía con materiales reciclados encontrados por la calle. Silue, en aquel entonces, no tenía una conciencia política (ya que era demasiado pequeño) hacia el colonialismo francés y construía sus juegos integrando en su cotidiano el imaginario occidental francés. Hoy en día Joaquín Silue⁷⁰⁶ sigue utilizando, en sus obras, materiales de reciclaje pero con otra conciencia política que influye sobre sus prácticas y sus creaciones. En sus obras hoy cuenta otra historia que desplaza la historia oficial occidental y le devuelve otra visión que plantea el rescate de su vivencia como contenido político.

A la misma pregunta sobre cuáles eran los juegos y juguetes de su infancia, el *Baye Fall*, Alassane Niang (un amigo senegalés) me envió dos fotos desde Senegal de un grupo de niños jugando en las calles que definitivamente mostraban otra historia.

705 *Ibidem*.

706 Joaquín Silue representa en la *57ª Esposizione internazionale d'Arte di Venezia* Costa de Marfil. Para más información véase el enlace de la página web de Joaquín Silue <http://www.silue.eu/> (consultado: 24 abril 2017).



Figura 30: Niños senegaleses jugando. Foto: Alassane Niang.

Las fotos representan a unos niños jugando juntos en una especie de campo de fútbol dibujado en la arena donde los jugadores del partido son unos tapones de botellas reciclados. Entonces consideramos que la fantasía no surge de un juego ya hecho o construido sino de las necesidades de cada contexto.

La actitud paternalista y asistencialista de IKEA en el intento de donar juguetes a “África” tiene como única finalidad crear consenso entre personas occidentales. Según Silue la retórica de IKEA de “vengo para ayudar” es simplemente una tarjeta de presentación que le servirá para entrar en los diversos territorio utilizando una y otra vez las mismas dinámicas dominantes. Según Jordana Canova, IKEA construye su discurso en la confrontación con el “otro desfavorecido” pero remueve una tercera realidad que depende siempre de la explotación de la misma. ¿Quién ha construido estos juguetes que ahora IKEA regala a los niños africanos? ¿Qué realidades hay detrás de aquella producción? ¿Y cuáles son los verdaderos beneficios económicos de la retórica asistencialista?

Los objetos son transmisores de historias y valores, y los juegos suecos - las casas de madera que IKEA dona - están cargadas de estos valores. Valores que - como hemos analizado en el capítulo anterior en respecto a la *Teoría sueca del amor* - se fundan en la independencia económica y emocional y el individualismo, valores occidentales que creemos ser no universales.

El refugio contemporáneo y el juguete IKEA están relacionados de la misma forma que el discurso asistencialista del MoMA está relacionado al discurso paternalista de IKEA Foundation en las islas Comoras. En este sentido no vemos diferencia entre las estrategias culturales del MoMA y las acciones humanitarias de empresas, agencias internacionales u ongs como IKEA, ACNUR, UNICEF...

La exposición *Bouchra Khalili: The Mapping Journey* presenta, en su totalidad, el proyecto *The Mapping Journey Project* (2008-11) de la artista francesa-marroquí Bouchra Khalili⁷⁰⁷. El proyecto se compone de una serie de vídeos que detallan las historias de ocho sujetos que – a causa de diferentes circunstancias políticas y económicas - se vieron forzados a viajar ilegalmente por toda la cuenca mediterránea. Khalili se encontró con los migrantes que filmó por casualidad en varios centros de tránsito en Europa, África del Norte y Oriente Medio. Según la página web de la exposición - después de una reunión inicial con los migrantes ilegales - la artista invitó a cada persona a narrar su viaje y trazarlo con un marcador permanente grueso en un mapa geopolítico que representaba las regiones mediterráneas europeas. Los vídeos muestran las manos de cada uno de los inmigrantes sin rostro dibujando sobre el mapa las diversas trayectorias, mientras en *voz en off* van narrando cada historia.

707 Enlace a la página web de la artista <http://www.bouchrakhalili.com/biography/> (consultado: 21 abril 2017).



Figura 31: Bouchra Khalili. *The Mapping Journey Project*. 2008–11. Eight-channel video (color, sound). Installation view, *Bouchra Khalili: The Mapping Journey Project*, The Museum of Modern Art, New York, April 9–August 28, 2016. © 2016 Bouchra Khalili. Digital image © 2016 The Museum of Modern Art. Photo: Jonathan Muzikar.



Figura 32: Un extracto de *Bouchra Khalili's "The Mapping Journey Project" Museum of Modern*
Cortesía: Bouchra Khalili

La instalación se presenta a través del relato de ocho historias proyectadas en pantallas individuales en el atrium del MoMA. Según la descripción del proyecto, todos los vídeos deberían funcionar como un mapa geopolítico alternativo definido por las vidas precarias de los apátridas, que transitan Argelia, Annaba, Dhaka, Gedarif, Lampedusa, Mogadishu, Moscú, Nápoles, París, Cerdeña, Somalia, Suecia. Pero finalmente, la historia de cada viaje va a convertirse en objeto, en un documento que al proyectarse, más que narrar el relato trágico del viaje de cada uno de los migrantes. Los diferentes relatos se escucharán todos al unísono coral donde se dispersan las voces de cada uno, despolitizando el contenido de cada historia a través de la descontextualización de los relatos.

En las dos exposiciones *Insecurities: Tracing Displacement and Shelter* y *Bouchra Khalili: The Mapping Journey* se documenta, a través de fotos, vídeos y objetos, las dificultades del fenómeno de la migración pero en ambas sin los sujetos de la experiencia: los refugiados. En este sentido la selección de los proyectos arquitectónicos, de las fotos o de los vídeo-documentales hecha por los comisarios, componen un relato (no real) de la historia. Una historia que interpreta y resume la realidad de 60 millones de personas a un discurso narcisístico que pretende visibilizar las tragedias del presente sin hablar del pasado, de una memoria colonial que está en la base y determina nuestro presente más

contemporáneo. La misma selección de las obras implica un proceso de inclusión y exclusión de visibilidades y silencios que determinan el criterio de la lógica occidental. Y en este sentido el MoMA se convierte en una caja de resonancia de un discurso estético y político de matriz occidental que reitera, quizá de una forma más sutil los valores dominantes, asistencialistas e imperialistas de la cultura occidental. Las fotos de los campos de refugiados, los prototipos de refugios temporales o los vídeo-documentales pueden leerse desde la lógica de los objetos relatada por Clifford. “Son viajeros” objetivados que han sido, de vez en vez, “curiosidades, ejemplares etnográficas, valiosas creaciones artísticas”..., algunos están en campos de refugiados y otros “encontraron extraños compañeros de viaje, iluminados y etiquetados en extravagantes vitrinas”.

Tras todas estas consideraciones creemos en la importancia de un archivo abierto, vivo, donde se pueda conocer las historias que cada objeto lleva dentro. Escuchar las historias de los “Otros”, ya que, cada persona, consciente o inconscientemente, lleva consigo signos que generan significados que difunde⁷⁰⁸ o que son difundidos por otros.

Los refugiados, además de mostrarnos la complejidad de los flujos migratorios contemporáneos, son el testimonio vivo de años de colonialismo. Así que, detrás de cada objeto que podamos sentir inocuo habrá historias mucho más profundas, a veces dramáticas que nos desplazarán a otros territorios y otras realidades que a menudo Occidente quiere ocultar.

708 Plataformas como Facebook, Twitter, Instagram, etc., pueden ser considerados como archivos virtuales personales, donde los usuarios pueden subir y compartir imágenes, sonidos, videos, textos de sus intereses y su cotidiano a través de Internet.

3.2.2. Devenir archivo compartido. *If Only I Were That Warrior* y *4Stelle Hotel*.

Uno de los objetivos de esta tesis es pensar en el archivo como un espacio vivo, abierto y compartido donde analizar el encuentro complejo y a veces conflictivo de diferentes identidades culturales que nos permiten desplazar y cuestionar tanto la idea de nuestro pasado como la de nuestro presente. Pensar en el archivo como un espacio abierto significa exponerlo a las preguntas que llegan desde historias, culturas y vidas de quienes no han sido autorizados a cuestionarlo (representados por otros). Y en este sentido queremos creer en un enfoque desde una perspectiva múltiple que nos permita leer los vínculos entre la experiencia de la historia dominante y la contemporaneidad, la historia colonial y el hoy en día. Nuestro objetivo es tener una mirada multifocal, una trama compleja que sea capaz de articular los vínculos no lineales entre la historia oficial y los recuerdos íntimos, incluyendo historias institucionales y micro-narrativas personales. En esta parte de nuestra investigación queremos analizar algunos documentales producido recientemente que nos permitan acercarnos al análisis de otras historias caracterizadas no sólo desde el relato de la historia oficial y dominante sino desde el relato de memorias íntimas, memorias reprimidas, a menudo entendidas como memorias no pacíficas (sin paz) llenas de emociones en conflicto. Estas memorias nos dan la posibilidad de visibilizar tanto las historias encarnadas en los cuerpos arraigados en el contexto italiano occidental como las “otras” historias. Por otra parte a partir del análisis de las prácticas de documentación pasolinianas queremos estudiar la forma de documentación de estas películas porque van a darnos la posibilidad de escuchar polifónicamente historias pasadas y entender nuestro presente desde otras realidades que no están conformes a la lógica occidental y que se esfuerzan por construir realidades (posibles) no dominantes. Para ello presentaremos dos proyectos audiovisuales: el documental *If Only I Were That Warrior*⁷⁰⁹ (2015) de Valerio Ciriaci y el documental web *4Stelle Hotel*⁷¹⁰ (2014) dirigido por Valerio Muscella, Paolo Palermo y escrito por Martino Bresin. Ambas películas van a cuestionar la memoria colectiva italiana y consecuentemente nuestro presente mostrando prácticas cotidianas de convivencia compartida que mueven la idea preestablecida de un estar junto pensado desde una lógica occidental.

709 Enlace de la página web del documental *If Only I Were That Warrior* <http://ifonlyiwerethatwarrior.com/> (consultado: 23 abril 2017). El documental ganará el premio imperdible en la 56 edición del *Festival dei Popoli* en el año 2015.

710 Enlace de la página web *4 Stelle Hotel* <http://www.4stellehotel.it/home-ita.html> (consultado: 25 abril 2017).

If Only I Were That Warrior nace de una reflexión del director Valerio Ciriaci sobre un capítulo de la historia del colonialismo italiano poco conocido en Italia. Tras la inauguración del monumento dedicado al fascista Rodolfo Graziani⁷¹¹ el 12 de agosto de 2012 en el municipio de Affile en Roma,⁷¹² y la consecuente protesta indignada de la comunidad etíope, el director va a plantear la necesidad de cuestionar la herencia del colonialismo italiano hoy en día. Este hecho llevó al autor - residente en aquél momento en Nueva York - a hacer la siguiente declaración:

“Al enterarme del asunto, decidí asistir a una conferencia organizada por el Centro Primo Levi sobre el tema. En esa ocasión vi por primera vez la furiosa indignación de algunos miembros de la comunidad etíope presentes en la reunión, cuyos testimonios recordaron las atrocidades cometidas por los italianos en Etiopía. Esto me hizo darme cuenta de lo poco que se sabe de las guerras coloniales italianas, cuyas consecuencias son aún visibles hoy en día⁷¹³”.

El análisis de este documental nos sirve para analizar la relación colonial entre Italia y Etiopía. De esta forma podemos tener otras referencias de la herencia colonial en Etiopía que, en un diferente periodo y contexto histórico, ha sido tratada también por Pier Paolo Pasolini.

A la noticia de la inauguración del monumento en honor a Rodolfo Graziani, las comunidades de Etiopía de todo el mundo se movilizaron y organizaron protestas que desde los Estados Unidos llegaron hasta Affile. Al general fascista se le acusa del uso de armas químicas y el uso de represalias violentas contra la población civil etíope. Crímenes de guerra por los que nunca fue juzgado y que de forma indeleble marcan algunas de las páginas más oscuras y controvertidas del colonialismo italiano. A partir de orígenes enraizados en la vida cotidiana y en el tejido social urbano - en una situación que podría decir poscolonial - este documental deja claro que la cuestión colonial italiana no es sólo un discurso historiográfico, sino un discurso que afecta a la vida diaria de las personas, sus seres queridos y sus costumbres, sus procesos de identificación y sus recuerdos íntimos y culturales. A través de este evento, documentado en la película,

711 General de Etiopía durante la guerra de 1935 y el primer virrey de la nueva colonia italiana.

712 El monumento fu construido en 2012 con dinero público a través de un truco burocrático en su país de nacimiento en Affile cerca de Roma.

713 Entrevista a Valerio Ciriaci titulada *Il documentario che racconta gli orrori del colonialismo italiano in Etiopia*, publicada en *Vice* el 29 febrero 2016 <https://www.vice.com/it/article/intervista-valerio-ciriaci-documentario-colonialismo-etiofia-043> (consultado: 23 abril 2017).

podemos entender que tras 75 años de la caída de la colonización italiana, las nuevas generaciones de etíopes e italianos siguen confrontándose en un pasado turbulento y aún sin resolver.

La historia narrada en el documental se desarrolla a través del paternalismo asistencialista de un funcionario agrónomo de la FAO⁷¹⁴, italiano de nombre Giovanni, enviado en misión humanitaria a Addis Abeba. La historia de Giovanni desvela poco a poco una continuidad entre el colonialismo italiano de los años 30 y el neocolonialismo contemporáneo asumido tanto por Giovanni como en el espíritu paternalista de las organizaciones humanitarias internacionales. Giovanni tiene la tarea de enseñar a los agricultores locales etíopes a cultivar árboles frutales, en zonas muy secas. Una tarea que contiene en sí la idea colonialista de enseñar a cultivar las tierras etíopes con metodologías italianas y/o occidentales. Cuando Giovanni habla de los agricultores locales su actitud se demuestra ser paternalista ya que, a través de la condescendencia, tiende a infantilizar a los nativos con el fin de justificar su generoso rol. El agrónomo italiano representa, de esta forma, el “nuevo hombre” italiano de hoy, que como entonces, busca en las colonias (ex colonias) el “carácter italiano” que no tiene espacio en su “patria” y que lo conecta al intento de “Imperio”. Un imaginario que para él traza una línea de dominación milenaria en el tiempo⁷¹⁵. Por otra parte, el relato de Muru, una activista etíope que lucha contra el monumento de Rodolfo Graziani, demuestra otra realidad que es vinculada a la resistencia en contra a la dominación italiana. En este sentido, la relación entre los diversos testimonios manifestarán historias en contraste con el relato oficial italiano. Si para los italianos Rodolfo Graziani ha sido un héroe de guerra para los etíopes ha sido un genocida.



Figura 31: Extracto de *If Only I Were That Warrior*.

714 Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura. Enlace de la página web <http://www.fao.org/about/es/> (consultado: 23 abril 2017).

715 GRAVANO, Viviana, GRECCHI, Giulia, *Vuoti a rendere: memorie e amnesie del colonialismo italiano (Noi tutti siamo i monumenti)*, artículo publicado en *Roots Routes. Research on visual cultures*, Periodico Quadrimestrale, ANNO VII, n.24, gennaio-aprile 2017.



Figura 32: Monumento a Rodolfo Graziani. Affile, Roma.

El proceso de creación del proyecto, como cuenta el autor del documental, supuso un enorme trabajo de investigación, de material de archivo, proveniente principalmente del *Archivio Centrale dello Stato* y del *Fondo Graziani*, una colección de documentos y fotografías de la carrera de Rodolfo Graziani desde la Primera Guerra Mundial hasta la República Social. Imágenes que nunca han sido publicadas ni utilizadas en un documental.

El rodaje en Etiopía se realizó en Addis Abeba, Debre Libanos y en la región de Tigray, escenario de varias batallas incluidas las de Amba Aradam y de Amba Alagi, mientras que el rodaje en Italia se realizó en Roma, en Predappio y en Affile. El rodaje mismo del documental ha dado la posibilidad de experimentar al propio director una experiencia que se relaciona no tanto a una historia ficticia e irreal sino más bien a la vida cotidiana, verdadera de los protagonistas directos de esta historia.

“Viajamos con una cámara de mano a través de diferentes lugares y tiempos, y esto me ha enseñado muchas cosas. Desde un punto de vista técnico y de logística no es fácil planificar un proyecto como este, que se mueve entre diferentes continentes y varias generaciones, siguiendo los flujos migratorios y las historias familiares. Por no hablar de la experiencia humana dada por el trato con la gente que no hubiera podido conocer fuera de este contexto⁷¹⁶”.

El hecho que el proyecto se produjo de forma independiente a través de un micromecenazgo en la plataforma Kickstarter⁷¹⁷ - con la cual recaudaron una suma de 17.617 dólares – nos resulta ser un elemento determinante a la hora de

716 Ibídem.

717 Enlace del micromecenazgo <https://www.kickstarter.com/projects/awenfilms/if-only-i-were-that-warrior-a-documentary?ref=discovery> (consultado: 24 abril 2017).

realizar el proyecto ya que, como comenta el productor Isaak Liptzin, para la recaudación del dinero ha sido esencial la colaboración de la comunidad etíope de los Estados Unidos. Esta colaboración garantiza una relación directa con esa parte de la historia que ha sido silenciada por la historia oficial. La relación entre los actores etíopes asegura no crear, otra vez, una idea inventada de la realidad histórica.



Figura 33. Extracto de *If Only I Were That Warrior*.

Con el documental nos enfrentamos a un proceso abierto de negociación con el pasado que aún no ha sido procesado por completo, que se choca con la memoria personal, con una memoria institucional y con una memoria social, tratando de articular lo que se ha inhibido en los otros relatos. Se trata de activar un proceso de reapropiación de la memoria íntima, familiar y cultural, con el intento de construir un sentido sobre un pasado y un presente difíciles de desarmar. En este sentido se trata de un recordar y dar oportunidad para armar diferentes piezas de uno/a mismo/a, dejando a la vista las realidades de cada relatos, ya que como afirma Boaventura de Sousa Santos “el mundo está dividido en personas que no quieren recordar y personas que no pueden olvidar”⁷¹⁸. El encuentro de estas multiples historias no puede ser ocultado sino mas bien es importante seguir visibilizando las suturas que se han generado. El proceso de reapropiación de la

⁷¹⁸ IDEADESTROYINGMUROS, *stare insieme é straordinario: le tempeste non sono un incidente*, disponible en: <http://ideadestroyingmuros.blogspot.com.es/2015/02/stare-insieme-e-straordinario-le.html> (consultado: 18 agosto 2017).

memoria, teje la intimidad de los recuerdos personales con las políticas institucionales. Es un recorrido hacia la reapropiación de la memoria pasada que es posible hacer solo estando acompañados por las conexiones de las múltiples historias de las minorías. En este sentido no puede ser un viaje en solitario sino un camino comunitario que quiere ser una forma de “reparación” que no pretende curar, en el sentido de la curación, sino en el sentido de cuidado⁷¹⁹ entre todos/todas.



Figura 34. Extracto de *If Only I Were That Warrior*.

Por otra parte *4Stelle Hotel* cuenta, a través de un documental web interactivo, un día en la vida de una comunidad multiétnica que el 6 de diciembre 2012 ocupó un hotel de lujo abandonado en el barrio Tor Sapienza en la *Via Prenestina* en Roma y lo convirtió en su propia casa. Según la descripción del proyecto hecha por los autores en la misma página web, en una situación en la que Italia es el punto de mira internacional por la afluencia masiva de inmigrantes - a menudo obligados a vivir aislados/as de la sociedad y privados/as de los derechos fundamentales - *4Stelle Hotel* ha querido contar una respuesta real a esta situación de emergencia a través de la historia de una comunidad auto-organizada que ha creado un

719 GRAVANO, Viviana, GRECCHI, Giulia, *Vuoti a rendere: memorie e amnesie del colonialismo italiano (Noi tutti siamo i monumenti)*, artículo publicado en *Roots Routes. Research on visual cultures*, Periodico Quadrimestrale, ANNO VII, n.24, gennaio-aprile 2017.

experimento social único: vivir juntos a través de la diversidad cultural y lingüística.



Figura 35: *Congress Hotel*. 4Stelle Hotel

El *Eurostars Roma Congress Hotel & Convention Center* - moderno hotel de 4 estrellas a un kilómetro de las afueras de la ciudad de Roma - cerró en diciembre de 2011 con el despido de 60 trabajadores. La estructura hotelera es parte de la cadena de lujo *Eurostars internacional*, que cuenta con más de cincuenta hoteles en el mundo, principalmente orientados a una clientela de negocios. El hotel quedó abandonado durante un año hasta que 250 familias migrantes junto con el colectivo *BPM (Blocchi Precari Metropolitan)*, uno de los movimientos que luchan por el derecho a la vivienda en la capital) decidieron hacer de él su hogar. La ocupación es parte de la ola de movilizaciones del 6 de diciembre de 2012 que reunió a unas 3.000 personas con problemas de “emergencia de vivienda” para entrar en una decena de edificios sin vender o no utilizados. En el hotel hay alrededor de 500 personas: muchas parejas jóvenes con niños pequeños; muchas personas con niños mayores o ancianos dependientes. En total en la lista del hotel había unas 218 familias de diferentes países: Magreb, el cuerno de África, América Latina, Europa del este y África subsahariana. Todos juntos lograron devolver la vida al hotel reactivando las zonas comunes y las habitaciones compartidas a través de un proceso de auto-organización interna, desde los turnos de limpieza hasta renovaciones de los espacios. Ibrahim, un joven de Sudán, habitante de *4Stelle Hotel* dice.

“Vivimos como si fuéramos una familia, a pesar de que venimos de diferentes países, lo primero es que tratamos de mantener lo mejor posible este lugar, porque no tenemos otro”.



Figura 36: Foto interna del 4Stelle Hotel. “cada uno es responsable de todo frente a todos”

Algunos de los ocupantes viven en Italia desde hace muchos años, otros han huido de los regímenes, las revoluciones y los márgenes. Todos afirman el derecho a una vivienda digna y un futuro mejor. *4Stelle Hotel* se presenta como la historia de este condominio multiétnico que está luchando por un futuro mejor, bajo la constante amenaza de desalojo por parte de las instituciones.

Narrar la realidad cotidiana inmersa en una situación extraordinaria, ha sido lo que ha movido a Valerio Muscella y Paolo Palermo a documentar *4Stelle Hotel* y realizar un documental web - una especie de diario visual - de la vida de la comunidad multiétnica de un grande hotel.

“Como periodistas estábamos siguiendo las luchas por la vivienda en Roma y cuando el *Eurostar Congress*, se ha convertido en una especie de enclave multiétnico, multicultural y multireligioso creímos interesante ir a descubrirlo. Hemos estado acogidos sin problemas y armados con videocámara y cámara de foto, hemos narrado la

realidad de una heterogénea comunidad capaz de crear fuertes relaciones de apoyo y ayuda necesaria para la supervivencia⁷²⁰”.

Paolo Palermo en otra entrevista dice:

“*4Stelle* es una de las cientos de ocupaciones de vivienda en Roma, que, con el apoyo de los movimientos de lucha por la casa, es una respuesta al problema de la vivienda. El *4Stelle* es una ocupación de los *Blocchi Precari Metropolitan*i entre las mayores y más pobladas de Roma, y una de las más multiétnica. Habitado por doscientas familias, su encanto reside en la gran mezcla de gente de todos los continentes que se ha encontrado al habitar al mismo tiempo en el mismo lugar y ha tratado de crear una nueva comunidad. La ocupación muestra como la convivencia entre personas de diferentes culturas es posible, y enriquece la vida de todos. Por supuesto, en el *4Stelle* no faltan los conflictos internos pero hemos elegido contar el carácter excepcional de la vida cotidiana en un lugar donde se lucha todos los días por el derecho fundamental a la vivienda⁷²¹”.

El documental web se puede ver en la red. Su particularidad está en que el documental ofrece una lectura tanto vertical como horizontal. Los materiales (vídeos, fotografías, sonidos y textos) alojados en la página web relatan la vida de *4Stelle* tanto desde el punto de vista temporal (mañana, tarde, noche), como a través de las historias de las personas que lo habitan. Según Paolo Palermo:

“Para contar esta historia se optó por utilizar un medio de narrativa que todavía no se ha utilizado en Italia, el documental interactivo y transversal en referencia a los medios, accesible en la web. La fuerza de este nuevo medio es permitir a todos, de forma gratuita y en cualquier momento, ver en línea el documental. El documental web permite al usuario investigar los aspectos que más lo intrigan de la historia. El usuario es libre para elegir el tiempo y los modos de la navegación. *4Stelle Hotel* es un mosaico de personas, países,

720 MONTINI, Franco, *Roma, la vita da immigrati nel 4 Stelle Hotel sulla Prenestina diventa un webmovie*, La Repubblica.it, 3 agosto, 2016. http://roma.repubblica.it/cronaca/2016/08/03/news/roma_la_vita_da_immigrati_nel_4_stelle_hotel_sulla_prenestina_diventa_un_webmovie-145285338/ (consultado: 25 abril 2017).

721 CARDACI, Marco, “*4 Stelle Hotel*”: il documentario interattivo che racconta un’occupazione, CORE Circuiti Organizzati Resistenze Editoriali, 22 julio 2014. Enlace del artículo <http://www.coreonline.it/web/culture/4-stelle-hotel-il-documentario-interattivo-che-racconta-unoccupazione/> (consultado: 25 abril 2017).

experiencias, emociones e historias de lucha, contadas a través de diversos medios de comunicación - vídeo, texto, imágenes, sonidos, música y diseño gráfico. Durante el rodaje - aproximadamente un año - el *4Stelle* fue para nosotros un lugar de encuentro y pasión. Por esto, con la web documental hemos intentado retratar algunos momentos de lo que ha sido nuestra experiencia en el hotel ocupado. Todavía no he entendido bien cual ha sido la frontera entre los rodajes y la relación con las personas que hemos encontrado y que hoy son amigos. Sólo espero que en la web documental emerja la gran franqueza con la que Valerio, los ocupantes y yo nos pusimos alrededor de la cámara de vídeo⁷²²”.

Consideramos importante el compromiso no sólo profesional sino también de cuidado y de amistad que relaciona los directores del documental con los habitantes del *4StelleHotel*, ya que creemos ser determinante la sinceridad que se genera en proyectos como estos que acumulan vivencias cotidianas con la necesidad de contar otras realidades posibles. La historia narrada en el documental nos muestra varios momentos de la vida cotidiana en el hotel *4Stelle*. Allí emergen testimonios como lo de Anthony, un joven peruano que da clases de boxeo para los niños en un pequeño gimnasio. O el de Ninish - una mujer etíope que vive en Italia hace dieciocho años - que explica cómo en el hotel se resuelven las discusiones acerca de los problemas de organización en reuniones o asambleas y cómo se dividen los turnos de conserjería y los de la limpieza.

“Creo que los momentos más emocionantes fueron los grandes acontecimientos colectivos, muchos de ellos vinculados a las fiestas religiosas: por ejemplo, la Pascua ortodoxa - celebrada por etíopes, eritreos y ucranianos, rusos, moldavos - fue compartida con los árabes, latinoamericanos e italianos. Comieron y bailaron al ritmo de la música tradicional etíope o de la disco rumana⁷²³”.

La historia del *4Stelle Hotel* nos parece interesante porque además de narrar historias cotidianas y comunitarias visibiliza una lucha por la gestión de la vida donde los mismo refugiados se organizan y vuelven a dar vida a espacios abandonados o cerrados.

722 Ibídem.

723 Ibídem.



Figura 37: Foto de los espacios compartidos en el *4Stelle Hotel*.

Como hemos analizado Pier Paolo Pasolini buscaba al “Otro” en las periferias de Roma y en el “Tercer Mundo”. Hoy en día, que la gentrificación ha integrado los suburbios al centro de la ciudad y a los valores neocapitalistas, podemos decir que las periferias no son más lugares circunscritos sino personas⁷²⁴. En este sentido las nuevas periferias son espacios como el *4StelleHotel*.

724 Desde una conversación con Stefano Casi, Bologna 16 diciembre 2014.



Figura 38: Niños en 4StelleHotel.



Figura 39: Objetos cotidianos 4StelleHotel.



Figura 40: Habitantes 4StelleHotel.

3.2.3 *Io sto con la sposa* ejemplo de hacer archivo vivo.

El documental *Io sto con la sposa*⁷²⁵ (2014) de Khaled Soliman Al Nassiry, Gabriele Del Grande y Tareq Al Jabr, resulta ser una buena referencia para introducir una forma de hacer archivo que se desarrolla al mismo tiempo que las necesidades de la vida, donde la metodología de realización del proyecto se interrelaciona con la practica creativa, cruzando el limite entre practicas colectiva y hacer comunitario.

Io sto con la sposa es un documental que relata la historia de un viaje en apoyo a un grupo de personas palestinas y sirias que, después de llegar a Italia ilegalmente, huyen de la guerra tratando de llegar a Suecia para pedir asilo político. Como podemos leer en la web, el proyecto nace tras un encuentro entre tres amigos en la tarde del 20 de octubre del 2013 cuando se encuentran para tomar un café en la estación de renfe de Milán Porta Garibaldi. Los tres amigos serán el poeta y editor sirio-palestino Khaled Soliman Al Nassiry, el periodista y escritor italiano Gabriele Del Grande⁷²⁶ y el poeta y traductor palestino Tareq Al Jabr. Al oír que hablaban árabe, un hombre palestino les pregunta si saben de qué plataforma sale el tren hacia Suecia. Los tres le responden que no hay tren a Suecia y lo invitan a tomar un café juntos. El chico sirio será Abdallah Sallam, un estudiante universitario de idiomas y literatura inglesa de Alepo, superviviente del naufragio de Lampedusa del 11 de octubre de 2013 donde vio ahogarse en el mar a mas de 250 pasajeros. Esa noche, después de el encuentro, regresando a sus hogares, Gabriele, Khaled y Tareq se preguntan qué pueden hacer. Días más tarde deciden hablar con Antonio Augugliaro, amigo y director de cine. Junto a ellos se unirá dos parejas palestinas Ahamad Abed y Mona Al Ghabra y Alaa Al-Din Bjerimi y Mc Manar, padre e hijo. Las historias de Abdallah, de Ahmad y Mona, Alaa al-Din y Manar y también de Tasnim serán el corazón de este documental. *Io sto con la sposa* cuenta con un equipo de veintitrés personas, entre hombres y mujeres, periodistas, investigadores/ras, moderadoras sociales, sociólogas y un equipo de técnicos/as de vídeo y de sonido. Italianos, sirios y palestinos, formarán parte de una procesión matrimonial ficticia que tendrá como finalidad acompañar a cinco sirios y palestinos en su viaje hasta Suecia a lo largo de media Europa. Así empieza el relato de una historia verdadera a través de una boda ficticia. La

⁷²⁵ Enlace de la página web del documental *Io sto con la sposa* <http://www.iostoconlasposa.com/> (consultado: 23 abril 2017).

⁷²⁶ Gabriele Del Grande es toscano de 34 años, es comprometido, durante años, con el tema de la migración. Fundador del blog *Fortress Europe*, que desde 2006 cuenta sobre el Mediterráneo y las víctimas de las fronteras. <http://fortresseurope.blogspot.it/> (consultado: 23 abril 2017). Desde el 9 de abril hasta el 24 de abril del 2017, en estos mismo días en los cuales nos encontramos escribiendo sobre el documental *Io sto con la sposa* el periodista Del Grande ha sido detenido por las autoridades turcas en la frontera con Siria, mientras que estaba entrevistando a algunos refugiados sirios para su nuevo libro.

iniciativa se realizó entre los días 14 y 18 de noviembre de 2013, partiendo de la ciudad de Milán para acabar en Estocolmo. Los tres directores pedirán la colaboración de la amiga y activista palestina Tasnim Fared que se vestirá de novia y de una docena de italianos/as y amigos/as sirios que se vestirán de invitados de la boda. De esta forma, encontrarán en el simulacro una estrategia que les permitirá llegar a su destino sin ser arrestados bajo sospecha de ser contrabandistas de personas.

En palabras de los directores, los únicos puntos fijos del guión del documental serían la ciudad de partida y la ciudad de llegada. En este sentido las historias de todos los personajes van a desarrollarse durante el camino sin un guión fijo dejando a la imprevisibilidad de los acontecimientos la particularidad de la historia.

“Sólo el día antes encontramos a todas las personas que iban a viajar con nosotros. Nuestro guión ha sido una manera para organizar los personajes y darles valor. (...) Durante las noches previas a la salida, en las que pensábamos en el guión, una de las cosas mas complejas fue pensar como dar valor al grupo como grupo. Pensamos cómo narrar a cada uno de los personajes y no sólo a algunos. Quisimos narrar un personaje por etapa, aunque finalmente esto nunca sucedió, pero más o menos, este sería el hilo narrativo: desde la partida a la llegada, contamos la historia de cada personaje, momento por momento, durante todo el viaje. Así que hay un constante ir adelante y hacia atrás en sus historias. Durante el viaje de Milán a Estocolmo (los protagonistas) contaron sus experiencias pasadas, desde las costas de Siria hasta Milán a través del Mediterráneo. Pero lo interesante fue que no lo hicieron con entrevistas, sino hablando con sus compañeros de viaje⁷²⁷”.

727 Extracto de la entrevista video online “*Io sto con la sposa. La disobbedienza civile alla 71. Mostra del cinema di Venezia*”, publicada en la web Digicult. Digital art, design e culture, <http://www.digicult.it/it/news/io-sto-con-la-sposa-va-in-scena-la-disobbedienza-civile/> (consultado: 11 abril 2017). Se puede visionar la entrevista video en el enlace <https://www.youtube.com/watch?v=OETEbb9nRi8> (consultado: 10 abril 2017).

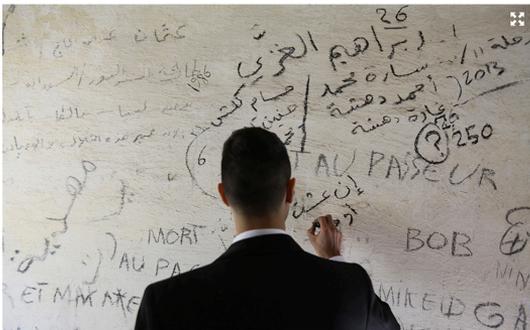
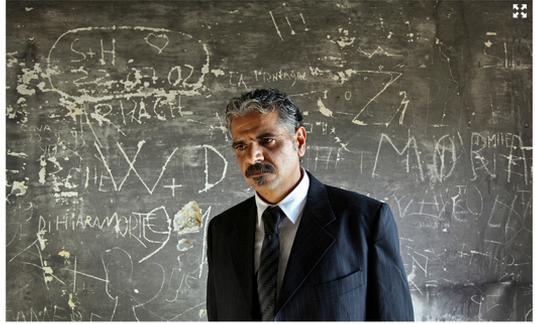


Figura 41: Imágenes desde *Io sto con la sposa*.

A lo largo del recorrido del documental se contarán las historias de los distintos actores. Abdallah Salam es un estudiante de Alepo, uno de los dos centenares de personas que llegaron a Italia de milagro, después de haber sobrevivido a un naufragio devastador. El mismo Abdallah Salam contará su viaje por el Mediterráneo, en un barco sobrecargado que, pinchado por patrulleras de Libia, comenzó a llenarse de agua a 100 km de Lampedusa. Después de que el barco diera alarma, la complejidad de la operación y el retraso de la ayuda terminaría con 212 supervivientes y 268 muertos, de los cuales no serían recuperados ni treinta. Abdallah Salam cuenta:

“Hemos estado una hora y media en el agua con los cadáveres. Los muertos flotaban en el mar. Al final llegó un barco maltés y subió a bordo tanto a los vivos como a los muertos. Yo fui tirado entre los muertos y durante una hora continuaron tirándome cadáveres encima. En cuanto pude moverme, levanté la mano para que comprendiesen que todavía estaba vivo. Tenía miedo de que me tiraran encima otros muertos. No me podía mover. No me he ahogado y estaba a punto de asfixiarme entre los cadáveres⁷²⁸”.

Los relatos de las vivencias de cada personaje nos enseñan realidades complejas que no quedan simplemente como un cuento de ficción sino que conectan con la historia colectiva sobre las políticas de emigración europeas. En este sentido cada hecho nos demanda indirectamente la pregunta de: donde nos posicionamos.

Como explicarán algunos de los autores y protagonistas del proyecto, se eligió abandonar la típica retórica occidental de la compasión porque es una retórica que lleva consigo misma la afirmación “yo te doy algo porque soy bueno”. En este sentido los protagonistas de *Io sto con la sposa* han participado en el proyecto porque han creído en él, no solo porque se han conmovido sino porque han tomado una responsabilidad, se han comprometido con lo que estaba pasando. “Yo estoy riendo contigo, pero quiero seguir riéndome contigo en el curso de la vida, moviendo el debate de tal manera que al mismo tiempo se construya una discusión política y europea sobre las políticas de inmigración y sobre el desplazamiento de las poblaciones dentro de la Unión⁷²⁹”.

Nos resulta interesante cómo el equipo técnico del documental supo ser constante en el rodaje y captar muchos de los momentos más emblemáticos de la realidad y de la vida. De esta forma el documental ha conseguido entremezclar historias

728 *Io sto con la sposa*, dialogo de Abdallah Salam en el minuto 00:19:05.

729 *Ibidem*.

duras y emotivas con momentos de risas y esperanzas, momentos de fiestas y música con momentos de preocupación y tensión, momentos de organización y de estrategias con los momentos de cansancio... Uno de estos momentos ocurrirá a la salida de Milán, donde el poeta Khaled Soliman Al Nassiry recibe una llamada telefónica que le dará la noticia de que, después de cinco años, ha recibido la ciudadanía italiana. El viaje va a comenzar con la esperanza, el motivo que desplazará a las 23 personas hasta Suecia. Khaled Soliman Al Nassiry compartirá, en el coche este momento con su compañero de viaje y dirá:

“Por primera vez siento que tengo una ciudadanía y que tendré un Estado detrás. Yo sé que son palabras vacías, sé que no voy a tener el Estado italiano detrás. Un pasaporte es una nacionalidad. Nosotros, los palestinos no tenemos una nacionalidad. Incluso para el derecho internacional no tenemos Estado⁷³⁰”.

Tras llegar a Alemania, después de la cena en casa de amigos, todos juntos hablarán de las contradicciones de las políticas europeas respecto a los refugiados. Ahmad Abed contará las tragedias de los que él llamará “los barcos de la muerte”, preguntándose a si mismo y preguntando a todos si “¿un hombre puede pagar un precio por la muerte? ¿Por que esta gente decide partir? ¿Por qué 17 Estados de Europa han anunciado que los acogerán?⁷³¹”. La noche en Alemania acabará mostrándonos un hecho cotidiano de la tradición sirio-palestina: la lectura de poemas. Queremos señalar la importancia de este momento, ya que nos enseña una practica de transformación compartida de la realidad a través de la poesía. Algo propio de la cultura árabe. La práctica de lectura de poemas nos hace reflexionar en cuanto rompe con la idea occidental de compartir el tiempo. Este compartir trata de una transformación de las vivencias que permite, por una parte, reflexionar en conjunto sobre los hechos del cotidiano, y, por otra, conocerse y crear juntos nuevos imaginarios. Esta práctica permite no solo dejar que el tiempo transcurra de forma fatalista sino pensar en él y responsabilizarnos de él. El ejemplo de la lectura de poemas a final del día nos resulta ser una buena referencia de practica de transformación comunitaria que recogemos como modelo a la hora de generar la práctica del diario comunitario que iremos desarrollando en el último capítulo de nuestra investigación. De la misma forma durante el viaje va a entremezclarse tanto las necesidades y urgencias vivenciales como la traducción y transformación poético-cinematográfica. Esto dará la posibilidad de crear una continuidad entre los hechos políticos originales y una difusión del proyecto a posteriori, construyendo así una referencia y un cambio en

730 *Io sto con la sposa*, dialogo de Khaled Soliman Al Nassiry a partir del minuto 00:13:40.

731 *Io sto con la sposa*, dialogo de Ahmad Abed a partir del minuto 00:58:59.

la historia y en el imaginario, que además, de consecuencia, genera una comunidad real de apoyo sensible y participativa.

La investigadora italiana Valeria Verdolini dirá en respecto:

“El factor tiempo era ciertamente importante. Por un lado el riesgo aumentaba cada día a medida que pasaba la jornada. Por otro lado, estaban los tiempos humanos: “Voy a cambiar mi vida, así que no puedo esperar si tiene que rodar una escena.” Hubo un tiempo, en Copenhague, donde la necesidad de las experiencias fue muy fuerte y en contraste con aquellas que eran las necesidades de la película. Estas dos almas han estado muy presentes, con diferentes necesidades pero igual de nobles ...⁷³²”.

Sugerentes han sido también los rodajes de las acciones cotidianas de la mañana, cuando las veintitrés personas se despertaban y se arreglaban para salir y seguir el viaje. En las pequeñas acciones del dormir, limpiarse los dientes, hacer la cola para el baño, afeitarse la barba, preparar el café... encontramos también gestos poéticos. Y creemos que son poéticos porque sabemos que son reales, sabemos que detrás de algunas grabaciones de la seis de la mañana hay personas que han dormido muy poco para conseguir no perder ningún momento de la vida real, y que detrás del cansancio hay un agotamiento real. Consideramos esto como algo poético porque tanto el primero como el último fin son causas éticas que pertenecen a la vida y que dan coherencia y nobleza a todo el proyecto. En este sentido consideramos que estos momentos documentados demuestran aquel carácter del “cine de poesía” que trataba de documentar Pier Paolo Pasolini. Se trata en este caso de una realidad sincera de aquellos gestos cotidianos - muchas veces desapercibidos - que vienen documentados en cuanto incorporan en sí mismo toda la carga de la poesía.

Como escribirán los directores en unas notas en la página web del proyecto, *Io sto con la sposa* no será simplemente una película documental, sino también una acción política. Una historia real pero también fantástica y, desde su comienzo, esta naturaleza híbrida del documental ha dictado las elecciones específicas de las prácticas utilizadas. A un nivel técnico, el desarrollo de creación de la película no ha sido un proceso cerrado. Tanto los diálogos como los personajes no han sido contruidos o escritos previamente en un guion, sino que el documental y el mismo viaje ha sido organizado al momento, rodando las escenas que se iban generando en tiempo real durante el recorrido. En este sentido los autores se

732 Extracto de la entrevista vídeo online “*Io sto con la sposa. La disobbedienza civile alla 71. Mostra del cinema di Venezia*”, publicada en la web Digicult. Digital art, design e culture, <http://www.digicult.it/it/news/io-sto-con-la-sposa-va-in-scena-la-disobbedienza-civile/> (consultar: 11 abril 2017).

imaginaron unas situaciones determinadas por la realidad de la experiencia dentro de las cuales los personajes se movían libremente, acostumbrándose, de alguna manera, a la presencia de las cámaras. Como dirán los autores, sin embargo, el rodaje siempre ha tenido que mediar con los requisitos de la acción política ya que el verdadero objetivo era llegar a Suecia y no hacer una película. Así que también el tiempo para llegar al destino estaba condicionado por los riesgos de la operación, “hemos tenido que llegar lo más pronto posible”, explicarán los autores. Estos tiempos han dado lugar a un ritmo de trabajo muy duro; doce horas de viaje al día, rodajes de escenas pensadas e improvisadas, archivos para descargar y pocas horas de sueño cada noche.

Pensando a los análisis realizados hasta ahora sobre el género del documental en *Io sto con la sposa* podemos encontrar técnicas estilísticas que hemos analizado ya en capítulos anteriores. De hecho este género de documental podría ser considerado como documental neorrealista contemporáneo o, también, lo que Pasolini va a denominar como “cine de poesía”. El uso de actores no profesionales, de cámara de video al hombro, la falta de un set cinematográfico, de un guión preestablecido o de grabaciones al aire libre, son todas características técnicas y estéticas que asocian este documental a las prácticas antropológicas.

Bajo una perspectiva antropológica es, también, de particular interés el cuidado de la creación de las atmosferas musicales que acompañan todo el documental, enriqueciendo la complejidad de lectura de los lenguajes utilizados.

La banda sonora ha sido realizada por *Dissòì Lògoi* un colectivo musical de formación abierta que trabaja en la conexión de tradiciones de músicas del Mediterráneo y extraeuropeas a través de las formas musicales que entrelazan música contemporánea, rock y jazz. Como explicará Tommaso Leddi, uno de los componente del colectivo musical:

“Esta película en la que estamos trabajando es una película especial que requiere una música particular. No es un género decidido ya desde un principio, sino más bien, algo que queda en el medio entre una música de película y algo relacionado con los personajes y a la situación. No se trata de una película, por lo que no tiene situaciones estándar, así que hay que inventarse la música que está a mitad de camino entre la música europea y el norte de África”⁷³³.

Alberto Morelli, otro componente del colectivo *Dissòì Lògoi* nos hablará de este encuentro entre culturas diferentes a través de la música:

733 Extracto de la entrevista *Dissòì Lògoi* incluida en el dvd *Io sto con la sposa*.

“El mar Mediterráneo ha sido y sigue siendo un gran mediador cultural que construye conocimiento, a través del cual han migrado no sólo hombres y mujeres en el curso de los siglos, sino también instrumentos musicales, ritmos, idiomas, materiales de cocina. Desde este punto de vista, el Mediterráneo se ha convertido en una referencia en lo que concierne el diseño del flujo de sonidos e incluso de las músicas de esta película. Porque en el Mediterráneo hay instrumentos musicales que podrían tener formas similares, desde las mas primitivas conchas, hasta cuernos naturales que siguen siendo utilizados como señales para abrir rituales, etc., (...) son todos sonoridades que une diferentes áreas del Mediterráneo. Además de una actitud estética musical que pertenece a nuestra especificidad como occidentales. Todo esto se ha convertido en el ingrediente en el que se mueve la música de *Io sto con la sposa*”⁷³⁴.

Antes de llegar a la ultima frontera del viaje, Copenhague, se le preguntarán a Mona Al Ghabra cuales son sus proyecciones para el futuro. Ella contestará que el esfuerzo del viaje no es algo que le servirá solo a ella misma, sino que servirá para asegurar a sus hijos una buena vida, la posibilidad de trabajar, vivir bien, tener libertad de movimientos y una nacionalidad. En un extracto añadido en la edición dvd de la película se le pregunta a Tasnim Fared porqué decidió quedarse durante la guerra en Siria teniendo pasaporte italiano. Ella contestará:

“Porqué la solución no es nunca una solución individual. Siempre hay algo colectivo. Algo que pertenece a todos nosotros. Me refiero a que, o vivimos todos bien o es como si no estuviéramos viviendo. Nosotros somos iguales, somos iguales. Si hay que morir, morimos juntos. Si hay que vivir, vivimos juntos.”⁷³⁵

La importancia de esta afirmación enfatiza el carácter básico de pertenecer a un pueblo y de un pensar en comunidad. Valores que el mundo occidental ha perdido o que distorsiona bajo l’idea de una comunidad europea basada en una única perspectiva dominante.

La interrelación entre prácticas etnográficas, creación artística cinematográfica y musical, y compromiso ético-político marcará el desarrollo del proceso de creación del documental. Como dirán algunos de los protagonistas del documental en una entrevista online, la película es mucho mas que el documental en si, es el

734 *Ibidem*

735 *Io sto con la sposa* extracto del diálogo del embarcadero en Copenhague <https://www.youtube.com/watch?v=zBYcGlev4Ug> 11 abril 2017.

trabajo colectivo nacido, antes que nada, de una relación de amistad, donde cada protagonista ha dado su propia visión y conocimiento. Valeria Verdolini⁷³⁶, que participó directamente a la experiencia del viaje, contará que la cuestión básica, que puso las bases de este proyecto, fue esencialmente la cofinancia:

“Fue un discurso de confiar. Uno tenía que elegir el confiar y entregarse. Que son dos operaciones muy diferentes. Pero, obviamente, a mitad del recorrido, no sólo me había confiado y entregado, sino que las otras personas se habían confiado y entregado a nosotros. Así que había una doble responsabilidad porque había cinco vidas (siria-palestinas) que estaban cambiando. Las nuestras podían cambiar de muchas maneras, de alguna forma imprevisible pero en el plano de los hechos, en el plano emocional es cierto que hemos cambiados todos (porque nos fuimos como perfectos desconocidos y luego no queríamos separarnos, éramos amigos, parientes,...), pero era propio el hecho que habían vidas que estaban invirtiendo todo sobre el cambio y habían confiado en nosotros⁷³⁷”.

Como nos relatan los protagonistas, el viaje generó una serie de situaciones que han hecho que la aventura no fuera simplemente la película, sino, sobre todo, una experiencia de vida totalmente comprometida con una ética política. Las motivaciones propias de cada uno de los personajes han hecho posible una experiencia múltiple e polifónica. El poeta Khaled Soliman Al Nassiry dirá:

“Si yo no hubiera venido a Italia cuando comenzó la guerra en Siria, no sé dónde estaría ahora. Tal vez estaría muerto, o tal vez estaría en el ejército libre. Así que tenía una responsabilidad directa hacia estas personas. Ellos son personas como nosotros, todos tenemos una responsabilidad hacia ellos. Gabriele y yo ya habíamos realizado antes acciones que se enmarcan en el campo de la ilegalidad: cada vez que vamos a la estación para acoger en nuestra casa inmigrantes ilegales realizamos un acto ilegal. Están en nuestra casa durante más de tres días. Eso ya es ilegal. Mi elección fue: puedo hacer cualquier cosa por estas personas, estoy dispuesto a hacer cualquier cosa para ayudarlas. Así que no he pensado mucho, ya estaba muy decidido⁷³⁸”.

736 Algunos artículos online de la autora <http://www.doppiozero.com/autore/Valeria-Verdolini> (consultado: 10 abril 2017).

737 Extracto de la entrevista vídeo online “*Io sto con la sposa. La disobbedienza civile alla 71. Mostra del cinema di Venezia*”, publicada en la web Digicult. Digital art, design e culture, <http://www.digicult.it/it/news/io-sto-con-la-sposa-va-in-scena-la-disobbedienza-civile/> (consultado: 11 abril 2017).

738 *Ibidem*.

Por otra parte la socióloga italiana Valeria Verdolini dirá :

“En cambio yo me lo pensé mucho. Mi historia es muy diferente, los chicos (los autores) tienen una implicación diferente. Primero fueron los creadores, mientras que yo he llegado como una extravagante pasajera. La propuesta que me llegó era totalmente surreal, no habían ninguna buena razón para aceptar. Pero hay un hecho: dos semanas antes de la llegada de este correo electrónico, yo estaba en el CIE de Via Corelli en Milán. Aquella visita me cambió. Ya la experiencia en Túnez, los viajes a Túnez, me habían hecho comprender lo que es obvio para todos: es decir, nuestro estar en los lugares, nuestro movernos. Es un privilegio. No es casualidad. Respecto a la idea del derecho: el derecho no es un instrumento neutro, como no es necesariamente una buena herramienta. El tipo de regulación se ejerce como formas de poder, no como manera real de protección de los ciudadanos. Por lo tanto, en aquel momento, hacer este viaje me pareció la cosa más justa que podía que hacer. No había otra posibilidad⁷³⁹”.

Para el periodista italiano Gabriele Del Grande la experiencia fue:

“Algo completamente nuevo. Como periodista, por lo general, relato la realidad. Sigo una historia y la cuento. Pero aquí se hizo algo muy diferente: escribimos la historia, hemos cambiado la historia. Esto no es periodismo. Hemos creado un mundo posible, más divertido, solidario y hemos hecho que existiera. Para mí, todo esto era algo nuevo. Personalmente me ha tocado el hecho de que los cinco personajes fueran sirios y palestinos, porque la experiencia que tuve en Siria, me cambió tanto. Tal vez me sentí en deuda con ellos. En un momento dado eliges de que lado estar...⁷⁴⁰”.

Io sto con la sposa es un proyecto que une personas de diferentes contextos geopolíticos, históricos, generacionales... Además una personas que tienen prácticas diferentes y que llegan de recorridos profesionales y vitales diversos; desde la poesía, el periodismo, el lenguaje cinematográfico, la sociología, el activismo. Esta unión de diversos contextos y prácticas creó una complejidad de relaciones que se hicieron evidentes en algunos gestos, algunas bromas o actitudes, pero que hicieron posible el construir juntos un sueño, un proyecto, una

739 Ibídem.

740 Ibídem.

misión. En nuestra opinión el hecho de que las veintitrés personas consiguieran que todo el proyecto, en su complejidad, se realizara positivamente dependió en su mayoría del unísono compromiso hacia una causa común, que en este caso fue llegar a Suecia para que cinco sirios-palestinos pudieran recibir asilo político. Como relatará Gabriele del Grande el proyecto *Io sto con la sposa* no fue una idea de tres autores solamente, sino que ha sido un trabajo colectivo mucho más complejo que ha necesitado de las aportaciones de todos sus participantes. En este proyecto no se ha utilizado la lógica de la creación “occidental” donde prima está la autoría de un gran director. No hay una gran trama la película, ni gran guión; la base es que todo el grupo ha sido capaz de sacar la magia y la poesía de la realidad que se estaba construyendo:

“Finalmente la película es un documental, no una ficción. La película tiene este lenguaje no porque pasáramos meses pensando en ella, sino porque aquel grupo era así. Un grupo cohesivo, transnacional. No se trata de unos italianos que ayudan a otros palestinos desafortunados. Los chicos italianos que estaban con nosotros, en cierta medida, eran personas que tenían en sus recorridos una biografía de viaje. Que tenían una experiencia directa de aquellos lugares. No es sólo el elemento de riesgo que nos ha unido, sino también el compartir un entendimiento común, el hecho de que había un grupo en el que todos expusieron sus debilidades y sus riquezas, y sobre todo fueron capaces de mirarse a los ojos sin tantos prejuicios⁷⁴¹”.

Khaled Soliman Al Nassiry explicará que en su vida ha visto muchas películas que tratan el tema de la inmigración de una forma piadosa. En *Io sto con la sposa* creemos que no ha sido así, ya que cada personaje ha corrido riesgos reales al embarcarse y confiar en el proyecto. Las diferentes personas se han puesto en riesgo a nivel legal porque no solo ha quedado en una reivindicación del poder de movilidad.

741 *Ibidem*.



Figura 42: Imágenes desde *Io sto con la sposa*. Foto: Marco Garofalo.

La película va a terminar con la llegada de los veintitrés protagonistas a Copenhague donde, entre la felicidad y la euforia de haber conseguido el objetivo, se mostrarán unas imágenes donde Mc Manar rapeará un tema suyo en el que dirá “regresaremos a Palestina, volveremos a tener lo que es nuestro. Vamos a volver a nuestra tierra”.

En las escenas extras contenidas en el DVD existe un final alternativo donde Abdallah Sallam y Tasnim Fared hablan entre ellos preguntándose como están. Abdallah dirá que está contento aunque echa de menos Siria:

“Durante mucho tiempo he deseado y soñado con este momento de la llegada. Y finalmente aquí estamos. Sin embargo, en este mismo momento extraño mas que nunca mi ciudad. En serio. No sé el por qué. Pero la cosa que mas pienso ahora es en el barrio de Yarmouk”⁷⁴².

Las escenas añadidas en la edición del DVD ofrecen una lectura del documental abierta. La película en si tienen un final que cierra de alguna forma la experiencia vivida. Los protagonistas llegan a su destino y la misión se ve cumplida, de alguna manera aunque la vida continua.

Los extras incluidos en el DVD de la película nos van a mostrar justamente esta parte de la vida, la continuidad de la vida. El esposo ficticio y verdadero estudiante palestino, una vez llegado a Suecia piensa en la Siria, en sus barrios, y los extraña. La nostalgia de Abdallah se puede leer como un no querer olvidar para mantener la memoria. Pensamos en esta escena, porque sin ella podría parecer que se deja abierta la posibilidad a olvidar, una vez conseguido el objetivo. Europa a través de la integración, de los nuevos ritmos de vida, de trabajo y del cambio de costumbres, a menudo, consigue desorientar las personas y desconectar con sus orígenes. En nuestra opinión, el contenido extra - que no aparece en la película - es interesante porque nos enseña que la vida continua con sus dificultades y conflictos interiores. Esta imágenes nos dan la posibilidad de darnos cuenta de la complejidad de los encuentros entre culturas diferentes y nos permite seguir cuestionándonos y repensándonos.

La búsqueda de financiación de la producción del documental nos parece coherente con todo el desarrollo del proyecto en su conjunto. *Io sto con la sposa* es un documental producido por *Gina films* en asociación con *DocLab*⁷⁴³ y financiado por 2,617 productores desde la base. Después de terminar el rodaje los

742 *Io sto con la sposa* . Final alternativo. Nostalgia de Yarmouk extracto desde el dvd.

743 Enlace de DocLab: <http://www.doclab.it/> (consultado: 9 abril 2017).

realizadores del documental pusieron en marcha, el 18 de mayo de 2014, una campaña de *crowdfunding* en la página web de *Indiegogo*⁷⁴⁴ para financiar y terminar la post-producción del documental antes del 16 de julio de 2014, a tiempo para participar a la 71ª *Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia* y asegurarse distribuirlo en los cines italianos en octubre del mismo año.

La posibilidad que se ofrecía a los productores online era apoyar el documental con cifras que variaban desde los 2 euros a los 1000 obteniendo a cambio desde camisetas, postales, DVDs, hasta proyecciones de la película con los realizadores o el álbum de boda con toda las fotos y autógrafos de los participantes. De esta forma los productores online además de participar activamente en la realización del documental van a ser cómplices de un proyecto que en su hacer rompe con las lógicas de control emigratorio institucional, creando así una gran comunidad de apoyo y compromiso político. Una semana antes del cierre de la campaña (el 16 de julio 2014) habían superado de largo los 75.000 euros necesarios, llegando a los 98.151. Con este dinero, lograran pagar a todo el personal y verán el nacimiento de una comunidad que cree mucho en lo que se propone en el proyecto⁷⁴⁵. Según Gabriele Del Grande:

“El mérito de *Io sto con la sposa* es dar un nombre a la gente. Contar una historia con la que empatizar, que despierte un arrepentimiento del no poder tomar parte. Ver la belleza de aquella humanidad, invirtiendo la estética de la frontera. En nuestra película no tienes la visión de un pobrecito, sino de un héroe, (...) alguien que hace que tengas ganas de estar allí con él. De ser parte de aquella historia. Esto, en mi opinión, sirve más que una gran cantidad de datos, de números, de hojas informativas. Cada tragedia tiene sus números, pero si no se cuenta una historia, no es posible conectar y entonces no serás capaz de agitar ninguna conciencia”.

El *crowdfunding*, según, Antonio Augugliaro, es un paso más que el dar un “me gusta” en *Facebook*. Poner 10, 100 o incluso 1.000 euros, significa, sin duda que “estás con la esposa”, que eliges con quien posicionarte y decides donde situarte. No es cuestión de invertir sólo cinco segundos de tu tiempo, sino apoyar financieramente el proyecto.

744 Enlace del *crowdfunding* del proyecto *Io sto con la sposa*

<https://www.indiegogo.com/projects/io-sto-con-la-sposa-on-the-bride-s-side--2#/> (consultado: 09 abril 2017).

745 *Io sto con la sposa, il regista: “Un gran risultato, ma la politica tace”*. Entrevista en *Il Giornale* 4 febrero 2015 <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/antonio-augugliario-io-sto-sposa-1085451.html> (consultado: 9 abril 2017).

En el caso de *Io sto con la sposa* no será la vida la que sostiene un proyecto artístico, es decir, no serán una serie de actores/actrices o no actores/actrices, amigos/as que apoyarán el proyecto artístico individual de un autor, sino, más bien, serán una serie de conocimientos vivenciales, técnicos y creativos que sostendrán el desarrollo de un hecho real de la vida. En el caso específico del desarrollo en conjunto del proyecto *Io sto con la sposa* - en comparación con las prácticas pasolinianas ya estudiadas - la actitud general será “uno para todos” y no la de “todos para uno” como vimos en la metodología de creación de los documentales pasolinianos. En el desarrollo del proyecto la responsabilidad de cada participante ha sido apoyar siempre una causa colectiva, mientras que en el desarrollo de las prácticas pasolinianas era habitual que todos los participantes apoyaran la idea y la práctica de uno solo (Pasolini). Para nosotras esta es la cuestión más interesante de este documental, ya que, inevitablemente, este posicionamiento da un giro a las prácticas y creación poético-cinematográficas, a la lógica de producción y a las finalidades del proyecto. En este sentido consideramos que *Io sto con la sposa* funciona porque el medio (el documental) no es el fin de la experiencia sino el soporte técnico creativo de un hecho real, donde manda la vida antes que la idea y lo comunitario antes que lo individual. Esto no quiere decir que en los tiempos vitales no hay espacio por la creación, ni tampoco que en la colectividad se homologuen las características específicas de cada subjetividades. La cuestión es, mas bien, coincidir en un objetivo común y ofrecer lo mejor que cada uno/as tiene para conseguir este objetivo. En este sentido los autores han logrado transformar la realidad en poesía y el “cine en poesía”. Escribirán los autores en la página web oficial: “¿Quién mejor que una novia va a cambiar nuestra estética de la frontera? Y a su vez los monstruos de nuestros temores en los héroes de nuestros sueños, lo feo en bello, y los números en nombres propios⁷⁴⁶”.

El documental termina con la llegada de todo el grupo a Suecia. Este país que ha apostado con su comunidad - como hemos visto en el documental *La teoría sueca del amor* - por el valor del individualismo y la independencia económica. Por otra parte *Io sto con la sposa* nos enseña, otras posibilidades, otra Europa donde aún es posible encontrar redes de apoyo no conformes a los valores europeos y a las políticas de inmigración europeas, que nos permiten tener esperanza en que juntos se pueden conseguir grandes retos que rompan con las reglas establecidas.

Tanto el documental *If Only I Were That Warrior, 4Stelle Hotel* como *Io sto con la sposa* nos enseñan otra manera de pensar y hacer archivo construyendo con los tiempos de la vida. Los tres documentales son proyectos que están vinculados con comunidades reales como la etíope de *If Only I Were That Warrior*, la sirio-palestina de *Io sto con la sposa*, y la multiétnica de *4Stelle Hotel* que al mismo

746 <http://www.iostoconlasposa.com/> (consultado: 09 abril 2017).

tiempo han conseguido crear - a través de las redes sociales y las múltiples presentaciones en salas cinematográficas, universidades, institutos, etc., - comunidades y nuevos archivos, donde la cultura no esté determinada solo por la escritura como práctica cerrada, sino que se funde, antes que todo, en la transmisión oral.

En este sentido pensamos en el archivo no como monumento cerrado e determinante sino como un espacio abierto a las historias de diferentes personas devolviéndole su justo valor. Amadou Hampâté Bâ dirá:

“En África, cuando una persona anciana muere, una biblioteca arde⁷⁴⁷”

747 Amadou Hampâté Bâ es un escritor y etnólogo del Mali, defensor de la tradición oral, sobre todo del pueblo nomada puel (pueblo que encontramos principalmente en África occidental: Mali, Guinea, Camerún, Senegal, Níger, Burkina Fasu, Guinea-Bissau, Benín. Estuvieron entre los primeros grupos africanos que abrazaron el islam. Fue miembro del Consejo ejecutivo de la Unesco de 1962 a 1970, donde lanzó su llamada, “En África, cuando una persona anciana muere, una biblioteca arde, que se transformó en proverbio.

3. El proceso creativo en la construcción del imaginario posexótico. Recorridos metodológicos para una escritura comunitaria del diario y de la vídeo-documentación.

Para alejarnos de un imaginario de la otredad que reitera la idea de exótico, en este último capítulo trabajaremos sobre el concepto de posexótico. En este sentido, entendemos como posexótico una serie de metodologías anticoloniales y feministas capaces de crear alternativas reales, materiales y/o creativas de pensamiento y práctica crítica, que puedan ir más allá de las lógicas occidentales que constituyen el imaginario exótico y el pensamiento crítico antagonista. Para ello pensamos lo posexótico como un proceso de puesta en prácticas de vínculos que se dan a través de un intercambio comunitario, no violento ni basado en la explotación. Consideramos imprescindible que este intercambio pueda darse por la unión entre personas de orígenes diversos, con territorios e historias diferentes y minoritarias. La unión entre personas provenientes de las diferentes diásporas, de las islas o personas de zonas de frontera junto a personas arraigadas (comprometidas con el anticapitalismo) en un contexto occidental, hará que broten estos vínculos posexóticos que complican, cruzan y descentralizan los procesos culturales y desdibujan los confines de las identidades nacionales - y supranacionales - europeas.

En este capítulo analizaremos las prácticas posexóticas nacidas del compartir, de las relaciones cotidianas vividas durante estos últimos cuatro años en el contexto europeo occidental, especialmente en España e Italia. Estas prácticas, nacidas desde lo comunitario van a cuestionar la lógica hegemónica de la Europa continental, arraigada y dominante del mundo occidental y nos van a permitir imaginar nuevos espacios alternativos otramemente comunitarios dentro los territorios europeos⁷⁴⁸. Por otramemente comunitario entendemos otra formas de hacer comunidad que se diferencian de los valores propuestos por la Unión Europea.

A diferencia de los capítulos anteriores - donde nos hemos centrado en el análisis de la construcción de la identidad cultural italiana y eurocéntrica a través de la obra de Pier Paolo Pasolini – en esta parte de la presente tesis trabajaremos desde nuestra práctica artística y la elaboración de procesos geopolíticos que atraviesen nuestras propias experiencias vitales. A través de una mirada anticolonial, feminista y posexótica nuestro interés será generar archivos vivos comunitarios capaces de narrar otras historias, hechas de correspondencias y vidas compartidas.

748 CANOVA, Jordana, *Corps de traduction. Déplacements géopolitico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*, Tesis de doctorado Université Paris VIII – Vincennes Saint Denis École doctorale pratiques et théories du sens, Paris, 2015, p. 125.

Estos archivos vivos van a construirse a través de un hacer posexótico nacido de la relación entre creación poético-artística y prácticas de convivencia otramente comunitarias. Estos archivos serán abordados en la práctica desde la escritura comunitaria del diario y de la vídeo documentación.

En nuestro caso entendimos la escritura comunitaria del diario como proceso abierto, interactivo y compartido; mientras que la vídeo documentación funcionará a forma de *collage* dando espacio a la heterogeneidad y la yuxtaposición de diferentes historias, genealogías y estéticas. Así, la práctica nos permitirá desarticular la escritura del diario y de la documentación cómo prácticas meramente individuales y/o privadas, que ha sido el modelo que hemos estudiado en la práctica pasoliniana. Es decir, nuestra propuesta de un imaginario posexótico se sostiene a través de las prácticas del diario compartido y de la vídeo documentación de nuestro cotidiano. Prácticas que han sido utilizadas también por Pier Paolo Pasolini en su búsqueda e investigación. A diferencia del director-poeta nosotras nos proponemos ampliar estas prácticas de forma comunitaria y no simplemente al uso personal de un autor. Una actitud comunitaria en la práctica del hacer archivo nos permite cuestionar tanto los imaginarios exóticos como aquellos idealistas que caracterizan la lógica del hacer occidental en sus diferentes formas también aquella antagonista.

Para profundizar sobre el concepto de posexótico ahondaremos en los últimos trabajos del grupo artístico transcultural *ideadestroyingmuros*⁷⁴⁹, grupo al que pertenezco. Analizaremos las prácticas y reflexiones surgidas de la instalación archipiélagos *en lucha: las islas posexóticas*⁷⁵⁰ (París, 2014), la convivencia en

749 “*ideadestroyingmuros* es un grupo transcultural situado en la creación artística comunitaria (en el cual estoy involucrada). Nace en Venecia en 2005 y su nombre hace referencia al título de la composición musical de Luigi Nono “*voci destroying muros*” (1970). La práctica artística ha hecho posible la elaboración de procesos geopolíticos y sociales que nos han atravesado, por medio de la interpretación y la traducción de nuestras experiencias singulares y colectivas. a perspectiva que hemos compartido se basa en diferentes posiciones fronterizas en relación con los conceptos de nación, género, sexo, lengua y creación, con los cuales buscamos juntas nuevos modos de entender y de practicar resistencia, de realizar procesos creativos, recorridos auto-antropológicos y de autogestión”. Una de las practicas utilizadas por *ideadestroyingmuros* en la escritura de textos compartidos es reivindicar el espacio de las mayúsculas para someter la construcción entera del relato a las minúsculas como señal de un devenir minoritario posible, que empieza a partir de la estética de la frase. En este texto académico no podemos utilizar esta practica pero decidimos escribir en minúsculo tanto el nombre del colectivo como los títulos de los diferentes proyectos llevados a cabo. Enlace de la página web de *ideadestroyingmuros*: <http://www.ideadestroyingmuros.info/> (consultado: 30 marzo 2017).

750 IDEADESTROYINGMUROS, *archipiélagos en lucha: las islas posexóticas*, Centre d'études féminine et études de genre, Paris VIII, Bâtiment B2, Paris, 5-28 mayo 2014. Enlace del proyecto: <http://www.ideadestroyingmuros.info/expo/les-iles-postexotiques/> (consultado: 29 abril 2017).

*keurgumak-casa grande*⁷⁵¹ (València, 2015) y la instalación *radici nel mare-sonu gaal*⁷⁵² (Verona, 2016). Estos últimos proyectos nos permiten reflexionar sobre cómo la creación sostiene la vida cotidiana⁷⁵³ y se vuelve un instrumento para recuperar e interrelacionar nuestras historias, siempre diversas. Estas prácticas - pensadas desde una perspectiva feminista y anticolonial - van a permitirnos transformar nuestra cotidianidad en un ejemplo real de archivo vivo.

A través de estos proyectos nos disponemos a revisar las prácticas de documentación analizada hasta el momento bajo una perspectiva comunitaria, poscolonial y feminista. Desde este posicionamiento utilizaremos conceptos ya tratados y analizados en las prácticas pasoliniana pero, en nuestro caso, desde un enfoque otramente comunitario.

751 IDEADESTROYINGMUROS, *keurgumak-casa grande. ejemplo diferentemente comunitario*, III Congreso Internacional estética y política: metáforas de la multitud, salón de acto de la facultad de bellas artes de Valencia, Valencia, 12 de noviembre 2015. Véase anexo III. Enlace del proyecto: <http://www.ideadestroyingmuros.info/textual-projects/keurgumak--casa-grande/> (consultado: 28 abril 2017).

752 El proyecto prevé una exposición colectiva y una instalación. La instalación colectiva se hizo en el Circolo della Rosa, Verona, 29 abril – 21 mayo 2017. Enlace del proyecto: <http://www.ideadestroyingmuros.info/expo/radici-nel-mare/> (consultado 28 abril 2017). La instalación *sonu gaal*, venne expuesta durante el *Congresso Internazionale Connessioni Decoloniali. Pratiche che ricreano convivenza*, Universidad de Verona, Verona, 19-21 mayo 2016. Enlace del proyecto: <http://www.ideadestroyingmuros.info/expo/radici-nel-mare/> (consultado 28 abril 2017).

753 Para una análisis desde una perspectiva feminista sobre la reproducción de la vida véase: FEDERICI, Silvia, *Revolución en punto cero. Trabajo domestico, reproducción y lucha feminista*, Ed. Traficantes de Sueños, Madrid, 2013. GUTIERREZ AGUILAR, Raquel, *Horizontes comunitario-populares*, Ed. Traficantes de Sueños, Madrid, 2017.

3.3.1. Acercamiento teórico lo posexótico.

Para poder realizar un acercamiento teórico del concepto posexótico haremos una pequeña introducción sobre reflexiones recientes en estudios poscoloniales⁷⁵⁴. Este análisis nos permitirá contextualizar diversas escuelas de pensamiento que influirán en nuestra mirada y nuestras reflexiones sobre el concepto de posexótico.

Las teorías poscoloniales de finales del siglo XX ofrecen un poderoso conjunto de herramientas críticas y conceptuales para pensar el presente e «ir más allá» a la hora de analizar las múltiples maneras de representar los encuentros que se dan entre las sociedades colonizadoras y sus «otros»⁷⁵⁵. Para muchos críticos, lo poscolonial es considerado un posicionamiento teórico que cruza diferentes disciplinas y ámbitos como el deconstructivismo, las teorías feministas o las teorías materialistas. Lo poscolonial tendría la intención de subvertir la perspectiva colonizadora occidental. Esta crítica estudia los procesos de dominación colonialista, política y militar a través de la cultura y la producción de textos literarios y artísticos.

A partir de los años 70, autores no occidentales, como Edward Said, Homi Bhabha y Gayatri C. Spivak, (influenciados por las corrientes posmodernas y la filosofía deconstructivista de autores franceses como Foucault, Derrida y Deleuze) comienzan a cuestionar las prácticas discursivas formuladas desde el ámbito científico, literario y académico de Europa y Estados Unidos. Estudian las aportaciones de los filósofos deconstructivistas franceses que ya hablaban de romper las posiciones culturales privilegiadas de Occidente, descentralizar el saber, detectar los vínculos entre conocimiento y poder y criticar el carácter esencialista de la cultura occidental. Pero, a la vez criticarán a los mismos filósofos franceses - sobre todo Gayatri C. Spivak - por no haber sido capaces de desprenderse de los valores eurocéntricos en la representación de los “Otros”.

754 En este capítulo veremos alternarse el términos *poscolonial* con *postcolonial* o *posexótico* con *postexótico*. A lo largo de nuestra tesis hemos utilizado el prefijo “pos” en lugar que el prefijo “post” para seguir la gramática del castellano. Pero hemos mantenido el prefijo “post” donde - en las diferentes publicaciones en castellano - han preferidos este prefijo. En particular manera hemos mantenido esta diferencias en los textos contenidos en el libro compilado por Sandro Mezzadra, *Estudio Postcoloniales. Ensayo fundamentales*, edito por Traficantes de sueños y en los trabajos de *ideadestroyingmuros*. Por esta razón nos parecía interesante mantener la diferencia gramatical de manera que ya desde el texto - y en una investigación más atenta - se pueda entender la proveniencias de estos ultimos.

755 HALL, Stuart. 2008. «¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar en el límite». En *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, editado por S. Mezzadra, Traficantes de Sueños, Madrid, 2008, pp. 138-139..

Por otro lado, James Clifford y Homi Bhabha, criticarán el carácter antagónico de las reflexiones orientalistas de Edward Said por haber enfatizado una crítica dicotómica basada únicamente en la relación nosotros-ellos que va a esencializar al “Otro”. Tanto para Bhabha como para Clifford el binarismo de Said no permitirá el acceso a la totalidad de la identidad, ya que su discurso va a anclarse en la representación del sujeto colonial solamente a través de prácticas discursivas, sin considerar la realidad material de los sujetos subalternos. Según señala Clifford, las tesis de Said van a ignorar completamente la figura del colonizado como generador de su propio imaginario y van a centrar su discurso sobretudo en la imposición del poder colonial y no en la resistencia contra él.

“Said no se ocupa de las alternativas al orientalismo. Se limita sólo a atacar al discurso desde una multiplicidad de posiciones y, por lo tanto, su punto de vista no está definido de forma clara, ni lógicamente fundado⁷⁵⁶”.

El debate cultural sobre lo poscolonial de los últimos veinte años está muy agitado. En un interesante artículo de Ella Shoat titulado *Nota sobre lo «postcolonial»*⁷⁵⁷ publicado a principio de los años 90 (del siglo pasado), la autora critica algunos conceptos de las teorías poscoloniales por su ambigüedad teórica y crítica, sus múltiples posicionamientos y su ahistoricidad universalizadora y despolitizadora⁷⁵⁸. Shoat sostiene que el “gesto globalizador de la condición postcolonial minimiza la multiplicidad del lugar y la temporalidad, así como los posibles lazos discursivos y políticos entre las teorías postcoloniales y las luchas y discursos anticoloniales o antineocoloniales contemporáneos⁷⁵⁹”. El análisis de Ella Shoat nos resulta interesante por hacer hincapié sobre la importancia de la especificidad del uso del término poscolonial y su repercusión en los contextos en los que se generan. Para ella hay inequívocas diferencias entre términos como poscolonial, neocolonial y Tercer Mundo. Por ejemplo, lo neocolonial, al igual

756 CLIFFORD, James, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, p. 300. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

757 SHOHAT, Ella, *Nota sobre lo «postcolonial»*, en *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Compilado por Sandro Mezzadra, Ed. Traficantes de Sueños, Madrid, 2008, p. 103.

758 Otros autores críticos con el poscolonial han sostenido que los estudios poscoloniales promueven una verdadera disolución de la historia, de sus estratificaciones desembocando en una especie de presente posmoderno eterno. Véase Airif Dirlík en *The Postcolonial Aurea*. Citado por MEZZADRA, Sandro y RAHOLA, Federico en *La condición postcolonial. Unas notas sobre cualidad del tiempo histórico en el presente global*. Estudios Postcoloniales, Traficantes de Sueños, Madrid, 2008, p. 262.

759 SHOHAT, Ella, *Nota sobre lo «postcolonial»*, en *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales*, p. 109.

que lo poscolonial, sugiere continuidades y discontinuidades temporales en su terminología. Sin embargo, a diferencia de lo poscolonial, la palabra neocolonial nos remite a una temporalidad que pone el énfasis en las nuevas modalidades y formas de viejas prácticas colonialistas. En el caso del término poscolonial el “pos” quiere significar un “mas allá” donde la palabra “colonial” - justo después del “pos” - tiende a verse relegada a un pasado marcado por un cierre histórico que mina un potencial impulso de oposición constructiva⁷⁶⁰. En este sentido - en el plano lingüístico - el término sigue dando un espacio importante al relato colonial como una especie de evolución en la que el colonialismo sigue siendo el eje central de referencia de la construcción del discurso. Por otra parte, en contraposición al ensayo de Ella Shoat, el jamaicano Stuart Hall considera lo poscolonial no como un concepto basado en “periodizaciones de fases apócalas, donde todo cambia de manera radical al mismo tiempo, o donde todas las relaciones antiguas desaparecen para siempre y otras completamente nuevas viene a remplazarlas⁷⁶¹”, sino como un proceso que viene de un “pre” pero que quiere “ir más allá”. También considera que desprenderse del proceso colonizador ha sido y sigue siendo un proceso largo, dilatado y desigual. Por eso, lo poscolonial quiere rechazar la distinción entre la colonización - como sistema de gobierno, explotación y poder - y la colonización como sistema de representación y producción del conocimiento cultural.

Críticos situados en el marco conceptual del materialismo histórico como el indopakistaní Aijaz Ahmad, la pensadora india Gayatri Chakravorty Spivak y la misma Ella Shoat han permitido hacer una crítica a los estudios poscoloniales desde un enfoque que, además de considerar la importancia de la producción cultural, considera el estudio de la realidad material. Para la autora Shoat el término postcolonial “porta consigo la insinuación de que el colonialismo es ahora una cuestión del pasado, subestimando las deformadoras huellas económicas, políticas y culturales que el colonialismo ha dejado en el presente⁷⁶²”. Según ella, Occidente se reconfigura en una nueva forma de colonialismo donde “la unificación de Europa de 1992 refuerza la cooperación entre antiguos países colonizadores, como Gran Bretaña⁷⁶³, Francia, Alemania, Italia, (España)⁷⁶⁴ contra

760 *Ibíd.*, p. 112.

761 HALL, Stuart, *¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar al límite*, en *Estudios Postcoloniales. Ensayo fundamentales*, coordinado por MEZZADRA, Sandro, Ed. Traficantes de Sueños, Madrid, 2008, p. 129.

762 *Ibíd.*, p. 111.

763 El 29 de marzo 2017 el Reino Unido comunicó al presidente del Congreso de la Unión Europea la intención de abandonar la Unión Europea. Esta comunicación dio inicio al proceso de salida, que según establece el tratado, tendrá una duración inicial de 2 años.

la inmigración ilegal, permitiendo ejercer un control más estricto de las fronteras” supranacionales europeas.

A diferencia de las propuestas poscoloniales más difusas, los posicionamientos materialistas analizarán el colonialismo dando prioridad al contexto histórico, cultural y económico en el que surge. Su foco de interés va a ser el estudio de la realidad material que determina las construcciones culturales. Para los críticos materialistas relacionar teoría y práctica, texto y mundo real, cultura y lucha por la independencia de los sujetos subalternos, se vuelve una cuestión fundamental.

En este sentido el análisis terminológico que propone Shoat desplaza las críticas poscoloniales hacia las prácticas de las luchas de resistencia. Ella piensa que si tomamos el término “poscolonial” frente al de “Tercer Mundo” nos daremos cuenta que este último - a pesar de las diferencias y contradicciones geopolíticas de los países - contiene un proyecto común de resistencia (en conexión) contra los (neo)colonialismos⁷⁶⁵. Esta carga de resistencia va a perderse en el término poscolonial. De hecho, según la autora, la invocación del término “Tercer Mundo” implica la convicción de que la historia compartida del (neo)colonialismo y del racismo constituye un terreno común suficiente para construir alianzas entre distintas poblaciones⁷⁶⁶. Por eso, estos autores acudirán a teóricos marxistas como Gramsci y Fanon quienes aportarán interesantes instrumentos metodológicos para un análisis teórico-práctico de la dominación colonial.

En nuestra opinión los estudios poscoloniales basados en la crítica de la representación discursiva y las aportaciones materialistas sobre las realidades políticas y económicas contemporáneas, son dos posicionamientos que no tienen que aparecer contrapuestos, sino que consideramos ser visiones que se complementan. Es por ello que queremos ver lo posexótico como la unión de diversas metodologías que van a relacionar la crítica de la estética de los imaginarios neocoloniales con las implicaciones económicas que los generan.

Creemos que la perspectiva posexótica nos permite, por una lado, dirigir el pensamiento crítico hacia la importancia y la influencia de los intereses económicos en la construcción de los imaginarios que Occidente proyecta a los “Otros” no occidentales; y, por otro, generar estrategias económicas anticapitalistas.

764 En el texto original de Ella Shoat no se menciona el Estado español como un país con un pasado colonizador. Hemos tenido oportuno añadirlo y ponerlo entre paréntesis ya que consideramos importante no olvidar la historia colonial española y sus relaciones neocoloniales contemporáneas.

765 *Ibíd.*, p, 119.

766 *Ibíd.*, p, 119.

Creemos que lo exótico no es sólo una dimensión del imaginario, sino un género de representación, de categorías del comercio que define la circulación de objetos, recuerdos, imaginarios y sabores. La construcción de lo exótico nace de una mentalidad colonizadora occidental, especialmente la de la Europa continental. Todo lo que proviene de lugares no occidentales es considerado exótico. Así que, exótico no es lo que nace y crece en un espacio geográfico específico o natural - y que por lo tanto en otros lugares no puede existir - sino que es un objeto, un alimento o un recuerdo que desde un territorio específico se lleva a otro, donde no hay estos objetos, estos alimentos, etc. En estas circulación de objetos y/o “cosas” se inscribe una economía que nos remite inmediatamente a las relaciones neocapitalistas entre las empresas multinacionales y los pueblos⁷⁶⁷.

“Desde el principio teníamos claro que lo exótico es una dimensión del imaginario y un género de representación de las relaciones neocoloniales. Nos interesaba porque demostraba la interacción entre políticas internacionales, economías, migraciones y la percepción de sí mismo y de la alteridad⁷⁶⁸”.

Creemos que el exotismo es una estrategia del capitalismo que “asegura los mundos distantes y los conecta jerárquicamente, permitiendo a Occidente buscar un lugar «Otro» donde imponerse, una cultura «Otra» con la que obtener perdón, una playa lejana donde olvidar la propia historia y lo cotidiano. En estos lugares lejanos y exóticos la irresponsabilidad está permitida porque los mundos se consideran separables⁷⁶⁹”; y el turismo es un ejemplo evidente de esta política.

Como hemos podido analizar en el capítulo *Lo arcaico, el “buen salvaje” y lo exótico en el cine-documental pasoliniano*, el imaginario exótico está relacionado tanto con la noción freudiana de “fetiché” como con la noción de estereotipo propuesta por Homi Bhabha. El objeto exótico - sea alimento, persona o imaginario - funciona como sustituto al que atribuir elementos de un “otro”. Según Bhabha, en un contexto colonial, el estereotipo o el objeto exótico normaliza la diferencia existente tras el encuentro cultural entre colono y

767 IDEADESTROYINGMUROS, 14 aprile 2014. *los archipiélagos postexóticos*, diario compartido del proyecto *archipiélagos en lucha: las islas postexóticas*. Véase <http://ideadestroyingmuros.blogspot.it/2014/04/14-aprile-2014-arcipelaghi-postesotici.html> (consultado: 01 mayo 2017).

768 PIGLIARO, Alessandra, *Le rotte cangianti di Ideadestroyngmuros per gli arcipelaghi resistenti*, artículo publicado en el Manifiesto, 28 agosto 2014. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

769 *Ibidem*.

colonizado, entre occidental y no occidental. Es decir, la sensación de desorientación (vivida como una amenaza) que el occidental experimenta en el encuentro con lo desconocido lo lleva a proyectar sobre lo “otro” un imaginario que le permita normalizar, familiarizar el objeto o sujeto extraño.

“Lo exótico es una categoría que tiene que ver con el comercio, con la esfera del comercio, en la realidad cotidiana del mercado. Es una categoría que tiene que ver con las relaciones económicas entre el Norte y el Sur del mundo. En esta economía está la circulación de mercancía y objetos. Para muchas personas que van a comprar a las tiendas estos productos exóticos significa también sentir menos la nostalgia de aquel lugar que han dejado. (...) Lo exótico es algo que el capitalismo ha puesto en marcha para aplacar la nostalgia. Si tu puedes comer, recordar lo que significaba vivir en esos lugares, en aquellas islas que has dejado, al final te sientes un poco menos culpable por haberte ido y sientes un poco menos esa alternativa que has dejado⁷⁷⁰”.

Tanto el sentimiento de deseo, como el de nostalgia, son emociones que movilizan la retórica occidental de la economía, por lo tanto, el deseo y la nostalgia se vuelven factores determinantes para el comercio. Se desea una emoción, un lugar paradisíaco donde ir o un cuerpo. Se tiene nostalgia de un territorio, de un contexto o de una persona. En ambos casos se trata de emociones que tienen que ver con una atracción, una vinculación hacia otro territorio, otro contexto, etc. En este sentido, en la lógica occidental, el fetiche tiene la función de tranquilizar estas emociones. La economía capitalista basada en el turismo, por un lado, exalta el deseo de alimentar el mercado consumista y por otro genera fetiches en forma de *souvenirs* que aquietan la emoción de la pérdida que mucha veces se genera después de consumir un deseo. Como hemos analizado anteriormente tanto el deseo como la nostalgia son dos elementos que se inscriben en la poética pasoliniana y que de alguna manera sostienen la lógica occidental del imaginario orientalista y consumista.

“En ese sentido, la nostalgia es la enfermedad del regreso, una atracción en sí misma paradójica. Es la tensión de volver a un lugar donde, en cualquier caso, no se puede parar o imaginar partes de la propia vida. La nostalgia alimenta los regresos “turísticos” o “de deber” y se basa en la idea de haber ido inexorablemente adelante. Ir hacia adelante también significa olvidar. La nostalgia es un recuerdo a medias, cuando necesitas olvidar te permite hacerlo. Por

770 ALGA, María Livia, *archipiélago en lucha: las islas postexóticas*. Enlace del vídeo documentación <https://vimeo.com/109122023> (consultado: 02 mayo 2017).

otra parte la memoria es constante, nos sirve siempre, vayamos a donde vayamos. En este sentido, se podría decir que la nostalgia es exótica y la memoria es posexótica⁷⁷¹”.

Con el concepto de “fetichismo de la mercancía” Karl Marx se dio cuenta de que un valor de intercambio separado de su valor de uso es un síntoma de una sociedad dividida en clases antagónicas. Es decir, en una sociedad productora de mercancías y servicios, el intercambio de las mismas es la única manera en que los diferentes productores aislados se relacionan entre sí. Él pensaba que si un objeto “mantiene su valor de uso, no hay nada de misterioso en ello...”⁷⁷². El carácter fetichista de las mercancías proviene de su valor de intercambio, en el sentido que es expresión de una relación social en el proceso de producción y no de las propiedades de las cosas mismas. En este sentido, tanto el fetiche como el objeto exótico se convierten en objetos imaginarios que reducen la distancia entre los territorios haciendo presente lo que aparentemente está ausente.

El objeto o cuerpo exótico nunca se toma por lo que es en su materialidad, sino que sirve siempre como soporte a otra cosa, a un imaginario deseado, a un cuerpo deseado. De esta forma, a diferencia del imaginario orientalista, el imaginario exótico tienen una carga erótica que se relaciona con el deseo y su necesidad consumista y explotadora. Desde esta perspectiva el turismo desarrolla una serie de procesos donde los sentimientos, los objetos y las experiencias aparecen transformadas en fetiches estéticos y experiencias de deseo. Una serie de imaginarios a través de los cuales las clases medias occidentales construyen su estilo de vida y bienes culturales. Es evidente entonces que el turismo constituye una de las fuerzas dominantes de la economía política capaz de dirigir eficazmente la acción productiva. Además, es un procedimiento hegemónico cultural que produce y sustenta una demanda de consumo de representaciones de lo “Otro”, a partir de la imposición de valores y representaciones del mundo Occidental⁷⁷³ (propia de las clases medias). El imaginario exótico hace referencia a la explotación de las representaciones, de experiencias ilusorias y artificiales con fines de ocio y entretenimiento, sin importar su autenticidad, veracidad u origen.

771 ALGA, Livia, desde el enlace *postesotica*. “*there is always someone coming from the south*”. http://postesotica.blogspot.it/p/blog-page_33.html (consultado: 6 mayo 2017).

772 MARX, Karl, *Il Capitale*, Editori Riuniti, Roma 1970, libro III, cap. 24º, p. 84.

773 LÓPEZ SANTILLÁN, Ángeles A., MARÍN GUARDADO, Gustavo, *Turismo, capitalismo y producción de lo exótico: una perspectiva crítica para el estudio de la mercantilización del espacio y la cultura*, publicado en Relaciones. Estudios de historia y sociedad, vol.31 no.123 Zamora ene. 2010

Por lo tanto el valor del turismo radica en la experiencia cultural, en los signos y su representación como objetos de consumo donde lo exótico, en todas sus vertientes, se convierte en un instrumento eficaz para la economía del turismo neocolonialista.

Exótico puede ser un objeto de uso cotidiano⁷⁷⁴, una planta⁷⁷⁵, un animal⁷⁷⁶, un territorio o un cuerpo⁷⁷⁷. El *souvenir* es la versión económica, barata, disponible del artefacto etnográfico. Es la fetichización de un objeto de uso cotidiano, de un sentimiento o de un recuerdo que tiene la función de representar concretamente la experiencia efímera que ha sido consumida en un lugar lejano y exótico⁷⁷⁸. De acuerdo con Susan Steward “el *souvenir* debe ser removido de su contexto con el fin de servir como una huella del cambio vivido en el viaje, pero también debe ser recolocado en su lugar a través de la narrativa y/o la fantasía⁷⁷⁹”. En este

774 En Italia se vende en cualquier supermercado una marca de cremas para el cuerpo y gel de ducha de nombre *I Coloniali* (Los Coloniales). Aquí os ponemos un fragmento de la presentación de la marca con evidentes características que llaman al exótico: “*I Coloniali* es una marca italiana desde siempre dedicada a los viajeros y soñadores de todo el mundo. Con *I Coloniali* se puede tomar un viaje maravilloso cada día, gracias a unos tratamientos pluri-sensoriales a partir de ingredientes naturales y benéficos y dimensiones olfativas únicas, que se abren a la imaginación hacia las infinitas vías del sueño en las que perderse, maravillarse, regenerarse. Déjate llevar a una experiencia de belleza que envuelve el cuerpo y las emociones. Los coloniales, las vías del sueño.

775 En muchos jardines botánicos podemos encontrar zonas dedicadas a plantas exóticas provenientes de diferentes lugares del mundo. Las plantas exóticas son difusas en muchas tiendas especializadas en plantas.

776 Hay un enorme tráfico de animales exóticos y de objetos obtenidos desde partes anatómicas de animales.

777 En respecto a la relación entre erótico y exótico hay un interesante poema de la poetisa palestino-americana Suheir Hammad *Not Your Erotic, Not Your Exotic*. Suheir Hammad es conocida por su poderosa poesía política. Nació en octubre de 1973 en Amman, Jordania. Sus padres eran refugiados de Palestina, pero emigraron a Brooklyn, Nueva York después de que su hermana, Sabrine, naciera en Beirut. Sus padres criaron a su familia con las enseñanzas del Corán, y Hammad aprendió desde temprana edad que los escritos de este libro eran “la poesía más perfecta del mundo”. Desde: GALLAGHER, Ryan, Suheir Hammad: A Biography, AP Literature Period 7, 23 February 2010. Enlace del artículo: <https://sites.google.com/site/gallagheronpoetry/suheir-hammad-biography> (consultado: 6 mayo 2017). Traducción hecha por nosotras desde el inglés al castellano.

778 MACCANNEL, Dean, *The Tourist*, Ed. Shoken, New York, 1976, p.41. Citado por PADIGLIONE, Vincenzo, *La risonanza del banale. Souvenir di viaggio e social poetic del patrimonio culturale*, en *La densità delle cose. Oggetti ambasciatori tra Oceania e Europa*, coordinado por PAINI, Anna, ARIA, Matteo, Ed. Paccini, Verona, 2014.

779 *Ibidem*, p. 267. STEWART, Susan, *On Longing*, Duke University Press, Durham, 1993, p. 150.

movimiento de ida y vuelta del *souvenir*, Steward propone considerar este elemento como un objeto incumplido ya que su significación alegórica reenvía al lugar o a la escena de la cual ha sido sustraído. Este objeto seguiría siendo incumplido se no contara “sobre la creación de un discurso que articula el juego del deseo⁷⁸⁰”.

El exotismo es el imaginario colonial que Occidente ha proyectado en los territorios colonizados. Para nosotras las islas resultan ser el ejemplo más emblemático y clarificador de este imaginario que las capitales, las metrópolis y el continente occidental hace de los “otros”. Decidimos analizar el imaginario de las islas porque creemos que en él se incluye todos los elementos necesarios para determinar un imaginario exótico. Además pensamos en las islas como a un territorio que ha sido explotado pero que, a la vez, resiste al imaginario homologador de las capitales. El imaginario occidental de la isla es el típico imaginario de Robinson Crusoe. La isla siempre ha sido descrita como un territorio desierto por descubrir o un territorio poblado por peligrosos salvajes, donde el hombre occidental ha podido inventar y reinventar lo que quería. En el imaginario Occidental la isla representa también un lugar donde escaparse, desconectarse, relajarse, olvidarse o encontrar alivio del estrés de la capital. Desde una perspectiva hegemónica y dominante, la isla puede ser considerada simbólicamente como un cuerpo de mujer que se puede conquistar y violar⁷⁸¹, ya que se considera a la isla como un territorio virgen, inexplorado donde todo es posible.

El concepto de posexótico quiere rechazar todo esto. Su objetivo es hacer visibles los conflictos, las resistencias y la explotación que existe entre los colonos y los colonizados, el turismo y los explotados, las capitales y las islas y en todas aquellas representaciones que se basan en relaciones de dominación y explotación. De esta forma el posexótico deconstruye la imagen salvaje, virgen y sensual a la que se reduce cada objetos, cuerpos, islas exóticas, reapropiándose de la historia para proponer otros imaginarios anticolonialistas posibles. Para ello vamos a explorar y comentar tres propuestas desde el grupo *ideadestroyingmuros* que han transitado hacia la construcción de este imaginario.

780 *Ibidem*, p. 267.

781 *ideadestroyingmuros* vídeo documentación de *archipiélagos en lucha: las islas posexóticas*. <https://vimeo.com/107572022> (consultado: 16 mayo 2017).

3.3.2 Imaginarios posexóticos: *archipiélagos en lucha: las islas postexóticas y radici nel mare- sunu gaal.*

Entre el 5 y el 28 de mayo 2014 en el *Centre d'études féminine et études de genre*, en la Universidad de París VIII⁷⁸² (Bâtiment B2) el grupo artístico transcultural *ideadestroyingmuros*⁷⁸³ realizó la instalación *archipiélagos en luchas: la isla postexótica*.

Nuestro interés en analizar el proyecto *archipiélagos en luchas: las islas postexóticas* depende del hecho que esta instalación nace de una colaboración entre diferentes disciplinas como la auto-etnografía y la creación artística. Además depende de la correspondencia imaginaria entre los imaginarios (sueños) y los territorios (las islas). *Los archipiélagos en lucha* son lugares creativos, húmedos y de puesta en común que empezaron a pensarse en 2013 entre Verona (Italia), Valencia (España), París (Francia), Losinj (Croacia) y Sicilia (Italia) para crear reencuentros y alianzas entre la vida, lo cotidiano y la creación poético-artística.

En el marco de este proyecto pudimos dar forma a reflexiones surgidas entre nosotras sobre los conceptos de isla, exótico y posexótico. Inicialmente lo posexótico apareció a través de las historias reales de dos de las componentes del grupo *ideadestroyingmuros*: Jordana Canova y Maria Livia Alga. Ambas son personas con las que estamos comprometidas cotidianamente para generar alternativas sostenibles de encuentros, intercambios, supervivencias y otros imaginarios que rechacen las lógicas económicas de explotación.

Tanto la historia de Sicilia y sus archipiélagos como la de la isla de Lošinj (en el archipiélago del Kvarner), aparecen como una auto-narración a través de Maria Livia Alga y Jordana Canova. Se trata de dos relatos diferentes, aunque en ambos

782 El *Centre d'études féminine et études de genre*, es el primer centro de investigación sobre género europeo fundado en la universidad de París VIII (Vincennes) en 1974 por Hélène Cixous. Este centro fue contemporáneo a los primeros programas académicos dedicados al estudio de las cuestiones femeninas y feministas (Estudios de la Mujer), que nacieron en los Estados Unidos a principios de los años setenta y que se mantuvieron hasta nuestros días en Francia como uno de los pocos centros de investigación académica autorizada para otorgar títulos en este campo de investigación. El enlace de la página web <http://www2.univ-paris8.fr/ef/> (consultado: 14 abril 2017).

783 Según palabras del grupo, la práctica artística ha hecho posible la elaboración de procesos geopolíticos y sociales que han atravesado las diferentes subjetividades perteneciente al grupo, por medio de la interpretación y la traducción de las experiencias singulares y colectivas. Actualmente *ideadestroyingmuros* está compuesto por diferentes personalidades que se mueven, viven y trabajan, principalmente, entre Italia y España. enlace a la página web del colectivo *ideadestroyingmuros* <http://www.ideadestroyingmuros.info/> (consultado: 14 abril 2017).

“ha ganado el capitalismo y en los cuales nos recolocamos hoy para crear una perspectiva crítica y geopolítica contra lo occidental”⁷⁸⁴”.

Sicilia es una isla que se encuentra en el centro del mar Mediterráneo. Históricamente ha sido un territorio que, siendo considerado como un Sur, ha tenido que confrontarse siempre frente a un Norte. Como hemos mencionado a lo largo de nuestra tesis, la unificación de Italia en el 1861 y la experiencia fascista - con su valorización de las áreas rurales y su imposición de una cultura dominante - han sido momentos que han marcado de forma determinante la historia de la isla y la realidad del Sur italiano. Estos dos elementos han sido parte de un proceso de blanqueamiento considerable utilizado para reforzar la identidad italiana, que integró al Sur en el proyecto nacional impulsándolo a participar en la empresa colonial nacional y en la construcción del régimen fascista⁷⁸⁵. Tras la independencia de las colonias africanas, antropólogos americanos y europeos (franceses, ingleses, alemanes) se desplazaron a Sicilia para seguir con sus investigaciones (realizadas anteriormente dentro de las colonias). Este hecho propició una enorme producción de discursos sobre Sicilia y el Sur de Italia, creando una serie de estereotipos (en algunos aspectos interesantes) que tendrán que ver con este imaginario exótico.

Hoy en día Sicilia, por sus condiciones geográficas, se ha convertido en una de las fronteras de la “fortaleza europea” frente a las diferentes migraciones que llegan del Mediterráneo. Hecho que hace de este territorio un lugar con una historia muy compleja y conflictiva en el discurso político actual sobre el control de migración internacional.

Lošinj es una isla croata al norte del mar Adriático, en el golfo de Kvarner. Lošinj forma parte del archipiélago de Cres-Lošinj que incluye Cres y Lošinj, y las islas más pequeñas de Unije, Ilovik, Susak, Vele Srakane, Male Srakane. La isla de Lošinj ha tenido una historia compleja de colonización. A lo largo de su historia la península de Istria y la isla de Lošinj fueron ocupadas por diferentes regímenes (el Imperio Romano, la República de Venecia, el Imperio francés, el Imperio austrohúngaro, el Reino de Italia y el fascismo italiano al socialismo yugoslavo⁷⁸⁶)

784 PIGLIARO, Alessandra, *Le rotte cangianti di Ideadestroyngmuros per gli arcipelaghi resistenti*, artículo publicado en el Manifiesto, 28 agosto 2014. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

785 ALGA, Maria Livia, *Ethographie terrona de sujets excentriques. Pratiques, narrations et représentations. Pour contrer le racisme et l'homophobie en Italie*. Tesis doctoral en Université Paris VIII – Vincennes Saint Denis école doctorale pratiques et théories du sens, Paris, 2015, p, 56.

786 CANOVA, Jordana, *CORPS DE TRADUCTION. Déplacements géopolítico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et*

que controlaron las diversas poblaciones que habitaban en Istria (las tribus indoeuropeas de los ilirios, Histres, dálmatas y liburni) hasta que Croacia declaró su independencia de la Federación Yugoslava en 1991. Se podría decir de esta pequeña península que, “para la cantidad de historia, dramas y contradicciones que contiene, es tan grande como un continente⁷⁸⁷”.

En el período posterior a la Segunda Guerra Mundial tuvo un éxodo sustancial de población de habla italiana de la península de Istria a Italia. La historia de Jordana Canova pertenece a la historia de Lošinj y del éxodo istriano-Dálmata.

Según Maria Livia Alga lo posexótico rompe con lógica binaria del imaginario occidental que se construye desde la oposición norte-sur, rico-pobre, civilizado-salvaje, blanco-negro, hombre-mujer, etc. Sino que, más bien, desplaza la mirada hacia una tercera posibilidad que mueve la correspondencia simbólica de sur a norte hacia una vinculación oblicua entre sur y este. Entre Sicilia y una isla en el este de Europa que ya no pertenece a Italia. Este cambio de mirada proporciona la posibilidad de imaginarse otras historias, otras alianzas y otros discursos que se escapa de la lógica binaria y se posicionan en el anticolonialismo, las prácticas feministas comunitarias y lo posexótico.

Recuperar la genealogía de cada una de nosotras - comprometidas tanto en el grupo *ideadestroyingmuros* como en la vida cotidiana - nos ha permitido entender los silencios que nos han mantenido divididas a lo largo de la construcción de la historia oficial del estado italiano. Mientras los abuelos de algunas de nosotras han sufrido de diferentes formas (de este a sur) el drama del colonialismo italiano, los abuelos de otras han sido aquellos que partieron a la conquista de Istria, el sur de Italia, Etiopía o Libia bajo el gobierno fascista. Nuestra intención es visibilizar las cicatrices de estas historias y cuidarlas para no olvidarlas. Construir desde allí nuevos imaginarios, ya que somos conscientes de que hay “gente que no quiere recordar” pero a la vez hay “gente que no puede olvidar⁷⁸⁸”. En este sentido la experiencia vivida a través del proyecto *archipiélagos en luchas: las islas postexóticas* nos ha proporcionado la posibilidad de poner en praxis algunas

diasporiques dans le contexte européen contemporain, Université Paris VIII – Vincennes Saint Denis École doctorale pratiques et théories du sens. Tesis de doctorado, p. 14.

787 CATTARUZZA Marina. *L'Italia e il confine orientale*, p. 68.

788 La citación viene de un comentario de BOAVENTURA DE SOUSA Santos a la intervención de *ideadestroyingmuros* en el congreso *Archivi del futuro - Postcolonialitalia* all'Università di Padova. En IDEADESTROYINGMUROS, estar juntas es extraordinario: las tormentas no son un accidente, <http://ideadestroyingmuros.blogspot.it/2015/02/stare-insieme-e-straordinario-le.html> (consultado: 6 mayo 2017).

prácticas de creación comunitaria que nos facilitó una confrontación que valorara las diferencias en lugar de homologarlas hacia un discurso común.

Como hemos analizado en diferentes ocasiones, el objetivo de la Unión Europea es crear un nuevo imperio neocolonial cerrado. Su biografía se enriquece a través de la integración de las diferentes historias políticas (desde las del este de Europa y sus fronteras hasta la de los pueblos colonizados). Pero historia europea no es única ni está separada del resto no europeo. Algunas de nosotras, crecidas en el noreste italiano, venimos de historias familiares diversas. Juntas desafiamos el relato de la historia oficial y de la historia occidental del arte. Juntas nos ayudamos para cuestionarnos la dominación del norte. Aquel norte que llevamos incorporado dentro nosotras mismas⁷⁸⁹. Nos esforzamos por recuperar nuestras memorias, deconstruirlas y ponerlas en común para valorar conscientemente las diferencias históricas y convertirlas en una fuerza y no en una debilidad. Y desde la responsabilidad crear nuevos imaginarios reales, comunitarios, que sirvan para contar la historia con todas sus complejidades y conflictos para no repetirla una y otra vez, para no repetir los mecanismos de explotación y colonización.

La historia del arte que hemos aprendimos en nuestra formación carecía muy a menudo de coordenadas históricas y geopolíticas. Pensamos que esta carencia educativa era deliberada. Creada con conciencia para una integración en el sistema eurocéntrico del desarrollo capitalista, en cuanto se refiere a un sistema de producción aparentemente neutral que pretende ser universalmente válido. En este sentido, en respecto a la producción cultural, el mantener una postura neutral en relación a las políticas europeas significa, para nosotras, sostenerlas⁷⁹⁰. Al ser nuestras historias fronterizas tanto a nivel geopolítico como lingüístico y sexual, no nos queda más que desmentir una historia oficial, que tanto a nivel nacional como europeo neutraliza y somete todas las diásporas y sus traslados⁷⁹¹. El proceso de reflexión sobre nuestra herencia histórica nos hace responsables a la hora de buscar estrategias (artísticas y cotidianas) comunes anticapitalistas frente al discurso dominante⁷⁹².

789 IDEADESTROYINGMUROS, *ui fak auar storis*, exposición colectiva, 12 diciembre - 12 enero 2014, ubik café, Valencia. Enlace del proyecto: <http://www.ideadestroyingmuros.info/expo/ui-fak-auar-storis/> (consultado: 03 mayo 2017).

790 IDEADESTROYINGMUROS, *capitalism is a shit*, exposición colectiva, 15 febrero - 15 marzo 2014, Asociación Azotea, Murcia. Enlace del proyecto: <http://www.ideadestroyingmuros.info/expo/capitalism-is-a-shit/> (consultado: 03 mayo 2017).

791 *Ibidem*.

792 *Ibidem*.

Y es en la simbología de las islas, en cuanto desconocidas, desiertas, salvajes, incontaminadas, paradisíacas y exóticas donde este discurso dominante representa los ideales de erotismo puro. Sin embargo, en nuestras biografías y en nuestras fantasías las islas corresponden a lugares que han sufrido y siguen sufriendo formas de dominación nacional, económica y turística. Los procesos culturales, políticos e históricos que cruzan las islas a menudo las transforman en lugares complejos para vivir. La isla, entendida como un lugar virgen o irreparablemente violado, ya no existe más y ciertamente nunca existió en los términos en los que la soñaron y la sueñan los turistas, los empresarios, los antropólogos, escritores y artistas. Frente a todo esto una visión posexótica busca hacer visible el conflicto con este imaginario. Estamos comprometidas a repolitizar los *souvenir*, los recuerdos y la historia de cada una de nosotras en oposición a todas las historias imperialistas a las que no queremos pertenecer⁷⁹³.

Crear las islas significó inventarse una forma sostenible de encuentro y de intercambio alternativo al neocapitalismo. Para nosotras simbólicamente el sujeto pobre es una isla que se entrelaza con otros sujetos, islas que comparten la misma condición no dominante para la formación de un archipiélago-multitud que permita rebelarse contra mecanismos de absorción neocapitalista basada en la revancha. Los pobres, los sujetos subalternos, oprimidos y los exóticos, en el proceso de recuperación de lo que les fue robado, desarrollan una rabia y unas tensiones de autoafirmación que a menudo, el capitalismo explota para integrarlos a su estructura, la del poder. En este sentido las islas, los objetos o los cuerpos cargados de exotismo tienen la tarea de romper la dinámica de exotización y asumir la responsabilidad en la producción de sus propias representaciones para evitar procesos de integración y regenerar continuamente estrategias anti capitalistas⁷⁹⁴.

De esta forma la responsabilidad de nuestra historia decidimos simbolizarla en la isla de forma que el archipiélago posexótico quiere ser la forma geográfica de nuestras relaciones. Una alianza que representa las vidas anticapitalistas en la que estamos comprometidas. Es el pasaje desde el abandono y la soledad de ser “isla” hacia la pertenencia y la recolocación geopolítica en devenir archipiélago⁷⁹⁵.

793 IDEADESTROYINGMUROS, *archipiélagos en lucha: las islas postexóticas*, Centre d'études féminine et études de genre, Paris8, Bâtiment B2, Paris, 5-24 mayo 2014. Enlace del proyecto: <http://www.ideadestroyingmuros.info/expo/les-iles-postexotiques/> (consultado: 03 mayo 2017).

794 PIGLIARO, Alessandra, *Le rotte cangianti di Ideadestroyngmuros per gli arcipelaghi resistenti*, artículo publicado en el Manifiesto, 28 agosto 2014. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

795 IDEADESTROYINGMUROS, *archipiélagos en lucha: las islas postexóticas*.

archipiélagos en luchas: la isla postexótica es una instalación compuesta por tres grandes islas hechas de tela (3m x 3m) suspendidas por trenzas hechas de tela recuperada. Realizada en el tercer piso de la escalera del *Bâtiment B2* donde se encuentra la oficina del *Centre d'études féminine et études de genre*, en la Universidad de París VIII.

La instalación ha sido realizada a través de la práctica de la costura. La costura será aquí una técnica heredada que tiene que ver con la historia de la diáspora de la abuela de Jordana Canova. Recuperar la práctica que la abuela de Jordana aprendió durante su estancia en el campo de refugiados, representa visibilizar un proceso de subordinación que es tan femenino como minoritario. Por este motivo utilizar la costura en la realización de las islas significa para nosotras re-politizar prácticas infravaloradas y visibilizar la dramática realidad de la diáspora istriana y de las diásporas más contemporáneas:

“La costura es una práctica que no amo porque siempre he visto a mi abuela de rodillas con los alfileres para rehacer los bordes de los pantalones de los romanos que se miraban frente al gran espejo de la entrada. La costura representa para ella su forma de sumisión: al ser desde los años 50 hasta hoy, exiliada istriana y minoría étnica en Italia⁷⁹⁶”.

A través de esta práctica del coser hemos vivido un proceso de auto/observación mutua y colectiva, en que el hacer ha estado íntimamente ligado al comportamiento corporal, las vivencias emocionales y el contexto urbano y político en el cual nos hemos encontrado. Para la construcción de las islas hemos usado prendas de vestir de mujeres de segunda mano, usadas y recicladas. Estas telas representan para nosotras los sueños, los olores, las expectativas y los silencios anónimos que imaginamos se quedan impregnados en el tejido.

Cada una de las islas porta una palabra que compone la frase: “*qui perd trouve* / quien pierde encuentra”, una forma de conectar el proverbio italiano “*chi cerca trova* / quien busca encuentra” con el proverbio francés “*qui perd gagne* / quien pierde gana”. Nos servimos de la frase “*qui perd trouve* / quien pierde encuentra” para visibilizar e impulsar pueblos cuya historia está marcada por la pérdida. Una pérdida parcial, total, inconsciente... de la idea de “casa” o territorio. Creemos en

796 IDEADESTROYINGMUROS, *archipiélagos en lucha: las islas posexóticas*, Centre d'études féminine et études de genre, paris8, bâtiment B2, Paris, 5-28 mayo 2014. Enlace del proyecto: <http://www.ideadestroyingmuros.info/expo/les-iles-postexotiques/> (consultado: 29 abril 2017).

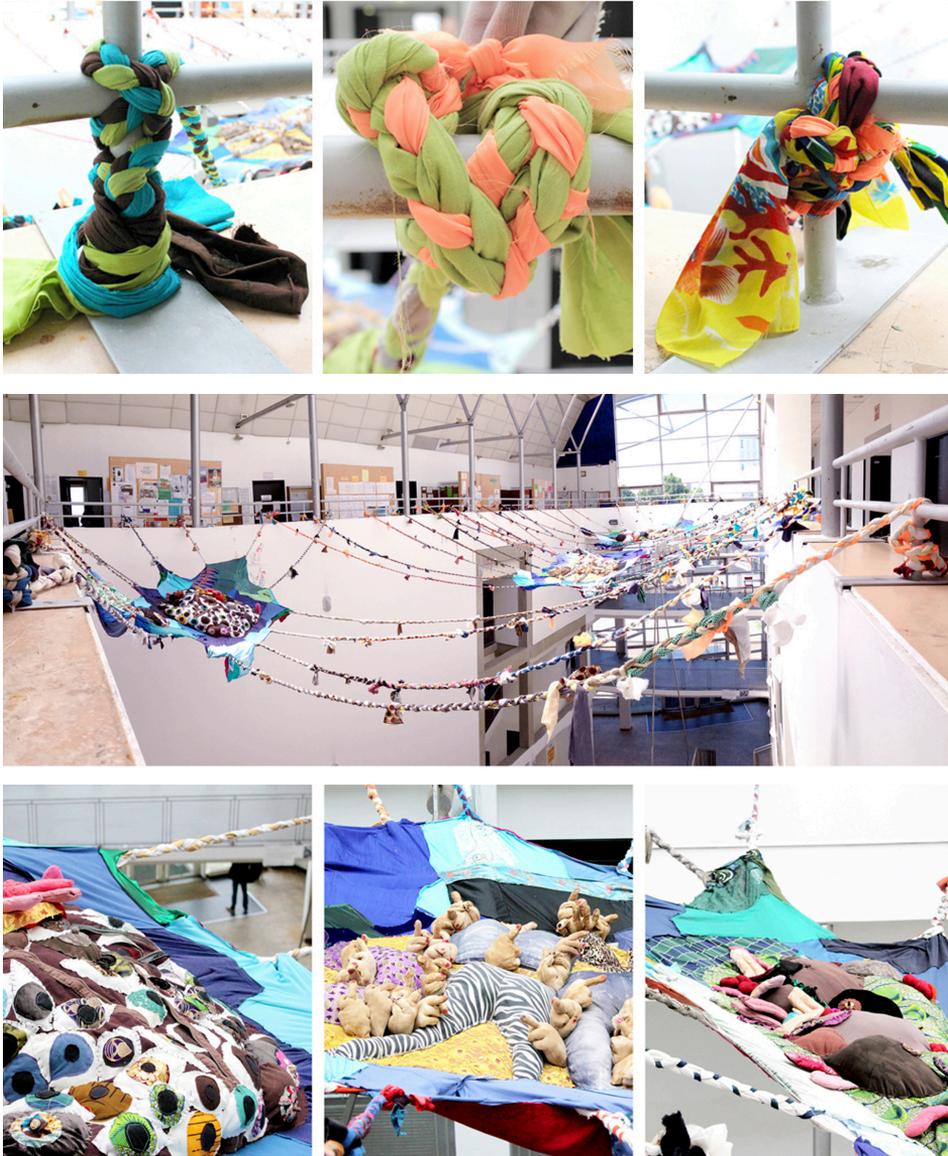
la pérdida - de cualquier persona y en cualquier caso - como una posibilidad no de ganar sino de abrir nuevos encuentros⁷⁹⁷ y posibilidades hacia el cambio.



Figura 43: *archipelagos en lucha: las islas postexóticas*. Bâtiment B2, Centre d'études féminine et études de genre, Universidad de Paris IIX. Paris.

797 CANOVA, Jordana, *Corps de traduction. Déplacements géopolítico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*, Tesis de doctorado Université Paris VIII – Vincennes Saint Denis - école doctorale pratiques et théories du sens, Paris, 2015, p. 157. Traducción hecha por nosotras desde el francés al castellano.

La superficie de las islas está compuesta por geo-cuerpos y vegetaciones corpóreas que traducen una visión posexótica de la isla y del archipiélago en lucha. Simbólicamente las islas tienen lenguas que se mezclan y afirman, bocas volcánicas, cremalleras abiertas para una *omertà* (ley del silencio) que ya no se sostiene. Tienen piernas para irse y manos para decir al mundo capitalista que se joda y se autodestruya sin ellas. Las islas son lugares de resistencia, por lo tanto de nacimiento. Cada isla está conectada al edificio a través de las trenzas que atraviesan el vacío de la suspensión.



archipelagos en lucha: las islas postexóticas. Bâtiment B2, Centre d'études féminine et études de genre, Universidad de Paris IIX. Paris. Cortesía de ideadestroyingmuro.

Es nuestro interés enfatizar tanto los lugares como bajo que condiciones se ha realizado el proyecto de *las islas* ya que también en la elección de los sitios de producción se determina un posicionamiento político. En este caso las islas han sido realizadas en el *Shakirail*, un centro autogestionado, en el XVIII Arrondissement de París. Desde hace tres años este centro es gestionado de forma independiente por el colectivo *Curry Varvart* a través de un convenio con la compañía de ferrocarriles SCNF, al cual pertenece todo el espacio. No se trata de una ocupación. No es un lugar para la política de partido ni se define anticapitalista, es un espacio de trabajo artístico que consta de talleres y de espacios de ensayo para danza, música y teatro. Las prácticas de creación compartidas, la vida en común, la solidaridad y la cercanía hacen del *Shakirail* un espacio para la experimentación y la resistencia. Coser las islas en este contexto ha sido fundamental dada nuestra precariedad económica y las condiciones materiales necesarias para el proceso artístico⁷⁹⁸.

“El proyecto de las islas desestabilizan el formato del sistema del arte contemporáneo por varias razones: la realización en un centro autogestionado, el uso exclusivo de material reciclado y de segunda mano y un proceso de creación compartido. Todo el colectivo *ideadestroyingmuros* ha participado en la realización de las islas. La forma del archipiélago se definió entre todas. Las manos que han pasado sobre el mar y la sangre fueron muchas. Las islas han tomado cuerpo gracias a la presencia, a los ojos, a las palabras y al apoyo material de las personas que nos rodeaban, que las han alcanzado, encontrado, cuestionado, amado”⁷⁹⁹.

Todo el proceso de creación de la instalación de las islas se ha documentado a través de un diario visual y de grabaciones vídeo. La práctica del diario fue elaborada y pensada cada día tanto como un proceso de documentación pero sobretodo como un proceso de traducción de los sucesos de la experiencia cotidiana. En este sentido, tanto la práctica del escribir (proporcionada principalmente por Maria Livia Alga) como la práctica de la video-escritura (proporcionada por mi) han sido buenos instrumentos para pensare en una metodología de auto-etnografía compartida.

798 IDEADESTROYINGMUROS, *archipiélagos en lucha: las islas posexóticas*, Centre d'études féminine et études de genre, Paris VIII, Bâtiment B2, Paris, 5-28 mayo 2014. Enlace del proyecto: <http://www.ideadestroyingmuros.info/expo/les-iles-postexotiques/> (consultado: 29 abril 2017).

799 *Ibidem*.

A partir de la experiencia de las islas hemos decididos que la metodología de creación compartidas, que hemos puesto en práctica en este proyecto, resultaba ser imprescindible a la hora de crear un imaginario posexótico, tanto que decidimos utilizar este método no simplemente para un proyecto artístico vinculado a un tiempo determinado sino má bien pensar a nuestro cotidiano como proceso artístico continuo.

Otro ejemplo de puesta en práctica de un proceso creativo multidisciplinar compartido ha sido *radici nel mare – sunu gaal*. Un proyecto que incluye una exposición colectiva en el *Circolo della Rosa* de Verona y una instalación llamada *sunu gaal* preparada para el Congreso Internacional *Connessioni Decoloniali. Pratiche che ricreano convivenza*⁸⁰⁰ en la Universidad de Verona (19-21 mayo 2016). Ambas propuestas se centran en la recuperación de la memoria de nuestras diferentes genealogías. Todos los materiales utilizados han sido de segunda mano y han pertenecido a familiares, amigos y amigas o han sido encontrados por la calle y reutilizados.

Para esta investigación centraremos nuestra atención en el desarrollo de *sunu gaal* aunque sabemos que tanto la instalación *sunu gaal* como la exposición *radici nel mare* han ido construyéndose paralelamente y por lo tanto formado parte de un mismo proceso. Mientras *radici nel mare* ha sido un proceso de traducción visual de diferentes genealogías (de los componentes de *ideadestroyingmuros*), la instalación *sunu gaal* ha sido un proceso de puesta en común tanto del grupo *ideadestroyingmuros* como por la comunidad senegalesa de refugiados en Verona. En este proceso cada unas/os de nosotras/os ha aportado visiones y prácticas distintas, no solamente prácticas propuestas por personas procedentes de un contexto occidental sino también junto con prácticas e imaginarios que vienen de contextos no occidentales. *sunu gaal* es la transformación de un encuentro con la diáspora africana - especialmente la diáspora senegalesa y gambiana - y la puesta en común de prácticas cotidianas anticoloniales y anticapitalistas que han permitido generar un imaginario posexótico que en su conjunto han contribuido a dar fuerza a la realización del proyecto. Ambos proyectos entran en el marco teórico-práctico propuesto por el congreso *Connessioni Coloniali* en una interacción y dialogo constantes entre metodologías, prácticas y disciplinas que vienen de diversas realidades.

800 El congreso *Connessioni Decoloniali* se celebró en Verona el 19, 20, 21 de mayo del 2016. Fue organizado por la profesora Rosanna Cima y las investigadoras Maria Livia Alga y Mariateresa Muraca como parte del *Laboratorio Connessioni Decoloniali*. En aquel periodo he podido beneficiarme de una beca Erasmus Doctorado de la duración de siete meses, seguida por la profesora Rosanna Cima. Esta experiencia de aprendizaje me ha permitido colaborar de manera activa, junto con Giulia Perli, a la creación de la imagen gráfica, la difusión en diferentes plataformas de redes sociales y a toda la documentación videografías de las jornadas del congreso.

“Tomar conciencia de la colonialidad en nuestras vidas y genealogías afectivas, y asumir la responsabilidad del “donde” desde el que hablamos es un primer paso para abandonar la perspectiva capitalista y sus formas de imposición. Para cada contraposición propia de la colonialidad (europeo-no/europeo, masculino/femenino, blancos/negros, norte/sur, humano/no humano, desarrollado/subdesarrollado, urbano/rural) siempre hay una dimensión viva en la cual es posible encontrarnos. Las conexiones decoloniales nacen del reconocimiento de la implicación común en la historia y de gestos que, a la luz de las diferentes cosmovisiones, reequilibran las injusticias. Las conexiones decoloniales generan procesos de construcción compartida del saber, prácticas del cuidado, prácticas genealógicas, imaginarios posexóticos, experiencias comunitarias⁸⁰¹.

Cuando empezamos a reflexionar sobre la instalación *sunu gaal* fue determinante buscar una forma y unas prácticas capaces de acercar mundos, que a menudo, aparecen separados. Discurso académico/vida cotidiana, teoría y prácticas, etc. En este sentido, la idea de esta instalación nace de varios encuentros reales hechos por una fuerte relación de comunicación e intercambio entre todas nosotras y, en especial manera, por nuestras cercanía a la comunidad *Baye Fall*, unos amigos senegaleses con quien compartimos el cotidiano en Valencia.

Los *Baye Fall* son una comunidad religiosa senegalesa que pertenece a una rama de la religión musulmana del muridismo fundada por Cheikh Ibrahim Fall discípulo de Cheikh Amadou Bamba, teólogo musulmán morabito sufí, que a finales del siglo XIX y principios del siglo XX resistió a la colonización francesa que quería imponer el laicismo. Las prácticas diarias de los *Bayes Fall* se fundan sus principios espirituales y éticos basados en el altruismo, el perdón, la honestidad, el compartir y la negación de un “yo” individual. En el plano cultural los *Baye Fall* ofrecen resistencia al neocolonialismo rechazando categóricamente el uso de la violencia y la ostentación material, apostando por una vida sobria en comunidad. Su idioma es el *wolof*⁸⁰², lengua atravesada por influencias francesas y árabes.

801 Presentación del congreso *Connessioni Decoloniali. Pratiche che ricreano convivenza*. 19, 20,21 mayo 2017, Universidad de Verona, Verona. Enlace de la página web: <http://connessionidecoloniali.tumblr.com> (consultado 03 abril 2017).

802 Wolof (/ wɔlɔf /) es un idioma del Senegal, Gambia y Mauritania, es el idioma nativo del pueblo *wolof*. Al igual que el *Serer* lenguas vecinas y *Fula*, pertenece a la rama senegambia de la familia de las lenguas Níger-Congo. A diferencia de la mayoría de las otras lenguas del África subsahariana, *wolof* no es un idioma tonal. El *wolof* es la lengua más hablada en Senegal, que se habla de forma nativa por el pueblo wolof (40% de la población). El alfabeto wólof es reciente y

Nuestra cercanía con los *Baye Fall* nos ha permitido cuestionar nuestros privilegios en cuanto europeos/as y tener un ejemplo real y efectivo de organización comunitaria transnacional y, en respecto a la comunidad europea, otramente comunitaria. Hemos conocido sus historias sólo a través de largas conversaciones, práctica orales que - a diferencia de la occidental - conforma una de las tradiciones más importantes en la senegalesa. En Senegal, quien dedica su vida a esta práctica es la figura del *Griot*. Los *Griot* son personas que dedican su vida a viajar, conectando pequeños pueblos, cantando las historias de las comunidades y contando la vida vivida, ya sean historias o hechos cotidianos.

En una de las tantas conversaciones que hemos tenido con los *Baye Fall*, contaban que durante la época colonial, cuando los franceses preguntaron a las poblaciones locales el nombre de su territorio, éstas dijeron “*sunu gaal*”, que en *wolof* significa “nuestras piraguas”. En aquella conversación entendimos que el nombre mismo de Senegal viene de la deformación de esta expresión.

sunu gaal es un tipo de piragua senegalesa que se utiliza tanto para pescar como para las migraciones hacia Europa. Son barcos de madera de 7m x 3m x 2m. Es costumbre pintarlas de colores y llenarlas de frases a ambos lados para que traiga buena suerte. La instalación que construimos en Verona recuerda justamente estas piraguas senegalesas y, como las islas, fue totalmente elaborada a través de la costura de ropa de mujer de segunda mano. La diferencia es que a los lados lleva cosidas raíces, que simbólicamente sirven para sostener el barco en el agua. El mar donde se apoya la piragua, tiene dos capas, una azul, como el color del mar y otra roja bajo esta. Esta segunda se puede percibir únicamente levantando la lona azul del mar. Es algo que no es evidente a primera vista pero que existe, como los miles de muertos del Mediterráneo.

fue inventado en 1960 por Asane Faye, presidente del Movimiento de los Profesores de Lengua Africanos.



Figura 44: *radici nel mare – sunu gaal*. Connessioni Decoloniali, Università di Verona, 19-20-21 mayo 2017.

Cuando nos pusimos a imaginar la piragua pensábamos escribir en un lado “*sunu gaal*”, para dar a conocer la historia de este nombre y de este país. Mamadou, un chico senegalés que conocimos en Verona, nos contó su experiencia en el mar Mediterráneo en un barco y nos dijo que había que añadir “*de la teranga*”, que en *wolof* significa “de la hospitalidad⁸⁰³”, uno de los valores esenciales de la cultura senegalesa, y quizá sea justo aquello que falta en el lugar al que acaban de llegar. En el otro lado del barco decidimos escribir “*wa keur serigne touba*” que en *wolof* significa “venimos de la casa de Serigne Touba” la casa de el guía espiritual del muridismo, para que proteja la piragua⁸⁰⁴. Los valores espirituales de humildad y de ayuda en común de los *Baye Fall*, consiguen mantener parte de la comunidad senegalesa unida e integra. Representando de esta forma una comunidad que se contrapone sin violencia a la comunidad europea.

803 IDEADESTROYINGMUROS, instalación *sonu gaal*, venne expuesta durante el Congresso Internazionale Connessioni Decoloniali. Pratiche che ricreano convivenza, Università di Verona, Verona, 19-21 maggio 2017. Enlace del proyecto: <http://www.ideadestroyingmuros.info/expo/radici-nel-mare/> (consultado 28 abril 2017).

804 *Ibidem*.

Durante todo el mes de abril de 2016 estuvimos construyendo la piragua en el espacio autogestionado *Paratodos*. Un espacio-taller que se encuentra cerca de la estación de Renfe de Verona Porta Vescovo. El *Paratodos* es un espacio-taller muy grande que se propone como centro de intercambio entre trabajadores, estudiantes y trabajadores temporales. Su finalidad es una apuesta por la cultura, la formación profesional a refugiados y la socialización en una ciudad donde el racismo está muy presente. Junto a Mamadou en el *Paratodos* hemos conocido a Mansour, Babacar, Arouna y Anto chicos de Senegal y Gambia que vivían en un centro para refugiados cerca del laboratorio autogestionado. En este espacio de encuentros - mientras cosíamos la piragua - compartimos momentos con todas las personas que pasaron por allí. Tuvimos tiempo para conocernos, preguntarnos, reírnos, pensar juntos, tomar decisiones sobre que forma iba a tomar la piragua. Todos los chicos del centro de refugiados que pasaban por el *Paratodos* veían en la piragua reflejada su historia, y en el compartir la cotidianidad de aquel mes nos contaron sus historias mientras juntos empezamos a realizar la *gaal*. La práctica del coser ayudó a recuperar diferentes genealogías y a juntarlas unas con las otras. Los tiempos dilatados de la costura nos permitieron sentirnos cerca y contarnos y fue lo que realmente dio vida a la piragua. Mamadou, Mansour, Babacar, Arouna y Anto nos contaron sus vidas en Italia como refugiados. Estaban sorprendidos de que alguien hablara con ellos ya que en Verona nadie lo hacía. Por este motivo consideramos que la realización de la instalación *sunu gaal* ha sido la transformación feliz de un viaje dramático.



Figura 45: *ideadestroyingmuros, sunu gaal, Paratodos, Verona, mayo 2017.*

Cada día la historia contemporánea nos enseña los dramas de las travesías en el Mediterráneo. Hoy en día, la explotación neocolonial pasa por los comercios internacionales. Un pesquero europeo pesca en un día tanto pescado como 56 piraguas senegalesas en un año. En el interior de la piragua Mamadou decidió poner esta frase: “los pesqueros europeos están autorizados a saquear nuestro mar”. Mientras cosíamos Mansour nos contó la experiencia de su viaje desde Libia a Italia y nos dijo que: “en Libia, antes de subir al barco, me quedé 3 días sin comer, porque todos teníamos que estar más ligeros” y Mamadou añadió que en: “el barco con el que llegué tenía 7 metros de largo, éramos 127 personas, y nos quedamos 2 días en aguas internacionales⁸⁰⁵”. Todos/as juntos/as decidimos coser estas frases en el interior de la piragua.

El último día nos dimos cuenta que faltaba el timón. Mientras cortábamos la ropa, encontramos una etiqueta con la frase en italiano “*non riesco ad orientarmi sono troppo occidentale / no consigo orientarme soy demasiado occidental*” pegada en la bragueta de unos pantalones.



Figura 46: *sunu gaal*. “*non Riesco ad orientarmi sono troppo occidentale*”.

805 *Ibidem*.

La frase de la etiqueta estaba cosida en un par de pantalones para mujer de la marca italiana *Etro*⁸⁰⁶. Una marca que desde 1968 produce ropa con un fuerte corte étnico y exótico. Esta frase nos ha hecho pensar en la desorientación real que provocan valores como el individualismo y el consumismo. Hoy en día, en Occidente, existe el falso sueño de libertad donde todo es siempre posible. Que el disfrute es posible sin límites. En este sentido esta frase nos conecta con el concepto del poder semicapitalista occidental y la saturación de signos y significados que éste utiliza para provocar una desorientación constante, que se “orienta” solo a través del deseo compulsivo y un consumismo galopante. Occidente parece decirnos que no hay límites a la posibilidad del deseo. En este sentido la finalidad del poder semicapitalista es provocar un deseo constante a consumir lo nuevo; sin proyecto, sin futuro; un consumo del presente a merced de la semiótica de la economía. Al encontrar esta frase, la última cosa que hicimos, fue coser esa etiqueta en el rojo sangre del mar.

Terminada la piragua, salimos del *Paratodos* hacia la Universidad de Verona con motivo del congreso internacional *Connessioni Decoloniali. Pratiche che ricreano covivenza*⁸⁰⁷, donde fue instalada en pasillo de la misma. Con la *gaal* en universidad vinieron Mamadou, Mansour, Babacar, Arouna y Anto a contar sus historias y la historia de *sunu gaal*.

Con *sunu gaal*, nunca buscamos la admiración hacia “la obra de arte” sino crear un espacio de encuentro donde el hacer dependiera de la interconexión de muchas historias: ropas de segunda mano de mujer, personas que nos ayudaron... Simbólicamente estas historias se han unido a través de la costura para crear una historia común que tiene forma de la piragua. Construir *sunu gaal* ha significado compartir la historia de la colonización y de la neocolonización.

En el congreso fueron invitadas a participar diferentes realidades y proyectos comunitarios entre los cuales se encontraba ‘*Ndem*, una comunidad, un pueblo agroecológico senegalés⁸⁰⁸. A través de la *gaal*, la presencia de Mamadou,

806 En la página web de la casa de moda *Etro* encontramos escrito “Gerolamo "Gimmo" *Etro* gran viajero, con formación en economía, fundó su propia empresa textil de alta costura y prêt-à-porter. Mantener la calidad tradicional del patrón, *Etro* añade un toque contemporáneo con colores atrevidos y combinaciones innovadoras. Enlace de la página web: <http://www.etro.com/it> (consultado 03 mayo 2017).

807 Enlace del congreso *Connessioni Decoloniali. Pratiche che ricreano covivenza*: <http://connessionidecoloniali.tumblr.com> (consultado: 03 mayo 2017).

808 *Ndem* es un poblado de Senegal que tiene entre sus objetivos fundamentales la atención en la perspectiva agroecológica. Dentro '*Ndem*, la agroecología se practica como un paradigma agrícola capaz de garantizar la seguridad alimentaria de la población local, la salud de los consumidores y de la tierra y los ahorros de los escasos recursos hídricos. Enlace del proyecto: <http://www.ndem.info/> (consultado: 6 mayo 2017).

Mansour, Babacar, Arouna y Anto y el proyecto *Ndem* nació la posibilidad de realizar unas vídeo-entrevistas donde los chicos senegaleses narraron sus historias con el fin de darlas a conocer en Senegal. A sí que, la *gaal* consiguió mover los límites de los espacios y generar una interacción entre realidades y contextos diferentes. Entre teorización y práctica, discurso académico y autogestión. En este sentido la puesta en común de la instalación ha podido conectar recorridos de vida con procesos creativos, propiciando formas de encuentro y convivencia que resisten al régimen del individualismo.

3.3.3. Prácticas de documentación compartidas. *Keurgumak*. Ejemplo de diario visual comunitario.

“La calidad de la luz con la que analizamos nuestras vidas tiene un impacto directo en lo que vivimos. En esa luz se forman nuestras ideas. Eso es lo poético, entendido como iluminación. Por eso debemos aprender a respetar nuestros sentimientos y trasladarlos a un lenguaje en el que puedan ser compartidos.”
Audre Lorde⁸⁰⁹

En un contexto global donde la difusión viral de imágenes y vídeos es cada vez mayor, nos hemos visto en la necesidad de resignificar los instrumentos de la vídeo-escritura. Por lo tanto creemos que comprometerse a documentar la vida cotidiana no es hacer noticia, sino asegurarse de que nuestro cotidiano se transforme en una práctica poética y artística a través de la traducción en algo decible, transmisible, narrable. En este sentido consideramos el diario y la vídeo documentación como ejercicios autoetnográficos que sirven para narrar historias colectivas y por lo tanto posexóticas.

Creemos que la práctica del diario posexótico se pueda dar a partir de la interconexión de diferentes lenguajes donde cada persona pone en común responsablemente su propia práctica. El formato de diario que hemos generado se propone como una práctica multidisciplinar que mezcla diferentes lenguajes: escritura, poesía, diseño gráfico, fotografía, vídeo, redes sociales... y diferentes disciplinas: auto-etnografía y creación poético-artística. En este sentido creemos que la práctica del diario posexótico se pueda dar a partir de la interconexión de diferentes lenguajes donde cada persona pone en común responsablemente su propia experiencia.

809 LORDE, Audre, *La poesía no es un lujo*, Ed. Las horas y horas, Madrid, 2003, p. 13.

Durante el proceso de construcción tanto de *las islas posexóticas* como de *sunu gaal* realizamos un diario visual. La documentación del proceso de realización de ambas instalaciones no ha estado separado de la práctica creativa, ha sido una herramienta más en la realización del proyecto. Consideramos que la documentación y la práctica de la escritura compartida se inscriben en una temporalidad del “mientras”, entre lo que “se está haciendo” y “lo que será”, pero también son prácticas que interrogan al pasado a través de las genealogías de cada uno/os. Pensar en la escritura del diario de esta forma ha significado buscar momentos de reflexión colectiva de la cotidianidad, necesarios para la conexión y el entendimiento entre todas/os y la toma de decisiones dentro de los diferentes proyectos.

El diario nos sirve para hacer un balance de la jornada y pensar sobre lo que ha acontecido, lo que nos ha parecido importante: expresiones, diálogos, imágenes que se han quedado grabadas... Así esta práctica se convierte casi en un ritual, que al repetirse genera vínculos de confianza. Para nosotras es una manera de abrir espacios para el dialogo y poder poner en común lo que pensamos y no dijimos. En esta puesta en común hay discusiones, choques de opinión y de culturas pero creemos que es una práctica de humanidad.

La escritura compartida del diario no funciona (como en la escritura solitaria) como práctica de sanación, curativa o de consuelo. Creemos que el escribir en conjunto sirve para contrarrestar las derivas idealistas e ideológicas que tendemos a tener cuando no hay otras narraciones.

La práctica del diario se entiende aquí como una experiencia permanente de reorientación de los valores y formas de pensar y de actuar. En este sentido, para nosotras, la redacción del diario se convierte en un ejercicio de cuidado colectivo, atento, sincero aunque a veces doloroso.

Tanto en la realización de *las islas postexóticas* como en *sunu gaal*, la escritura compartida se transformó en un diario de poemas e imágenes.

Como escribe Audre Lorde “entre todas las formas de arte, la poesía es la más económica. Es la más secreta, que requiere menos esfuerzo físico, menos material, que puede ser practicada entre un turno y otro de trabajo, en la despensa de un hospital, en el metro y en trozos de papel desechos. En los últimos años, mientras estaba escribiendo una novela, y estaba corta de dinero, pude medir las enormes diferencias entre la poesía y la prosa en términos de necesidades materiales. Si queremos que sea reconocida nuestra literatura, la poesía ha sido la voz principal de las mujeres pobres de la clase trabajadora y de Color⁸¹⁰”.

810 LORDE, Audre, *La poesía no es un lujo*, Ed. Las horas y horas, Madrid, 2003, pp. 13-18.
392

De acuerdo con Audre Lorde también para nosotras las condiciones durante la redacción de los diarios han sido precarias y por este motivo poéticas. Hemos escrito a menudo en los márgenes del día. Por la noche después de coser todo el día, recién despertadas por la mañana, durante los momentos de pasaje, durante los descansos para comer.

Las fotos y los vídeos no han servido sólo como mero registro, sino para recoger las presencias, los gestos, las voces de las personas. Por lo general la figura del que filma o fotografía tiende a mantenerse al margen de todo lo que sucede. En el caso de *las islas posexótica* y de *sunu gaal*, este papel se ha diluido, ya que la cámara de vídeo ha estado circulando entre varias personas. Esto nos ha permitido poder ser parte activa en el registro de los acontecimientos sin estar fuera de la creación. Y nos ha dado la posibilidad a todas/os de asumir la responsabilidad de contar nuestra propia historia. A partir de la necesidad de narrarse, el proceso se abre a otros estímulos que van a generar una cadena de ideas que enriquece y complica los imaginarios.

Quien lleva la cámara hace amigos/as, conversa con aquellos con los que comparte la experiencia artística, hace preguntas y apoya a través la técnica el que otros hablen de su propia experiencia.

Las redes sociales son el soporte digital de los diarios. A través de estas plataformas conseguimos publicar los diferentes relatos a la vez que los vivimos. Estos soportes propician la creación de pequeñas comunidades que se expanden tomando vida propia. De esta manera, a través de una documentación creativa conseguimos generar y mover un conocimiento que quiere contrastar la lógica dominante y hegemónica de producir cultura.

Cuando escribimos diario, las fotos que elegimos se insertan en el texto no con el fin de ilustrar o describir sino de evocar asociaciones y otros niveles de discurso. La fotografía y escritura se hace entre todas/os. Es de todas/os. Se hace pública en diferentes plataformas donde la mayoría de las personas pueda tener acceso.



15 aprile 2014 – arcipelaghi postesotici

attraversiamo il ponte di rue riquet che collega il XVIII con il XIX arrondissement, come abbiamo fatto infinite volte. lo shakirail è dietro una delle ultime porte dalla parte del XVIII. il y a quelque chose qui se passe ici. ci sorprende enormemente, aprendola, trovare lo shakirail. qui a parigi (non) c'eravamo (mai) abituate al privato come unico spazio di socialità e resistenza, tra il 2008 e il 2010, in piena era sarkozy. verso il canal de l'ourcq ci diciamo che la mixité della popolazione di un luogo è un segno evidente della forza che ha ed ha avuto l'impero. il multiculturalismo, insieme a tante delle sue retoriche, sono conseguenze del colonialismo e del capitalismo allo stato attuale.

chi ha (de)portato noi e tutte queste persone per queste strade? cosa ci facciamo per queste strade? ad ogni passo vediamo e sentiamo il potere seducente, attrattivo, eccitante della capitale. la capitale fa gola, crea delle voglie superflue, reali, alimenta delle illusioni.

ci ritroviamo qui, di nuovo, dopo tre anni e mezzo. siamo felici di essere insieme. tutto torna, in bene e in male. e in questo caso in bene passiamo al free shop dello stendhal, lo squat che sta per essere sgomberato. c'è un'atmosfera di smantellamento, già di nostalgia per un'esperienza sospesa, interrotta e il progetto una nuova occupazione. al free shop recuperiamo camicie, magliette, gonne rosse per il fondo delle isole, blu e verdi per i mari, ma nessun dorato ancora per cucire la frase: qui perd trouve. si vede che tutto l'oro, in francia, lo tengono in banca.

il racconto di una storia. di amore e rivoluzione. hay una niña que nace, y le dan el nombre de una isla. tutte le volte che chiede a sus padres. de donde viene su nombre. le contestan : de una isla que ha desaparecido. elle devient grande. incontra un ragazzo. qui vient de la côte africaine. nei suoi occhi. un giorno. vee a la isla. el le cuenta. que esa isla ha desaparecido porque. se la llevó el mar. ha passato molti anni sulla spiaggia. en gardant les moreaux de l'île. que de vez en cuando. llegavan a la playa. e la ricostrui en su casa. asi que ella pueda volver chez elle.

Figura 47: *ideadestroyingmuros, archipiélagos en lucha: las islas postexoticas*, diario visual, Shakirail, Paris, 15 abril 2014.



21 aprile 2014 – arcipelaghi postesotici. naufraghe

ogni giorno è fatto di incontri. alpha, parigino da tre generazioni, figlio del métissage forcé della storia, ci dice che il capitalismo è una questione di istinti, voglie e territori. sta nell'atelier accanto al nostro per realizzare un centinaio di corvi in ferro, bianchi, con un ramoscello d'ulivo, che si avventano su una entrecôte a forma d'africque.

lo shakirail non è un luogo di politica partitica né si definirebbe anticapitalista: le pratiche di creazione condivisa, vita comune, solidarietà e vicinanza ne fanno uno spazio di sperimentazione e resistenza. "a parigi saremmo tutti delle isole disperse se non ci organizzassimo in arcipelaghi" ci racconta marie.

"quello che mi piace delle isole è che danno l'idea dell'indipendenza" "trovo inquietante questo pensiero perché così facilmente si riesce ad assimilare l'isola al principio stesso del capitalismo"

"mettere le isole in relazione all'indipendenza significa riconoscere la forza che ogni colonia e colonizzato hanno di emanciparsi dalla metropoli."

la tempesta non ci ha disperse. abbiamo continuato a cucire il mare delle isole sottoforma di vela e le corde sottoforma di trecce.

spente le macchine da cucire, siamo andate a mangiare su una panchina di fronte best africa à rue doudeauville. sembrava di stare su una zattera. non galleggia sull'acqua ma si scontra con l'asfalto. domani mary parte per valencia. restiamo insieme perché sentirsi arcipelago è anche addormentarsi ridendo.

"nelle djemâa nordafricane o nelle riunioni dell'africa occidentale, la tradizione vuole che i conflitti che scoppiano in un villaggio siano discussi in pubblico. autocritica in comune certo, e tuttavia con una nota umoristica, perché tutti sono tranquilli, perché vogliamo tutti, in fin dei conti, le stesse cose". frantz fanon - i dannati della terra

Figura 48: *ideadestroyingmuros, archipiélagos en lucha: las islas postexoticas*, diario visual, Shakirail, Paris, 21 abril 2014.



1 maggio 2014 – arcipelaghi postesotici. sulla punta

oggi è tornato dicko. ci ha raccontato di una volta che gli hanno detto che era exotique. stava parlando con una ragazza francese e c'è stato un malinteso. dicko diceva grammairre ma l'altra capiva grandmère.

"tu veux dire quoi? grand-mère?!" "grammaire!! "toi, t'es exotique!" "ça veut dire?"

"tu arrives pas à sortir les bons sons!"

la lingua è un organo sensibile alle origini e alle trame.

in europa abbiamo imparato la distinzione gerarchica tra lingue locali e nazionali, le regole di egemonia tra lingue nazionali. ci ritroviamo oggi a parlare l'italiano, il francese, lo spagnolo, l'inglese, le lingue delle colonizzazioni.

in velluto rosso scuro e pizzo rosa rappresentiamo tutti i linguaggi che non si traducono nella scrittura, i neologismi e modi di dire che nascono dall'incontro con le lingue che non conosciamo. tutti questi suoni insieme fanno risuonare l'arcipelago.

sull'isola QUI abbiamo cucito una bocca vulcanica con sette lingue tra il raso rosso e il pizzo giallo. le isole postesotiche parlano più lingue che possono per raccontarsi in modo indipendente. per umettarsi le labbra, per leccarsi le ferite.

le lingue succhiano, si sovrappongono, si dominano, si sfidano. le isole postesotiche non parlano sempre delle lingue comprensibili ma si sforzano, si tirano l'una verso l'altra.

sull'isola TROUVE abbiamo cucito decine di lingue accanto alle pance, perché quello che viene dalla pancia, deve essere leccato per stare al mondo.

Figura 48: *ideadestroyingmuros, archipiélagos en lucha: las islas postexoticas*, diario visual, Shakirail, Paris, 15 abril 2014.

Como última parte de esta investigación queremos analizar *keurgumak*, un trabajo de vídeo documentación sobre la realidad de, lo que en *wolof* significa, la “casa grande”. Un espacio heterogéneo al que estamos vinculadas políticamente y afectivamente, vivido y atravesado por personas de diferentes orígenes y situado en Valencia, España, Europa occidental. La vídeo documentación realizada en *keurgumak* nos permite pensar en el lenguaje videográfico como una práctica que nace desde la auto-narración de múltiples historias, donde cada una aparece relatada en primera persona por los sujetos que la viven.

Keurgumak es lo que nosotras entendemos como imaginario posexótico comunitario. Es el espacio de la política-íntima en la que todos los días tiene lugar el encuentro entre la diáspora italiana⁸¹¹, la diáspora africana (en particular la de

811 Sobre el tema de la neo-diáspora italiana, cfr. CALTABIANO, Cristina, GIANTURCO, Giovanna, *Giovani oltre confine. Discendenti ed epigoni dell'emigrazione italiana nel mondo*, Carocci, 2005. densitydesign lab, “ces italiens loin de la péninsule”, infographie, *courrier international* n° 1147, de el 25 al 31 de octubre 2012, p. 55. La neo-diáspora italiana de finales de los años 90 del siglo pasado y principio de los años 2000 ha sido definida como “*fuga di cervelli*” (huida de cerebros) e indica la emigración de estudiantes y trabajadores italianos hacia países extranjeros. Este término se refiere a el “capital humano” que recuerda el de “huida de capitales” o sea la desinversión económica e intelectual de ambientes no favorables. Véase AA.VV., *Cervelli in Fuga - Storie di menti italiane fuggite all'estero*, a cura da PALOMBINI, Augusto, Ed. Avverbi, 2001.

Senegal), la diáspora de los países del Este de Europa y arraigados/as españoles, todos/as empeñados/as en el intercambio y en la creación de nuevos valores igualitarios anticoloniales. El vídeo documental que nace de este cotidiano compartido relata la idea de un “hacerse casa”, una forma de convivencia que surge a partir de los desplazamientos vividos y las necesidades de construir otras realidades. La idea de “hacerse una casa” se compara a la idea de “sentirse en casa⁸¹²”, migrar, significa por una parte trabajar críticamente sobre el concepto de pérdida, de la pérdida de una “casa” - tanto real como simbólica - y por otra reflexionar sobre los privilegios económicos y los beneficios derivados de una proveniencia a un territorio y a una nacionalidad que nos asignaron. Consideramos que la idea de “hacerse una casa” está en relación con todos los procesos que implican construirse una identidad desarraigada en un territorio al cual no se pertenece, mientras que la idea de “sentirse en casa” coincide con una identidad que corresponde al espacio en el cual uno se encuentra. Tanto los procesos diaspóricos como las prácticas de las mudanzas y de los traslados comparten sentimientos que se relacionan con la memoria del origen y la (des)identificación con el territorio que los hospeda.

A través de la vídeo documentación queremos mostrar como, *keurgumak-casa grande* abre un “Tercer Espacio⁸¹³” donde la cohabitación con la diferencia se convierte en proyecto político, creativo, artístico y comunitario capaz de generar nuevos imaginarios y nuevos lenguajes posexóticos. En el ámbito de nuestra investigación analizaremos *keurgumak* desde una mirada de archivo vivo o archivo performativo⁸¹⁴ y en constante movimiento de nuestro cotidiano. Una propuesta de interacción entre prácticas de creación y auto-narraciones que permita la difusión de una comunidad diaspórica.

Keurgumak quiere ser una propuesta de vivir de manera “diferentemente comunitaria” el contexto europeo. En nuestra investigación entendemos por diferente tanto una alternativa a la actual disposición “comunitaria” regulada por la Unión Europea en términos institucionales, como respecto a la organización comunitaria familiar (la familia nuclear) desarrollada a partir de la Segunda Guerra Mundial en el contexto industrializado occidental. En referencia a nuestras genealogías compartidas dentro del contexto italiano, hemos analizado que “la

812 *Non riesco ad orientarmi, sono troppo occidentale. Fare i conti con la colonialità, per un nuovo sapere condiviso*, a cura di Silvia Basso, in *Autogestione e politica prima*, n.3 e 4; luglio/dicembre 2016, anno XXIV, pp. 13-15.

813 BHABHA Homi. « *Le Tiers-espace. Entretien avec Jonathan Rutherford* ». Enlace del artículo: <http://www.multitudes.net/Le-Tiers-espace-Entretien-avec> (consultado: 29 abril 2017).

814 GRECCHI, Giulia, GRAVANO, Viviana, *Presente imperfetto. Eredità coloniali e immaginari razziali contemporanei*, Ed. Mimesis, Milano-Udine, 2016, p. 35.

familia nuclear nacional sustituyó a la familia extensa o patriarcal⁸¹⁵ y coincidió con un modelo de desarrollo industrializado y capitalista. Este ejemplo constituye el único modelo comunitario ganador desde una perspectiva económica occidental, capaz de transmitir la herencia, sostener crisis o crear hijos. Analizando nuestras propias genealogías, este modelo no tuvo éxito, fracasó en términos relacionales y a veces también en términos económicos, debidos a profundas rupturas generacionales, secretos, mentiras, soledad y silencio⁸¹⁶”.

“Crecer en occidente no nos ha permitido tener ejemplos positivos de vida colectiva. Nuestras experiencias personales dependen del modelo de familia patriarcal extensa, de los valores de la izquierda, de las micro-políticas étnicas de derecha, de la pertenencia a clases sociales pobres y de comunidades relacionadas con la migración italiana. Son experiencias sometidas a procesos de integración orientados al consumo y al individualismo. Se trata de situaciones en las que nuestra imaginación de vida colectiva, hoy, ya no coincide⁸¹⁷”.

No conformes con estos modelos, hemos optado por cuestionar el ideal de pertenencia a una Nación y a una familia determinada y, finalmente, determinante. A partir de aquí, mantenemos una mirada escéptica sobre la política económica de los cuerpos en la Comunidad Europea, ya que el proceso hacia el ideal de una Europa unida genera una fortificación militar de sus confines externos, mientras que la separación de los territorios europeos internos está marcado sobre todo por la explotación económica basada en la riqueza, el individualismo y los privilegios de la ciudadanía.

Por otra parte creemos que los contextos occidentales predominantemente blancos - tanto conservadores como progresistas - están muy poco influenciados por

815 Modelo de familias relacionadas al mundo campesino, donde cohabitan diferentes generaciones organizadas jerárquicamente en base a la edad y al género: abuelo-as, hijo-as, sobrino-as, otros familiares como tíos o tías u otros formatos diferentes: familias que cohabitan en un espacio compartido por trabajar las tierras de propiedad de un mismo dueño que pertenecía a otra clase social.

816 IDEADESTROYINGMUROS, *keurgumak – casa grande. Ejemplo diferentemente comunitario*. III congreso internacional estética y política: metáforas de la multitud, facultad de bellas artes de valencia, Valencia, 12 noviembre 2016. Disponible en: <http://www.ideadestroyingmuros.info/textual-projects/keurgumak--casa-grande/> (consultado: 8 abril 2017).

817 “No somos islas, sino que habitamos las islas” por Alba Berbé i Serra, Periódico Diagonal, 26 noviembre 2014. Enlace del artículo: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/24750-no-somos-islas-sino-habitanos-islas.html> (consultado: 16 mayo 2017).

prácticas de autocríticas auténticas relacionadas con sus historias coloniales, dándoles un lugar solo a nivel de discurso teórico. En este sentido *keurgumak* se propone como un espacio mixto real donde los procesos de emancipación se dan a menudo en las alianzas entre prácticas pertenecientes a los feminismos occidentales – las que no coinciden con el modelo capitalista de igualdad entre los sexos propuesto por el proyecto europeo - los feminismos no occidentales - todo aquellos feminismos que luchan por la igualdad entre los seres humanos que no se basan en la masculinización y blanqueamiento (que son procesos que adhieren a los valores dominantes de Occidente) – y con todos los sujetos feminizados que se encuentran en el contextos europeo y que están explotados por el sistema neocapitalista y neocolonial. La producción de conocimientos y la creación artística de imaginarios posexóticos que nace desde estas alianzas, rechazan la ambición y el deseo de encarnar el modelo del artista masculino, blanco, rico, etc. que propone el sistema de arte contemporáneo occidental.

“La gente que quiero me cambia el mundo. Por lo tanto, vosotros tenéis, en mi vida, un enorme valor. Vosotros representáis el cambio de orden a través del cual, ha estado dividido mi mundo. A pesar de que otras metas han de realizarse, estamos demostrando que la división entre la «capacidad masculina» y «capacidad femenina» depende de una construcción falsa que ha hecho la vida difícil, especialmente a las mujeres de nuestras familias y no solamente a ellas. Nosotros demostramos que la separación de blancos y negros, y la superioridad de los blancos sobre los negros depende de una ficción que Occidente quiere preservar. Cosemos, desgarramos, transformamos y enviamos artefactos auto-producidos con el objetivo de descubrir el misterio que rodea a este extraño sentimiento que nosotros llamamos «amor»⁸¹⁸”

818 Texto de un correo electrónico titulado: “*rappresentare*” *é una buona cosa*, que circuló entre los miembros del grupo *ideadestroyingmuros* datado 18 de junio del 2013. Traducido por nosotras desde el italiano al castellano. Este texto se puede encontrar también en la tesis doctoral de CANOVA, Jordana, *CORPS DE TRADUCTION. Déplacements géopolítico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*, Université Paris VIII – Vincennes Saint Denis École doctorale pratiques et théories du sens. p. 136. “Le persone che amo mi cambiano il mondo. Voi avete quindi, nella mia vita, un valore enorme. Voi rappresentate il cambiamento di quest'ordine con il quale era stato diviso il mio mondo. Nonostante altri obbiettivi siano ancora da realizzare, noi siamo la dimostrazione che la divisione tra le "capacità maschili" e le "capacità femminili" dipende da una falsa costruzione che ha reso la vita difficile soprattutto alle donne delle nostre famiglie, ma non solo. Noi dimostriamo che la separazione tra i neri e i bianchi e la superiorità dei bianchi, dipende da una finzione che l'Occidente vuole preservare. Noi cuciamo, strappiamo, trasformiamo e inviamo degli artefatti autoprodotti con l'obbiettivo di scoprire il mistero che avvolge questo sentimento strano che noi chiamiamo «amore»”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

Los sujetos diaspóricos, presentes en *keurgumak* - y en general en un contexto occidental - cuestionan la hegemonía cultural occidental que todavía se hace mediante políticas de integración y despersonalización de los sujetos. Dicha imposición tiene su origen en la época colonial. De esta manera, la interrelación entre los sujetos diaspóricos y los sujetos europeos enraizados hace evidente procesos poscoloniales que, de otra forma, se mantendrían distantes y por consiguiente exóticos⁸¹⁹. A través de la puesta en común entre diásporas y sujetos arraigados se permite a estos últimos tener la oportunidad de reencontrar, en sus propias historias personales, referencias comunes olvidadas que permiten unir las realidades diaspóricas con sus propias realidades⁸²⁰. Por lo tanto - en un contexto europeo que sigue siendo muy conservador y aparentemente neutral, especialmente en relación con la historia colonial - *keurgumak* se presenta como un espacio donde transformar las dinámicas de poder que normalmente relacionan las minorías étnicas racializadas a las mayorías nacionales en el espacio comunitario europeo contemporáneo.

819 CANOVA, Jordana, *CORPS DE TRADUCTION. Déplacements géopolitico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*, Université Paris VIII – Vincennes Saint Denis École doctorale pratiques et théories du sens. Tesis de doctorado, p. 369.

820 *Ibidem*.



Figura 50: *keurgumak*, frames vídeos, Valencia, 2015.

La naturaleza cambiante de lo que consideramos comunidad europea se establece a partir de la integración de una amplia variedad de intereses que requiere de un nuevo enfoque político basado en identidades dispares, desiguales, múltiples y potencialmente en conflicto. En este sentido el multiculturalismo es un intento de satisfacer simultáneamente el proceso dinámico de la articulación de la diferencia cultural y controlar este proceso mediante la administración de un consenso basado en la asimilación de las diferencias a una organización supranacional

común. En este sentido las diferencias culturales se convierten en diversidades culturales que tiene cabida solo bajo una mirada multicultural progresista occidental. De acuerdo con Homi Bhabha⁸²¹ las diferencias culturales – en contraste con las diversidades culturales - no pueden integrarse en un marco universalista multicultural de matriz europeo. Ya que todas las prácticas que genera la diversidad cultural no son debidas a estrategias de familiaridad o similitud de los contenidos – que como hemos vistos en los capítulos anteriores son estrategias de integración - sino prácticas que producen signos y significados que constituyen cultura y comunidades diferentes. Por estos motivos, creemos que *keurgumak* pueda considerarse un “Tercer Espacio” que permita el encuentro de las diferencias y la hibridación, no como asimilación sino como proceso de nuevos signos y nuevos lenguajes.

El encuentro (en una vivencia cotidiana) de la diferencia, genera inevitablemente procesos de comparación y traducción. Estos procesos cuestionan el esencialismo de cada cultura y hacen evidente que todas las formas de culturas se encuentran en un proceso constante de hibridación. “En este sentido el «Tercer Espacio» - de *Keurgumak* - altera las historias que componen las estructuras establecidas proponiendo nuevas iniciativas políticas que están más allá del sentido común⁸²²”. Este proceso implica una serie de negociaciones y reformulaciones donde la redefinición teórica y la ampliación práctica coexisten en el mismo espacio.

“Vivimos en *keurgumag* donde idiomas, ollas, vasos, mantas y almohadas se mueven constantemente. Todas las noches cenamos juntos como un ritual de cuidado. Estamos tratando de crear formas económicas compartidas, abandonamos la idea del “éxito individual”, nos comprometemos con y para las demás, y si se encuentra algo, es para todas. y gracias a todas. Entre nosotras hay un intercambio de prácticas, herramientas y errores, que son lo que nos permite aprender⁸²³”.

Las prácticas cotidianas son las que más desplazan el sentido común. Por ejemplo, “las recetas y las cenas son también razones para construir una memoria comunitaria, a menudo hecha de sabores lejanos, por lo que, las recetas en

821 BHABHA Homi. « *Le Tiers-espace. Entretien avec Jonathan Rutherford* ». Enlace del artículo: <http://www.multitudes.net/Le-Tiers-espace-Entretien-avec> (consultado: 29 abril 2017).

822 *Ibidem*.

823 “*No somos islas, sino que habitamos las islas*” por Alba Berbé i Serra, Periódico Diagonal, 26 noviembre 2014. Enlace del artículo: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/24750-no-somos-islas-sino-habitos-islas.html> (consultado: 16 mayo 2017).

Keurgumak no son utilizadas como una necesidad nostálgica - y como hemos analizado fácilmente explotables - de lugares lejanos sino que sirven para no olvidar la casa y los esfuerzos de las madres, de las abuelas y hacer memoria⁸²⁴”.



Figura 51: *keurgumak* – cenas, Valencia, 2015.

“Gracias a la cercanía de nuestros amigos senegaleses Baye Fall, tenemos la posibilidad de cuestionar nuestros privilegios y nuestras prácticas de vida y de lucha. A principios de 1900, el bayefallismo se organizó como comunidad espiritual en resistencia a la colonización francesa en Senegal. En la diáspora que hoy en día los ve migrar, esta fe los mantiene unidos en las distancias y evita incorporar los valores occidentales⁸²⁵”.

824 IDEADESTROYINGMUROS, *keurgumak – casa grande. Ejemplo diferentemente comunitario*. III congreso internacional estética y política: metáforas de la multitud, facultad de bellas artes de valencia, Valencia, 12 noviembre 2016. Disponible en: <http://www.ideadestroyingmuros.info/textual-projects/keurgumak--casa-grande/> (consultado: 8 abril 2017).

825 “*No somos islas, sino que habitamos las islas*” por Alba Berbé i Serra, Periódico Diagonal, 26 noviembre 2014. Enlace del artículo: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/24750-no-somos-islas-sino-habitanos-islas.html> (consultado: 16 mayo 2017).

Cuando dos o más diásporas se confrontan - como la italiana y la senegalesa por ejemplo - se trata de una confrontación que es necesaria para entender cuánto occidental es la propia construcción identitaria y, a su vez, su integración. Se trata de cosas muy prácticas que, en cualquier caso, cotidianamente, juntos crean la identidad de cada una/o.

En respecto a cuestiones de género y de prácticas feministas nuestra perspectiva se sitúa en relación al contexto europeo blanco, donde las mujeres y los hombres se pueden considerar como sujetos que gozan de privilegios blancos masculinos. Mientras que quien viene de los estes y los sures del mundo está sujeto a diferentes formas de feminización.

Consideramos el blanco y negro como colores reales pero que, representando historias de opresión y resistencia, tienen la fuerza de abrir nuevos imaginarios. En nuestras prácticas cotidianas y artísticas, el “blanco” representa sobre todo una propuesta global de un proceso de blanqueamiento que este sistema trata de imponer a todas las personas subalternas por medio de la integración cultural y económica en este modelo de desarrollo⁸²⁶. En esta lógica de pensamiento consideramos que la masculinización se relaciona al blanqueamiento como la feminización a los sujetos subalternos.

En este contexto, el negro se convierte en uno de los colores que nos ayudan a redefinir nuestras historias en contra a un sistema de desarrollo neocapitalista.

En *Keurgumak* a través de la necesidad de crear de cada persona, generamos juntos nuevos imaginarios posexóticos que nos ayudan a recuperar valores comunitarios como la amistad, la confianza y la sinceridad.

La vídeo documentación nos permite así representar todas aquellas prácticas cotidianas - que atraviesan los encuentros, las acciones, los gestos, los objetos - que se generan y auto-determinan en *keurgumak*. De esta forma la vídeo documentación permite mostrar tanto la realidad vivida como la transformación y construcción de nuevos signos y nuevos imaginarios.

“Creemos que el uso concreto de diferentes prácticas creativas en el cotidiano es una herramienta muy importante para abrir nuevas líneas de investigación en relación con el desarrollo cultural de las minorías. Este uso también aviva la vida cultural de la sociedad a la que se dirige. En cuanto a las creaciones artísticas posexóticas su empleo

826 *Ibidem*.

sirve principalmente para amplificar unas reivindicaciones de identidad socialmente necesarias⁸²⁷”.

Como consecuencia, nuestra intención es generar, a través de la vídeo documentación, un diario visual que tenga la función de ser un archivo viviente y expandible de auto-narraciones otramente comunitarias

El diario visual de *keurgumak* se presenta como una serie de vídeo-entrevistas a las diferentes personas que viven y transitan por la “casa grande”. En estas entrevistas se relatan experiencias y visiones de algunas/os habitantes de *keurgumak*. Las grabaciones son el resultados de preguntas cotidianas que nos hacemos cuando nos encontramos a lo largo del día. Los tiempos de grabación coinciden con los tiempos de la vida cotidiana ya que el tiempo viene determinado por las personas y no por el proyecto de vídeo en si mismo. No hay escenas pensadas, pre-construidas ni escenas recreadas como si fuera un set. En la realización de la vídeo documentación de *keurgumak* hemos dejado que las cosas pasaran naturalmente. De esta forma nos hemos coordinados con los tiempos de la vida, con sus bodas, sus cenas y esperando a que la gente estuviera en casa o volviese de sus ocupaciones y sus viajes. De esta manera hemos podido generar confianza entre todos/as dando tiempo, a quien quería, a participar y sentirse cómodo/a frente a la cámara de vídeo.

El resultado de todo este proceso es un vídeo que se compone del *collage* entre estas auto-narraciones y los objetos de uso cotidiano que utilizamos y que están puestos en las paredes de *keurgumak*. La documentación vídeográfica intenta, de esta forma, dar fuerza tanto a los relatos orales - a través de las historias narradas - como a todos los objetos que construyen y constituyen el entorno de *keurgumak*.

827 CANOVA, Jordana, *CORPS DE TRADUCTION. Déplacements géopolítico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*, Université Paris VIII – Vincennes Saint Denis École doctorale pratiques et théories du sens. Tesis de doctorado, p. 369.

CONCLUSIONI

“L’inizio dell’elaborazione critica è la coscienza di quello che è realmente, cioè un «conosci te stesso» come prodotto del processo storico finora svoltosi che ha lasciato in te stesso un’infinità di tracce accolte senza beneficio d’inventario.

Occorre fare inizialmente un tale inventario”

Antonio Gramsci

Iniziamo le conclusioni con una citazione di Antonio Gramsci che ci riporta al principio. D’accordo con lui e come abbiamo potuto costatare nel corso della ricerca, consideriamo che ogni oggetto, cosa, gesto, corpo o persona sia un prodotto della storia, di un trascorso che, in qualche modo, è rimasto immagazzinato in esso. Ogni corpo è un archivio pieno d’informazioni. Informazioni che solitamente appaiono frammentate, disperse, caotiche o che semplicemente assumiamo, integriamo e naturalizziamo in modo incosciente e che infine conformano la nostra identità. Le differenti forme di spostamento che abbiamo vissuto, siano state queste reali, fisiche, culturali o simboliche, e l’organizzazione del nostro quotidiano condiviso con differenti diaspore – giuliano-dalmata e la comunità *Baye Fall* nello specifico – a *keurgumak*, ci hanno permesso tornare a rileggere la nostra storia in base all’esigenza di una risposta reale a chi siamo, come e dove situarci e cos’è ciò che rappresentiamo o vogliamo rappresentare. Questa ricerca ha comportato un compromesso con noi stesse, un atto di responsabilità con le nostre memorie. Ci è servita per coordinare eventi apparentemente lontani, unire molte dei frammenti, dentro del rompicapo della storia, che erano persi o semplicemente disorganizzati.

A tal fine abbiamo sviluppato in tre parti la presente ricerca. Nella prima abbiamo introdotto il contesto italiano da un punto di vista storico, dal 1920 (il postguerra della Prima Guerra Mondiale) fino agli inizi del 1970. Nella seconda parte abbiamo analizzato gli apporti teorici come le pratiche poetico-creative pasoliniane mentre nella terza abbiamo analizzato il lascito pasoliniano nel nostro contemporaneo e lo sviluppo di pratiche artistiche e di vita, come il diario e la documentazione video, lette attraverso una prospettiva comunitaria.

La prima parte inerente all’analisi storiografica del contesto geopolitico italiano – realizzato sempre attraverso il prisma biografico pasoliniano – ci è servita per situare il nostro contesto di origine, il Friuli, Italia, e quindi situarcisi. Dentro il

primo sottocapitolo di questa prima parte abbiamo esaminato la genealogia familiare di Pasolini per pensare il territorio e la frontiera come spazi complessi, carichi di tensioni identitarie. Nell'indagare le connessioni tra storia socio-politica ufficiale – determinata dall'avvento del fascismo, il nazionalismo, le questioni rispetto al multilinguismo, il multiculturalismo e la realtà del mondo contadino – e il racconto pasoliniano, abbiamo osservato come questa storia ufficiale influenzò il poeta e come tutta la sua poetica si sviluppò in risposta antagonista a questo potere egemonico. È qui dove inizieremo a capire l'importanza del linguaggio rispetto alla costruzione dell'identità. Per l'elaborazione di questa prima parte ci siamo avvalse di fonti bibliografiche classiche tanto della vita di Pier Paolo Pasolini quanto del contesto geopolitico del nord-ovest italiano. Il materiale analizzato è stato ottenuto principalmente per mezzo del *Centro Studi Pier Paolo Pasolini* di Casarsa della Delizia – città materna dello stesso autore – e per ciò che riguarda il contesto friulano abbiamo utilizzato referenze ottenute attraverso lo scambio diretto e orale tanto delle storie delle minoranze diasporiche istriane quanto delle narrazioni di storie familiari contadine radicate nel contesto friulano. Nello specifico abbiamo fatto riferimento alle conversazioni e interviste realizzate durante il processo di ricerca, concretamente in relazione alla tesi dottorale di Canova Jordana intitolata *Corps de traduction. Déplacements géopolitico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*.

Nel secondo sotto capitolo ci siamo occupate dei cambi socio-culturali provocati dal così denominato “miracolo economico” avvenuto a partire dagli anni 50 in Italia, verificatosi parallelamente allo spostamento di Pasolini dal Friuli alla capitale romana. La coincidenza tra la storia della migrazione italiana e la fuga del poeta ci ha permesso analizzare questo fenomeno da diverse prospettive: quella di un'asotria collettiva italiana e una più personale - la pasoliniana -. Abbiamo quindi studiato il fenomeno del *boom economico*, l'inizio della diffusione dei nuovi mezzi di comunicazione e la migrazione italiana, nello specifico la migrazione interna al paese. Una serie di avvenimenti che rivoluzionarono sia i valori preindustriali sia le abitudini della cultura italiana, incidendo distintamente il linguaggio, provocando il cambio dell'uso del dialetto verso un italiano tecnico appartenente a un linguaggio tecnocratico e mediatico. Questo sviluppo è stato utile a farci capire come la relazione tra Stato, politica internazionale, economia e nuovi mezzi di comunicazione hanno trasformato radicalmente la cultura italiana, integrando ogni volta di più i valori appartenenti agli stereotipi d'importazione capitalista nordamericana. Questo tipo di analisi ci ha permesso inoltre capire a quale contesto politico rispondeva il lavoro critico e artistico pasoliniano, pensiamo quindi che la opera di Pier Paolo Pasolini sia stata un contrappunto critico antagonista all'ideale moderno del rinascimento culturale italiano.

Tutta questa lettura contestuale realizzata nella prima parte ci portato a interessarci, nella seconda parte di questa ricerca, alla pratica linguistica, etnografica e creativa pasoliniana, elaborata durante gli anni 50 e 60 del secolo scorso. Nel primo sotto capitolo di questa seconda parte abbiamo approfondito i suoi apporti alla semiotica del cinema, intesi come semiotiche della realtà. Nel secondo sotto capitolo abbiamo analizzato come Pasolini abbia messo in pratica i suoi apporti teorici. Qui abbiamo potuto constatare che il carattere sperimentale pasoliniano dei suoi contributi teorici coincise con la sua sperimentazione pratica. In questo modo abbiamo accertato che Pasolini fu un autore che fece della sperimentazione una strategia di disorientamento, che gli ha permesso oltrepassare, torcere e attraversare limiti stilistici vigenti in quei anni. Attraverso una connessione tra pratiche etnografiche e creazione artistica abbiamo potuto fare un percorso retrospettivo dei vincoli della cultura italiana con il suo passato coloniale nel corno d’Africa. Tanto nei suoi diari come nei suoi documentari nelle Indie e nell’Africa settentrionale abbiamo analizzato il suo interesse nel collegare culture ed epoche lontane. Questa connessione ci ha permesso riscontrare una coerenza estetico-formale nella metodologia pasoliniana che ci ha portato a considerare i suoi documentari “in forma di appunti” come la sua produzione più preziosa giacché costituiscono un formato di opera aperta che in sé stesso accoglie differenti generi (letterario – cinematografico), stili (film di finzione/fantascienza, documentario), contesti (“Terzo mondo” – Occidente) ed epoche (arcaica – postmoderna).

Questi documentari ci hanno dato la possibilità di osservare la complessità del passaggio tra colonialismo a neocolonialismo, essendo *Appunti per un film sull’India*, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* y *Appunti per una Orestide africana* un esempio di ciò, visto che, in certo modo, riescono avvicinarsi a una forma di creazione collettiva dove s’intravede un’intenzione di pluralità e di questionamento da parte dell’autore.

La costruzione dell’immaginario pasoliniano sarà ‘asse del terzo sotto capitolo che struttureremo attraverso delle figure retoriche del arcaico, del “buon selvaggio” e dell’esotico. I metodi postcoloniali di Edward Said e James Clifford, con i quali abbiamo analizzato l’opera e la vita pasoliniana, ci sono serviti sia per individuare gli aspetti più orientalisti della sua opera che per visibilizzare una attitudine dominante verso la alterità ricorrente nell’identità italiana e occidentale. Da una prospettiva postcoloniale abbiamo potuto costatare che in diverse occasioni Pasolini parlò in nome di un Oriente “muto” con l’intenzione di ricostruire una “verità” persa o smembrata. Sotto questo punto di vista crediamo che le sue approssimazioni etnografiche e le sue allegorie poetiche mostrino un carattere orientalista, paternalista e romantico sul quale si basa la costruzione di Occidente: “noi” occidentali e “voi” non occidentali.

Nella terza e ultima parte di questa tesi abbiamo centrato la nostra attenzione sulle

pratiche del diario e della documentazione video secondo una prospettiva comunitaria. Nel primo sotto capitolo abbiamo selezionato e organizzato alcuni aspetti degli ultimi saggi, poemi e produzioni cinematografiche pasoliniane che ci hanno permesso articolare i valori politici, etici e artistici che l'autore sosteneva nei suoi ultimi anni di vita. Stabilendo dei punti in comune tra l'immaginario del periodo friulano, quello del periodo romano degli anni 50 e il suo immaginario del "Terzo Mondo" abbiamo osservato come Pasolini – nonostante le sue contraddizioni – sia stato coerente con le sue motivazioni personali, e pensiamo che l'elaborazione della sua propria marginalità si sia fondata nella critica al potere fascista e neocapitalista attraverso argomenti individuali, antagonisti e narcisisti. D'altra parte sappiamo che utilizzò la sua auto-marginalità anche come uno strumento per interpretare la transizione del tempo dalle colonie al periodo post-indipendentista. Ovvero, nonostante sia stato un intellettuale riconosciuto culturalmente in un contesto occidentale, utilizzò la strategia dell'autorappresentazione per mostrarsi come qualcuno sempre al margine. In questo senso l'immaginario di se stesso che proiettò è stato un "Io" facente parte degli "Altri", e questo gli permise avere accesso automatico alla alterità per parlare per lei, rappresentarla istituzionalmente nelle accademie, nei suoi film, etc. E, in qualche modo, ripetere la politica culturale identitaria italiana dominante, dove si posizionò ambigualmente nel mezzo del "noi" e del "voi". Questo posizionamento indeterminato gli diede la possibilità di non dover rinunciare ai suoi privilegi di intellettuale bianco e borghese e quindi di approfittarsi del sistema capitalista come dei territori dove si recò. Se per un lato il suo posizionamento contraddittorio fu sintomo dell'incertezza generata dalla nuova situazione globale degli anni 50, 60 e 70, per l'altro, la persistenza di questa critica esclusivamente antagonista e individualista continuò rinforzando un discorso di matrice eurocentrica. L'individualismo, la solitudine e l'ipervisibilità della sessualità saranno i valori che caratterizzeranno i suoi ultimi anni. Per lui saranno una risposta di negazione radicale al sistema di sviluppo neocapitalista però noi li identifichiamo come valori fondanti della cultura consumista contemporanea. Sebbene considerando Pasolini un intellettuale polemico – dentro il contesto italiano - , appropriato nelle sue analisi e creatore sia di materiali preziosi nell'esercizio critico che di riflessioni epistemologiche importanti in riferimento a stili e procedimenti generali della critica culturale italiana, noi pensiamo che, rispetto all'individualismo, al culto della solitudine, all'appropriazionismo, al consumismo emozionale e l'ipervisibilità della sessualità, il suo discorso s'integra ai valori della società consumista più avanzata.

La lettura contemporanea della sua opera sotto un'ottica postcoloniale ci ha permesso di capire retrospettivamente sia il racconto della storia ufficiale sia la sua propria visione e così situarci criticamente di fronte all'analisi di una genealogia culturale radicata in una referencia dominante che, sebbene apparentemente antagonista, puntò sui valori del neocapitalismo e neocolonialismo contemporaneo. In questo senso quest'analisi ci ha dato la

possibilità di problematizzare l'idea del discorso culturale occidentale, individuarne gli aspetti neocoloniali e questionare le differenti rappresentazioni europee e italiane dell'epoca contemporanea, allo stesso tempo che ci ha dato la possibilità di responsabilizzarci della nostra genealogia culturale e orientare i nostri riferimenti.

In questa terza parte abbiamo voluto analizzare altre maniere di realizzare immaginari che contemplassero la relazione con l'alterità da una prospettiva comunitaria, sostenendo che gli "Altri" non sono semplicemente interpreti di un immaginario personale e quindi esotico – come ci ha effettivamente dimostrato il caso pasoliniano – ma bensì attori con una partecipazione attiva e viva nella creazione di significato della nostra realtà.

Pero poter sviluppare una pratica creativa che fosse comunitaria abbiamo dovuto prima di tutto analizzare che significasse fare archivio. Quindi nel secondo sotto capitolo di questa terza parte abbiamo esaminato come la cultura dominante occidentale contemporanea abbia rinnovato e reinterpretato antiche tecniche tassonomiche per ripetere e reiterare – in forme più moderne e attrattive – gli stereotipi di una violenta categorizzazione tra Occidente-Oriente, nord-sud, civilizzato-selvaggio, bianco-nero, uomo-donna, etc. Questo ci ha reso coscienti che fare archivio (scrittura, video-scrittura, raccolta di documenti etnografici, etc.) è una pratica nata in Occidente nell'epoca moderna, usata a partire dal colonialismo per documentare e narrare l'alterità e che specialmente i mezzi audiovisivi sempre sono stati utili alla Storia. Tanto il cinema documentarista come il cinema di finzione possono considerarsi documenti della storia alla pari che i testi scritti. Entrambi contengono come minimo due storie: l'ufficiale (la trama della narrazione principale), la prospettiva soggettiva o contro-critica (memoria di chi narra la storia), e le storie escluse dalla narrazione ufficiale. Secondo il nostro parere, il fatto che le altre storie siano escluse non significa che non esistano. Indipendentemente dalla maniera con la quale si voglia trattare o no queste storie, queste stanno, latenti sotto le apparenze, determinando l'immaginario globale con la stessa forza con la quale la Storia dominante pretende escluderle.

Per tanto consideriamo che nella sua processualità l'archivio sia un dispositivo di controllo tipico della logica occidentale che si allontana dalla tradizione orale specifica delle culture minoritarie e non occidentali. Senza dubbio consideriamo importante ripolitizzare questo dispositivo e pensarlo come un archivio vivo, plurale e transitabile, che si alimenti di pratiche autoetnografiche, di autonarrazioni e di autobiografie condivise, che si allontanano dall'idea occidentale, romantica ed esotica del passato e dell'"alterità". Rispetto a ciò abbiamo voluto citare tre esempi di progetti documentaristici come *Hotel4Stelle*, *Io sto con La sposa* e *If Only I Were That Warrior* che consideriamo buone riferimenti di un altro modo di archiviare che contemplano la alterità come parte attiva nella produzione della memoria collettiva.

Per finalizzare con la nostra ricerca abbiamo analizzato il concetto di postesotico servendoci della nostra stessa vicinanza comunitaria quotidiana di incontro con le differenti diaspore dei sud ed est globali. In quest'ultimo sottocapitolo abbiamo proposto alcune linee teoriche di lettura sul concetto postesotico che ci sono servite a consolidare la nostra pratica e creare una coerenza tra la scrittura e il vissuto, teoria e pratica, quando si tratta di creare un archivio vivo proprio differentemente comunitario.

Iniziammo il processo di scrittura di questa ricerca in Friuli, parallelamente al processo della malattia de nostro padre. Inevitabilmente entrambi i processi hanno conformato simbolicamente differenti piano-sequenza della nostra vita. Apparentemente questi due processi hanno coinciso in quello che potremmo definire come un processo di morte simbolica e reale, dando a sua volta spazio a nuovi inizi dove prendere il testimone e la responsabilità della nostra eredità storica e culturale, della quale dobbiamo occuparci. I processi di chiusura di cicli vitali reali o simbolici ci offrono la possibilità di riconsiderare il nostro presente e orientare i nostri cammini. Riappropriarsi delle nostre memorie e prenderci il compromesso di autonarrarci ci permettono situarci in modo cosciente nel contesto contemporaneo.

Per concludere, consideriamo necessarie gli apporti pasoliniani sull'urgenza di studi generali, di una semiotica della realtà che inizi dalla riappropriazione degli spazi quotidiani del nostro intorno. In una collettività differentemente comunitaria i processi di perdita e/o rinuncia dei privilegi e di posizioni dominanti da parte di soggetti bianchi europei, significano sostenere altre referenze non occidentali, contro l'egemonia neocoloniale, lo sfruttamento economico capitalista, la dominazione maschile, che ci permettano spostarsi verso altri valori egualitari postcoloniali e femminili. Inoltre significa assumere pratiche concrete che riequilibrino le possibilità economiche, puntino alla creazione di nuove alleanze politiche e quotidiane che coincida nella volontà di un divenire minoritario anticapitalista. In questo senso crediamo imprescindibile riscoprire la storia latente di ogni oggetto, gesto, abitudine, corpo, e ridargli il suo valore, poiché la nostra identità si costruisce anche attraverso quello che vediamo, ascoltiamo, mangiamo, leggiamo e utilizziamo abitualmente. Consideriamo quindi tanto la pratica di recupero della memoria quanto la pratica della perdita, essere le basi per la costruzione condivisa di uno stare differentemente comunitario nel nostro quotidiano, essendo queste le pratiche che coltiviamo quotidianamente nel nostro contesto diasporico e quelle che creeranno nuovi segni ai quali dare significato. "Il fatto che la risignificazione e la creazione di oggetti si converta in una pratica artistica comunitaria aggiunge a tutte le pratiche situate nella diaspora un nuovo

valore culturale⁸²⁸”. In tal senso consideriamo che il condividere quotidiano con diverse minoranze in diaspora ci offre risorse fondamentali per i nascenti incontri postesotici differentemente comunitari. “Nel nostro caso, pensare in una maniera positiva le relazioni tra esiliati e radicati, tra sud e nord, tra Africa e Occidente, ptra pratica e teoria, tra pratica artistica e scrittura, è l’unica possibilità di trasformazione. [...] è nella pratica dove abbiamo a che fare con le incertezze e i conflitti quotidiani grazie ai quali ci sforziamo per cambiare, alcune, e resistere, ad altre⁸²⁹”. In questo modo “l’utilizzo della creatività ci permette sviluppare anche, dal punto di vista estetico, la costruzione dell’identità tanto personale quanto comunitaria⁸³⁰”. Infine - attraverso le nostre esperienze - la creazione poetico-artistica del diario e della documentazione video condivisa si sono rivelate essere delle pratiche utili e preziose di traduzione della vita quotidiana di divenire minoritario e diasporico rappresentando e sostenendo così un’alternativa reale alla creazione individuale sostenuta da Occidente. Da queste prospettive i complessi immaginari che si creeranno avranno, per noi, un valore postesotico.

La presente ricerca è stata il risultato di un processo di scrittura comunitario realizzato insieme alle componenti⁸³¹ del gruppo *ideadestroyingmuros*, i *Baye fall* e parte delle e degli integranti di *keurgumak*. In questo aspetto consideriamo necessario sottolineare anche la realizzazione di questo processo di ricerca in

828 CANOVA, Jordana, *Corps de traduction. Déplacements géopolitico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*, Tesi dottorale, diretta da Dra. Nadia Setti, Università di Parigi VIII, gennaio 2015, p., 371.

829 IDEADESTROYINGMUROS, “arcipelaghi postesotici: confini italiani a sud e a est, frontiere sessuali e pratiche artistiche transnazionali” in *From the European South*, a transdisciplinary journal of postcolonial humanities, Postcolonialitalia project, Padova, 2016, p.310-311.

830 CANOVA, Jordana, *Corps de traduction. Déplacements géopolitico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*, Tesi dottorale, diretta da Dra. Nadia Setti, Università di Parigi VIII, gennaio 2015, p., 369.

831 Abbiamo scritto la nostra ricerca all’unisono di Chiara Schiavon, altra integrante del gruppo *ideadestroyingmuros*, che ha scritto la tesi intitolata *Analisi del contesto culturale del nord est italiano in tre epoche distinte: la Guerra Fredda, il Fascismo e la Repubblica di Venezia secondo le Genealogie di differenti corpi in azione: ballerine e femministe, performer futuriste, balie, mondine e empiraressa*. In questo processo di ricerca abbiamo potuto ampiamente contare con le ricerche di altre due componenti di *ideadestroyingmuros* Jordana Canova, con la tesi *Corps de traduction. Déplacements géopolitico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*, e Maria Livia Alga, con la tesi *Ethnographie terrona de sujets excentriques. Pratiques, narrations et représentations pour contrer le racisme et l’homophobie en Italie*, oltre ad aver potuto contare con l’appoggio di Giulia Perli tanto nella fase riflessiva quanto nella fase di analisi della presente tesi.

quanto si tratta di delle pratiche artistiche quotidiane che in alto modo sarebbero silenziate. L'organizzazione e la coincidenza in questi processi determinano nuovi archivi vivi possibili.

Concludiamo la presente ricerca con un incontro a Trieste con alcuni e alcune delle e dei componenti di *keurgumak*. Vogliamo parlare di questo incontro perché, contrariamente alla complessa storia frontaliera che ha avuto il territorio di Trieste, crediamo che le differenze possano convivere in una forma non violenta. *keurgumak* non è uno spazio determinato da frontiere fisiche ma che si propone come uno spazio eterogeneo, misto e complesso di convivenza diasporica dove si articolano pratiche che fanno coesistere le radici con le rotte (*roots-routes*⁸³²). Queste pratiche permettono costruire spazi alternativi di comunità coscienti che hanno le loro radici fuori di un contesto spazio-temporale nazionale determinato e determinante, dando in questa forma la possibilità al vivere e crescere internamente in questi spazi però mantenendo le “radici scoperte⁸³³”. In questo momento *keurgumak* è uno spazio di vita quotidiana che si trova in Spagna, concretamente a Valencia, però prima di tutto *keurgumak* è una comunità diasporica in movimento che si propone necessariamente tornare nei territori d'origine delle diaspore sia istriana sia senegalese. Per tanto ci proponiamo proiettare i nostri sforzi futuri verso prossimi spostamenti comuni che promuovano sostenere un processo di ritorno tanto reale che simbolico delle diaspore a noi vicine.

832 CLIFFORD, James, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*. Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 2008. In questo testo del 1997, James Clifford suggerì, tenendo in conto le differenti forme di “viaggio”, che questa esperienza plurale di transizione e di movimento metteva in discussione da diversi punti di vista l'idea che “le radici sempre precedono le rotte”. Citato da TRENTO, Giovanna, in *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini*, p., 173.

833 PASOLINI, Pier Paolo, *Transumanar e organizar*, Ed. Garzanti, Milano, 1976, p. 150.

CONCLUSIONES

“El principio de la elaboración crítica es la conciencia de lo que uno es realmente, es decir, un «conócete a ti mismo» como un producto del proceso histórico hasta ahora desarrollado y que ha dejado en si mismo innumerables huellas aceptadas sin beneficio de inventario (...). Inicialmente se debe hacer un inventario de ese tipo⁸³⁴”.

Antonio Gramsci

Iniciamos las conclusiones con una cita de Antonio Gramsci que nos lleva de vuelta al principio. De acuerdo con él - y como hemos podido constatar a lo largo de la investigación - consideramos que cada objeto, cosa, gesto, cuerpo o persona es producto de la historia: de un transcurso que de alguna forma ha quedado almacenando en él. Cada cuerpo es un archivo lleno de información. Información que normalmente aparece fragmentada, dispersa, caótica o que simplemente asumimos, integramos y naturalizamos de forma inconsciente y que conforma nuestra identidad. Las diferentes formas de desplazamientos que hemos vivido - hayan sido éstas reales, físicas, culturales o simbólicas - y la organización de nuestro cotidiano compartido con diferentes diásporas - en concreto, istiano-dálmata y la comunidad *Baye Fall* - en *keurgumak*, nos han permitido volver a leer nuestra historia desde la exigencia de una respuesta real sobre quién somos, cómo y dónde nos situarnos y qué es lo que representamos o queremos representar. Esta investigación ha supuesto un compromiso con nosotras mismas, un acto de responsabilidad con nuestras memorias y con la comunidad en la cual creemos. Nos ha servido para coordinar eventos aparentemente lejanos, juntar muchas de las piezas dentro del rompecabezas de la historia, que andaban perdidas o simplemente desorganizadas.

Para ello hemos desarrollado la presente investigación en tres apartados. En el primero hemos introducido históricamente al contexto italiano desde 1920 (posguerra de la Primera Guerra Mundial) hasta inicios de 1970. En el segundo apartado hemos analizado tanto las aportaciones teóricas como las prácticas poético-creativas pasolinianas; en el tercero hemos estudiado el legado

834 GRAMSCI, Antonio, *Quaderni dal carcere*, Ed. Einaudi, Torino 1975, vol. 2, p. 1376, citado en SAID, W. Edward, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano 1999, 2001, p. 34. “L’inizio dell’elaborazione critica è la coscienza di quello che è realmente, cioè un «conosci te stesso» come prodotto del processo storico finora svoltosi che ha lasciato in te stesso un’infinità di tracce accolte senza beneficio d’inventario. Occorre fare inizialmente un tale inventario”. Traducción hecha por nosotras desde el italiano al castellano.

pasoliniano en nuestro contemporáneo y el desarrollo de prácticas artísticas y de vida - como el diario y la vídeo documentación - leídas bajo una perspectiva comunitaria.

El primer apartado de análisis historiográfico del contexto geopolítico italiano - realizado siempre bajo el prisma biográfico pasoliniano - nos ha servido para situar nuestro contexto de origen (el Friuli, Italia) y situarnos en él. Dentro del primer capítulo de esta primera parte, hemos investigado la genealogía familiar de Pasolini para poder reflexionar sobre el territorio y sobre la frontera como espacios complejos cargados de tensiones identitarias. Al investigar las conexiones entre la historia socio-política oficial - determinada por el acontecimiento del fascismo, el nacionalismo, las cuestiones del multilingüismo, el multiculturalismo y la realidad del mundo campesino - y el relato pasoliniano hemos observado el cómo esta historia oficial influyó al poeta y como toda su poética se construyó en una respuesta antagonista a este poder hegemónico. Es aquí donde empezaremos a entender la importancia del lenguaje sobre la construcción de la identidad. Para el desarrollo de esta primera parte nos hemos servido de fuentes bibliográficas clásicas tanto de la vida de Pier Paolo Pasolini como del contexto geopolítico del nordeste italiano. El material revisado ha sido obtenido principalmente del *Centro Studi Pier Paolo Pasolini* de Casarsa de la Delizia y en lo que respecta al contexto friulano hemos utilizado referencias obtenidas del intercambio directo y oral tanto de historias de las minorías diaspóricas istrianas como de relatos de historias familiares campesinas arraigadas al contexto friulano y emigrantes friulanos. En específico, hemos hecho referencia a las conversaciones y entrevistas realizadas durante el proceso de investigación, concretamente en relación a la tesis doctoral de Canova Jordana titulada *Corps de traduction. Déplacements géopolitico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*.

En el segundo subapartado nos hemos ocupado de los cambios socioculturales provocados por el denominado “milagro económico” ocurrido a partir de los años 50 en Italia. Hecho que coincide en el tiempo con el traslado de Pasolini desde el Friuli a la capital romana. La coincidencia entre la historia de la migración italiana y la huida del poeta nos ha permitido analizar este fenómeno desde diferentes perspectivas: la de una historia colectiva italiana y otra más personal (la pasoliniana). Ambas sometidas a procesos de integración y masculinización al sistema neocapitalista. Para ello hemos estudiado el fenómeno del *boom* económico en relación a los comienzos de la difusión de los nuevos medios de comunicación y la migración italiana, en específico la migración interna del país. Una serie de sucesos que revolucionaron tanto los valores preindustriales como los hábitos de la cultura italiana, afectando de forma específica al lenguaje, provocando el cambio del uso del dialecto hacia un italiano técnico perteneciente

a un lenguaje tecnocrático y mediático. Este desarrollo nos ha servido para entender como la relación entre Estado, política internacional, economía y nuevos medios de comunicación han transformado radicalmente la cultura italiana, integrando cada vez más, valores pertenecientes a estereotipos importados del consumismo estadounidense. Este tipo de análisis nos ha permitido entender a que contesto político respondía el trabajo crítico y artístico pasoliniano. Es por ello que afirmamos que la obra de Pier Paolo Pasolini podría leerse como contrapunto crítico antagonista al ideal moderno del renacimiento cultural italiano de los años 50-60-70.

Toda esta lectura contextual realizada en el primer apartado nos ha llevado a interesarnos en la segunda parte de la investigación por la práctica lingüística, etnográfica y creativa pasolineana, elaborada durante los años 50 y 60 del siglo pasado. En el primer subapartado de esta segunda parte, hemos estudiado sus aportaciones sobre semiótica del cine (entendidas éstas como semióticas de la realidad). Sus contribuciones, nos han servido como herramienta para una lectura más atenta y crítica tanto del lenguaje cinematográfico como del lenguaje mismo de la realidad. En el segundo subapartado hemos analizado cómo Pasolini puso en práctica sus aportaciones teóricas. Aquí, hemos podido averiguar que el carácter experimental de la semiótica pasoliniana coincidió con su experimentación práctica. De esta forma, hemos entendido que Pasolini fue un autor que hizo de la experimentación una estrategia de desorientación que le ha permitido cruzar, torcer y atravesar límites estilísticos vigentes en aquellos años. A través de una conexión entre prácticas etnográficas y creación artística hemos podido hacer un recorrido retrospectivo de las vinculaciones de la cultura italiana con su pasado colonial en el cuerno de África. Tanto en sus diarios como en sus documentales en la India y en África subsahariana hemos analizado su interés en conectar culturas y épocas lejanas. Esta conexión nos permitió constatar una coherencia estético-formal en la metodología pasoliniana que nos ha llevado a considerar sus documentales “en forma de apuntes” como su producción más valiosa en ya que constituyen un formato de obra abierta que - en sí mismas - acogen diferentes géneros (literario - cinematográfico), estilos (película de ficción - documental), contextos (“Tercer Mundo” - Occidente) y épocas (arcaica - posmoderna).

Estos documentales nos han dado la posibilidad de observar la complejidad del pasaje entre colonialismo y neocolonialismo. *Appunti per un film sull’India*, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* y *Appunti per una Orestiade africana* son ejemplo de ello ya que consiguen aproximarse -de cierta manera - a una forma de creación colectiva donde se entrevé una intención de pluralidad y de cuestionamiento por parte del autor.

La construcción del imaginario pasoliniano será el eje del tercer subapartado que hemos vertebrado a través de las figuras retóricas de lo arcaico, el “buen salvaje”

y lo exótico. Los marcos poscoloniales de Edward Said y James Clifford - con los que hemos analizado la obra y vida pasoliniana - nos han servido para detectar los aspectos más orientalistas de su obra y para visibilizar una actitud dominante hacia la otredad recurrente en la identidad italiana y occidental. Desde una perspectiva postcolonial hemos podido comprobar que en diversas ocasiones Pasolini habló en nombre de un Oriente “mudo” con la intención de reconstruir una “verdad” perdida o desmembrada. Bajo este punto de vista, creemos que sus aproximaciones etnográficas y sus alegorías poéticas muestran un carácter orientalista, paternalista y romántico sobre el que se basa la construcción de Occidente: “nosotros” occidentales y “vosotros” no occidentales.

En la tercera y última parte de esta tesis hemos centrado nuestra atención sobre las prácticas del diario y del cine documental en nuestra actualidad bajo una perspectiva comunitaria. En el primer subcapítulo seleccionamos y organizamos algunos aspectos de los últimos ensayos, poemas y producciones cinematográficas pasolinianas que nos han permitido articular los valores políticos, éticos y artísticos que sostenía el autor en sus últimos años de vida. Al establecer puntos en común entre el imaginario del periodo friulano, el del periodo romano de los años 50 y su imaginario del “Tercer Mundo” hemos constatado que Pasolini - a pesar de sus contradicciones - fue coherente con sus motivaciones más personales y entendemos que la elaboración de su propia marginalidad se haya construido desde la crítica al poder fascista y neocapitalista a través de argumentos individuales, antagonistas y narcisistas. Por otro lado, sabemos que utilizó también su auto-marginalidad como un instrumento para interpretar la transición del tiempo de las colonias al periodo pos-independentista. Es decir que - a pesar de haber sido un intelectual reconocido culturalmente en un contexto occidental - utilizó la estrategia de la auto-representación para mostrarse a sí mismo como alguien siempre al margen. En este sentido el imaginario que proyectó de sí mismo fue un “Yo” parte de los “Otros”, lo que le permitió tener acceso automático a la alteridad para hablar por ella, representarla institucionalmente en las academias o en sus películas. Y repetir - de alguna manera - la política cultural identitaria italiana dominante y masculina donde se posicionó ambiguamente en del “nosotros” y el “vosotros”. Este posicionamiento indeterminado le dio la posibilidad de no tener que renunciar a sus privilegios de intelectual blanco y burgués y aprovecharse así tanto del sistema capitalista como de los territorios a los que se desplazó. Si por un lado su posicionamiento contradictorio fue síntoma de la incertidumbre generada por la nueva situación global de los años 50, 60 y 70; por otro, la persistencia de esta crítica exclusivamente antagonista e individualista siguió fortaleciendo un discurso de matriz eurocéntrica. El individualismo, la soledad y la hipervisibilidad de la sexualidad serán los valores que caracterizarán sus últimos años. Para él serán una respuesta de negación radical al sistema de desarrollo neocapitalista pero nosotras vamos a identificarlas como los valores fundantes de la cultura consumista contemporánea. Aun

considerando a Pasolini un intelectual polémico (dentro del contexto italiano), acertado en sus análisis y creador tanto de materiales valiosos en el ejercicio crítico como de reflexiones epistemológicas importantes en referencia a estilos y procedimientos generales de la crítica cultural italiana, nosotras pensamos que, respecto al individualismo, al culto de la soledad, al apropiacionismo, el consumismo emocional y la hipervisibilidad de la sexualidad, su discurso se integra dentro de los valores de la sociedad consumista más avanzada.

La lectura contemporánea de su obra bajo un enfoque poscolonial nos ha permitido entender retrospectivamente tanto el relato de la historia oficial como su visión particular y así situarnos críticamente frente al análisis de una genealogía cultural enraizada en una referencia dominante que, aunque aparentemente antagonista, apostó por los valores del neocapitalismo y neocolonialismo contemporáneo. En este sentido este análisis nos ha dado la posibilidad de problematizar la idea del discurso cultural occidental, detectar sus aspectos neocoloniales y cuestionar las diferentes representaciones europeos/as o italianos/as de la época contemporánea. También nos ha dado la posibilidad de responsabilizarnos de nuestra propia genealogía cultural y orientar nuestra perspectiva hacia nuevos referentes.

En esta tercera parte hemos querido analizar otras formas de generar imaginarios que contemplaran la relación con la otredad desde una perspectiva comunitaria, sosteniendo que los “Otros” no son simplemente interpretes de un imaginario personal y por lo tanto exótico - como nos ha demostrado finalmente el caso pasoliniano - sino que son actores con una participación activa y viva en la creación de significado de nuestra realidad.

Para poder desarrollar una práctica creativa que fuera comunitaria, hemos tenido que analizar primero qué significa hacer archivo. Entender que raíces tiene esta práctica, deconstruirla y repolitizarla. Por lo tanto en el segundo subapartado de esta tercera parte hemos examinado cómo la cultura dominante occidental contemporánea ha renovado y reinterpretado antiguas técnicas taxonómicas para repetir y reiterar - en formas más modernas y atractivas - los estereotipos de una categorización violenta entre Occidente-Oriente, norte-sur, civilizado-salvaje, blanco-negro, hombre-mujer etc. Esto nos ha hecho conscientes de que hacer archivo (escritura, escritura cinematográfica, recopilación de documentos etnográfico, etc.) es una práctica nacida en Occidente en la época moderna usada a partir del colonialismo para documentar y relatar la otredad, y que especialmente los medios audiovisuales han sido a partir de su creación auxiliares de la historia. Tanto el cine documental como el cine ficción pueden considerarse documentos de la historia tanto como los textos escritos. Ambos contienen como mínimo tres historias: la oficial (la trama del relato principal), la perspectiva subjetiva o contra-crítica (memoria de quien relata la historia), y las historias excluidas del relato oficial. El hecho de que las otras historias estén excluidas,

para nosotras, no significa que no existan. Independientemente de la forma en la que se quieran tratar o no tratar estas historias están latentes bajo las apariencias, determinando el imaginario global con la misma fuerza con la que la historia dominante pretende excluirlas.

Por lo tanto consideramos que en su procesualidad el archivo es un dispositivo de control típico de la lógica occidental que se aleja de la tradición oral específica de las culturas minoritarias y no occidentales. Sin embargo consideramos importante re-politizar este dispositivo y pensarlo como un archivo vivo, plural y transitable, que se alimente de prácticas auto-etnográficas, de auto-narraciones y de autobiografías compartidas, que se alejen de la idea occidental, romántica y exótica de pasado y de la “otredad”. En referencia a esto hemos querido mencionar tres ejemplos de proyectos documentales como: *Hotel4Stelle*, *Io sto con La sposa* y *If Only I Were That Warrior*, que consideramos buenas referencias de otra forma de archivar que contemplan la otredad como parte activa en la generación de la memoria colectiva.

Para finalizar con nuestra investigación hemos analizado el concepto de posexótico sirviéndonos de nuestra propia cercanía cotidiana comunitaria de encuentro con las diferentes diásporas de los sures y estes globales. En este último subapartado hemos propuesto algunas líneas de lectura teóricas sobre el concepto posexótico que nos han servido para consolidar nuestra práctica y crear una coherencia entre escritura y vivencia, teoría y práctica, a la hora de generar un archivo vivo propio diferentemente comunitario.

Empezamos el proceso de escritura de esta investigación en el Friuli, paralelamente al proceso de enfermedad de mi padre. Inevitablemente, ambos procesos han conformado simbólicamente diferentes planos-secuencias de nuestra vida. Aparentemente estos dos procesos han coincidido en lo que podríamos definir como un proceso de muerte simbólica y real, dando a su vez espacio a nuevos inicios donde tomar el testigo y la responsabilidad de nuestra herencia histórica y cultural - de la cual tenemos que hacernos cargo. Los procesos de cierre de ciclos vitales reales o simbólicos nos ofrecen la posibilidad de replantear nuestro presente y orientar nuestros caminos. Reapropiarnos de nuestras memorias y tomar el compromiso de auto-narrarnos nos permite situarnos de manera consciente en el contexto contemporáneo.

Para concluir consideramos necesarias las aportaciones pasolinianas sobre la urgencia de unos estudios generales, de una semiótica de la realidad que empiece desde la reapropiación de los espacios cotidianos de nuestro entorno. En una colectividad diferentemente comunitaria los procesos de pérdida y/o renuncia de los privilegios y de posiciones dominantes - por parte de los sujetos blancos europeos - significan sostener otras referencias no occidentales, en contra a la

hegemonía neocolonial, la explotación capitalista económicas, la dominación masculina, que nos permitan desplazarnos a otros valores igualitarios poscoloniales y femeninos. Significa también asumir prácticas concretas que reequilibran las posibilidades económicas, apuesten por la generación de nuevas alianzas políticas y cotidianas que coincidan en la voluntad de un devenir minoritario anticapitalista. En este sentido creemos imprescindible re-descubrir la historia latente de cada objeto, gesto, hábito, cuerpo, y devolverle su valor, visto que nuestra identidad se construye también a través de lo que vemos, escuchamos, comemos, leemos y utilizamos habitualmente. Por lo tanto consideramos que tanto la práctica de recuperación de la memoria, como la práctica de la pérdida, ser las bases para la construcción compartida de un estar diferentemente comunitario en nuestro cotidiano, ya que son estas prácticas las que cultivamos diariamente en nuestro contexto diaspórico y las que crearán nuevos signos a los cuales dar significado. “El hecho de que la re-significación y la creación de los objetos se convierta en una práctica artística comunitaria, añade a todas las prácticas situadas en la diáspora un nuevo valor cultural⁸³⁵”. Así que si cuidamos nuestras reflexiones conseguimos transmitir las en palabras que se convertirán en acciones para que se vuelvan nuevos hábitos que marcan otros caminos. En este sentido, consideramos que el compartir cotidiano con diferentes minorías en diáspora nos ofrece recursos fundamentales para los nacientes encuentros posexóticos diferentemente comunitarios. “En nuestro caso, pensar en una manera positiva las relaciones entre exiliados/as y enraizados/as, entre sur y norte globales, entre África y Occidente, entre práctica y teoría, entre práctica artística y escritura, es la única posibilidad de transformación. (...) es en la práctica donde nos enfrentamos con las incertidumbres y los conflictos cotidianos gracias a los cuales nos esforzamos para cambiar, algunas, y de resistir, a otras⁸³⁶”. De esta manera “el despliegue de la creatividad nos permite también desarrollar, desde el punto de vista estético, la construcción de la identidad tanto personal como comunitaria⁸³⁷”. Finalmente - a través de nuestras experiencias - la creación poético-artística del diario y de la documentación cinematográfica compartida se

835 CANOVA, Jordana, *Corps de traduction. Déplacements géopolítico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*, Tesis doctoral, dirigida por Dra. Nadia Setti, Universidad de Paris VIII, enero 2015, p. 371.

836 IDEADESTROYINGMUROS, “*arcipelaghi postesotici: confini italiani a sud e a est, frontiere sessuali e pratiche artistiche transnazionali*” en *From the European South*, a transdisciplinary journal of postcolonial humanities, Postcolonialitalia project, Padova, 2016, p.310-311.

837 CANOVA, Jordana, *Corps de traduction. Déplacements géopolítico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*, Tesis doctoral, dirigida por Dra. Nadia Setti, Universidad de Paris VIII, enero 2015. p. 369.

han revelado ser unas prácticas útiles y valiosas de traducción de la vida diaria de un devenir minoritario y diásporico representando y sosteniendo así una alternativa real a la creación individual sostenida por Occidente. Desde estas perspectivas los complejos imaginarios que se generarán tendrán, para nosotras, un valor posexótico.

La presente investigación ha sido el resultado de un proceso de escritura comunitario junto a las componentes⁸³⁸ del grupo *ideadestroyingmuros*, los *Baye fall* y parte de las/los integrantes de *keurgumak*. Consideramos necesario hacer hincapié en este aspecto también en la realización de este proceso de investigación, en cuanto se trata de distintos procesos de análisis que sustentan la traducción de unas prácticas artísticas cotidianas que de otra forma serían silenciadas. La organización y la coincidencia en estos procesos determinan nuevos archivos vivos posibles.

Finalizamos la presente investigación con un encuentro en Trieste con algunos/as de los/las componentes de *keurgumak*. Queremos hablar de este encuentro porque, contrariamente a la compleja historia fronteriza que ha tenido el territorio de Trieste creemos que las diferencias pueden convivir de forma no violenta. *keurgumak* no es un espacio determinado por fronteras físicas sino que se propone como un espacio heterogéneo, mixto y complejo de convivencia diaspórica, donde se articulan prácticas que hacen coexistir las raíces con las rutas (*roots-routes*⁸³⁹). Estas prácticas permiten construir espacios alternativos de comunidades conscientes que tienen sus raíces fuera de un contexto espacio-temporal nacional determinado y determinante, posibilitando, de esta forma el poder vivir y crecer internamente en estos espacios pero manteniendo “las raíces descubiertas⁸⁴⁰”.

838 Hemos redactado nuestra investigación al unísono que Chiara Schiavon, otra integrante del grupo *ideadestroyingmuros*, escribía ??? su propia tesis, titulada *Análisis del contexto cultural del noreste italiano en tres épocas distintas: la Guerra Fría, el Fascismo y la República de Venecia según las Genealogías de diferentes cuerpos en acción: bailarinas y feministas, performers futuristas, balias, mondinas, y empiresse*. En este proceso de investigación hemos contado ampliamente con las investigaciones de otras dos componente de *ideadestroyingmuros* Jordana Canova, con la tesis *Corps de traduction. Déplacements géopolítico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*, y Maria Livia Alga, con la tesis *Ethnographie terrona de sujets excentriques. Pratiques, narrations et représentations pour contrer le racisme et l'homophobie en Italie*, además de haber contado con el apoyo de Giulia Perli tanto en la fase reflexiva como en la fase de análisis de la presente tesis.

839 CLIFFORD, James, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*. Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 2008. En este texto de 1997, James Clifford sugirió, teniendo en cuenta las diferentes formas de “viaje”, que esta experiencia plural de transición y de movimiento ponía ya en discusión desde diversos puntos de vista la idea de que “las raíces siempre preceden las rutas”. Citado por TRENTO, Giovanna, en *Pasolini e l’Africa. L’Africa di Pasolini*. p. 173.

840 PASOLINI, Pier Paolo, *Transumanar e organizzare*, Ed. Garzanti, Milano, 1976, p. 150.

Actualmente *keurgumak* es un espacio de vida cotidiana que se encuentra en España, concretamente en Valencia, pero ante que todo, *keurgumak* es una comunidad en movimiento diásporica que necesariamente se propone volver en los territorios de origen de las diásporas tanto istriana como senegalesa. Por lo tanto nos proponemos proyectar nuestros esfuerzos futuros hacía unos próximos desplazamientos conjuntos que aboguen en sostener un proceso de retorno tanto real como simbólico de la diásporas a nosotras cercanas.

BIBLIOGRAFÍA

1. Opere de Pier Paolo Pasolini.

- *Romanzi e Racconti*, I Meridiani, Ed. Mondadori, Tomo I – II, Milano, 1998.
- *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I Meridiani, Ed. Mondadori, Tomo I-II, Milano, 1999.
- *Saggi sulla politica e sulla società*, I Meridiani, Ed. Mondadori, Milano, 1999.
- *Per Il cinema*, I Meridiani, Ed. Meridiani, Ed. Mondadori, Tomo I-II, Milano, 2001.
- *Teatro*, I Meridiani, Ed. Mondadori, Milano, 2001.
- *Tutte le poesie*, I Meridiani, Ed. Mondadori, Tomo I-II, Milano, 2003.
- *Bestemmia tutte le Poesie*, 2 voll., Milano, Garzanti, 1993.
- *Il sogno del centauro*, ed. Jean Dufлот, Editori Riuniti, Roma, 1993.
- *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino, 1979.
- *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972.
- *Il caos*, Editori Riuniti, Roma, 1979.
- *Lettere Luterane*, Einaudi, Torino, 1979.
- *Transumar e organizar*, Garzanti, Milano, 1971.
- *Orgia, Porcile*, Garzanti, Milano, 1979.
- *Petrolio*, Einaudi, Torino, 1992.
- *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 1975.
- *Lettere. 1940-1954*, Ed. Einaudi, Torino, 1986.

2. Textos de literatura y crítica sobre Pier Paolo Pasolini.

- RENDUELES, César; IGLESIAS, Elena; PRIETO, Carlos; *Pasolini Pier Paolo. Palabra de corsaro*, Ed. Circolo de Bellas Artes, Madrid, 2005.
- BALLÓ, Jordi, CHIARCOSSI, Graziella, *Pasolini Roma*, Ed. Skira Flammarion, Barcelona, 2013.
- BAZZOCCHI Marco Antonio, *Pier Paolo Pasolini*, Biblioteca degli scrittori, Mondadori, Milano, 1998.
- BAZZOCCHI, Marco Antonio, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*. Ed. Bruno Mondadori, Milano, 2007.
- BORGHELLO, Giampaolo, FELICE, Angela, *Pasolini e la poesia dialettale*; Ed. Marsilio, Venezia, 2014.
- CADEL, Francesca, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Ed. Manni, Lecce, 2002.

- CAMINATI, Luca, *Orientalismo eretico: Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*. Edizioni Mondadori. Milano, 2007.
- CAMINATI, Luca, *Il cinema come happening. Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Settanta*. Ed. Postmedia data, Milano, 2010.
- CASI, Stefano, (a cura di), *Desiderio di Pasolini*, Ed. Sonda, Torino, 1990.
- CASI, Stefano, FELICE, Angela, GUCCINI; Gerardo, (a cura di) *Pasolini e il teatro*, Ed. Marsilio, Venezia, 2012.
- CHIESI Roberto, *L'altro inferno, annotazioni sull'ultimo film "immaginato" da Pierpaolo Pasolini*, in *Carte di Cinema*, n.5, estate, 2000.
- CHIESI Roberto (a cura di), *La Rabbia*, Edizioni Cineteca, Bologna 2008.
- CHIESI, Roberto, *L'Oriente di Pasolini. Il fiore delle Mille e una notte*, Ed. Cineteca di Bologna, Bologna 2011.
- DE GIUSTI L., (a cura di) *Il cinema in forma di poesia*, Cinemazero, Pordenone, 1979.
- DI BLASI, GRAGNOLATI, HOLZHEY, *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, Ed. Turia-Kant, Wien/Berlin, 2012.
- FELICE, Angela, (a cura di) *Pasolini e la televisione*, Ed Marsilio, Venezia, 2011.
- FELICE, Angela, GRI, Gian Paolo, (a cura di) *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Ed. Marsilio, Venezia, 2013.
- FELICE, Angela, LARCATI, Arturo, TRICOMI, Antonio, (a cura di) *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*. Ed. Marsilio, Venezia, 2016.
- FORTINI, Franco, *Attraverso Pasolini*, Ed. Einaudi, Torino, 1993.
- FRANZIONE, Fabio, (a cura di) *Pier Paolo Pasolini sconosciuto*, Ed. Falsopiano, Alessandria, 2008
- FUSILLO, Massimo, *La Grecia Secondo Pasolini. Mito e Cinema*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1996.
- GIMÉNEZ MERINO, Antonio, *Una fuerza del pasado. El pensamiento social de Pasolini*, Ed. Trotta, Madrid 2003.
- GONZÁLEZ GARCIA, Fernando, *Pier Paolo Pasolini. Los Apuntes, como forma poética*. Ed. Shagrilla, Santander, 2015.
- GONZÁLEZ GARCIA, Fernando, AMABA, Roberto, *Pier Paolo Pasolini*. Ed. Shagrilla, Santander, 2015.
- KIRCHMAYR, Raoul, *Pasolini, Foucault, e il "politico"*, Ed. Marsilio, Venezia, 2016.
- MAGALETTA, Giuseppe. *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*. Quattro Venti, Roma, 1998.

- MANCINI, Michele y PERRELLA, Giuseppe. Pier Paolo Pasolini: corpi e luoghi. Theorema edizioni, Roma, 1981.
- MARASCHIN, Donatella, *Pasolini. Cinema e Antropologia*, Ed. Peter Lang, Bern, 2014.
- MIRENZI, Nicola, *Pasolini contro Pasolini*, Ed. Lindau, Torino, 2016.
- NALDINI Nicolò, *Pasolini una vita*, Einaudi, Torino, 1989.
- NALDINI, Nico, *Come non ci si difende dai ricordi*, Ed. Ancora del Mediterraneo, Napoli, 2005.
- RIVA, Massimo, PARUSSA, Sergio, *L'autore come antropologo: Pier Paolo Pasolini e la morte dell'ethnos*. Annali d'italianistica. Vol. 15, Anthropology & Literature, 1997, pp. 237-265.
- RUSSO, Vittorio, *L'Abiuria della "Trilogia della vita" di Pier Paolo Pasolini*, MLN, Vol. No.1, Italian Issue, 1993, pp. 140-151.
- SALERNO Paolo (a cura di), *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, Gender Bender, Clueb, Bologna 2006.
- SALVINI Laura, *I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di Pier Paolo Pasolini, Porno Teo Kollosal*, Clueb, Bologna 2004.
- SAPELLI, Giulio, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Ed. Bruno Mondadori, Milano, 2005.
- SCHWARTZ David, Barth, *Pasolini Requiem*, Marsilio, Venezia, 1995.
- SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, Ed. Mondadori, Milano, 2005.
- SOBRERO, Alberto, M., *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, Ed. Cisu, Roma, 2015.
- TONELLI, Anna, *Per indegnità morale. Il caso di Pasolini nell'Italia del buon costume*, Ed. Laterza, Bari, 2015.
- TRENTO, Giovanna, *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Ed. Mimesis, Milano-Udine, 2010.
- TUSCANO, Francesca, *La Russia nella poesia di Pier Paolo Pasolini*, Ed. BookTime, Udine, 2010.

3. Textos de crítica general.

- AGAMBEN, Giorgio, *L'uomo senza contenuto*, Ed. Quodlibet, Macerata, 1994.
- *Lo stato di eccezione*, Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
- ALASIA, Franco, Montaldi, Danilo, *Milano, Corea. Inchiesta sugli immigrati negli anni del "miracolo"*, Ed. Donzelli, Milano, 2010.
- ALFANO MIGLIETTI, Francesca, *Nessun tempo, nessun corpo...Arte, Azioni,*

- Reazioni e Conversazioni*, Ed. Skira, Ginevra-Milano, 2001.
- ALGA, Maria Livia, *Ethnographie terrona de sujets excentriques. Pratiques, narrations et représentations pour contrer le racisme et l'homophobie en Italie*, Tesis de doctorado Université Paris VIII – Vincennes Saint Denis école doctorale pratiques et théories du sens, Paris, 2015.
- ANDERSON Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Anagramma, Barcelona, 2000.
- ANZALDUA, Gloria, *Terre di confine*, Ed. Paolomar, Dari, 2006.
- AUGÉ, Marc, *Disneyland e altri nonluoghi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
- BHABHA, Homi K., *El Lugar de la cultura*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2002.
- BALESTRINI, Nanni, MORONI, Primo, *La horda de oro 1968-1977*. *La gran ola revolucionaria y creativa, politica y existencial*, Traficante de sueños, Madrid, 2006.
- BARTHES Roland, *La camera chiara: Nota sulla fotografia*, Edizioni Einaudi, Torino, 1980.
- BATAILLE George, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2002.
- *Il processo di Gilles de Rais*, Guanda, Milano, 1982.
 - *La letteratura e il male*, SE, Milano, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Editorial Kairòs, Barcelona, 1978.
- BAZZOCCHI, Marco Antonio, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- BENJAMÍN Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2000.
- *Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 2001.
 - *Il dramma Barocco tedesco*, Ed. Einaudi, Milano, 1980.
 - *Tesi di filosofia della Storia*, en Id. *Angelus Novus*, Ed. Einaudi, Torino, 1995.
- BERNINI, Lorenzo, *Apocalissi queer. Elementi di teoria antisociale*, Ed. Áltera, Verona, 2013.
- BORGHI, Rachele, RONDINONE, Antonella, *Geografie di genere*, Ed. Unicopoli, Milano, 2009.
- BOURDIEU Pierre, *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- *Sobre la televisión*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- BROWN Norman O., *El cuerpo del amor*, Santa & Cole, Barcelona, 2005.
- *Eros y Tánatos. El sentido psicoanalítico de la historia*, Santa & Cole, Barcelona, 2007.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 2003.
- BUTLER Judith, *El género en disputa*, Paidós, México, 2001.
- CALTABIANO, Cristina, GIANTURCO, Giovanna, *Giovani oltre confine. Discendenti ed epigoni dell'emigrazione italiana nel mondo*, Carocci, 2005.
- CANOVA, Jordana, *Corps de traduction. Déplacements géopolitico-sexuels et*

- artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*, Tesis de doctorado université paris VIII – Vincennes Saint Denis École doctorale pratiques et théories du sens, Paris, 2015.
- CARDONA, Giorgio Raimondo. *I viaggi e le scoperte*. In *Letteratura italiana: Le questioni*. Einaudi. Torino. 1986.
- CARPITELLA, Diego. *Film etnografico e mondo contadino in Italia in SPARTI Pepa (a cura di), Cinema e mondo contadino: due esperienze a confronto: Italia e Francia*, Ed. Marsilio. Venezia, 1982.
- CATTARUZZA, Marina, *L'Italia e il confine orientale 1866-2006*, Ed. Il Mulino, Bologna 2007.
- CLIFFORD, James, *I frutti puri impazziscono*, Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 1993.
- *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 1997.
- CLIFFORD, James, MARCUS, George, E., *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Ed. Meltemi, Roma 1997.
- COLUSSI PASOLINI, Susanna, *Il film dei miei ricordi*, Ed. Archinto, Milano, 2010.
- COSENZA, Domenico, RECALCATI, Massimo, VILLA, Angelo, *Civiltà e disagio. Forme contemporanee della psicopatologia*, Mondadori, Milano, 2006.
- DALL'ORIO, Giovanni, *Tutta un'altra storia. L'omosessualità dall'antichità al secondo dopoguerra*, Ed. Il saggiatore, Milano, 2015.
- DAVIS Mike, *Ciudades muertas. Ecología, catástrofe y revuelta*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2007.
- DE FELICE, Renzo, *Rosso e Nero*, (coord. por) CHESSA, Pasquale, Ed. Baldini e Castoldi, Milano, 1995
- DEGRADA, Elena, *Anni Cinquanta. Il decennio piú lungo del secolo breve*, Ed. Rubbettino, Catanzaro, 2016.
- DE LAURETIS, Teresa, *Diferencias*, Horas y HORAS, Madrid, 2000.
- DELEUZE, Gille y GUATTARI, Félix, *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Barcelona, 1989.
- DELEUZE, Gille, *L'immagine-tempo*, Cinema 1, Ed. Einaudi, Torino, 1983.
- DELEUZE, Gille, *L'immagine-tempo*, Cinema 2, Ed. Ubulibri, Milano, 1989.
- DERRIDA Jaques, *Ecografía de la televisión*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.
- DE SANTI, Chiara, *L'americanizzazione negli anni Cinquanta tra Roman Holiday e Un americano a Roma*, en DEGRADA, Elena, (coor.) *Anni Cinquanta. Il decennio piú lungo del secolo breve*, Ed. Rubbettino, Catanzaro, 2016.
- DI VITTORIO, Pierangelo, MANNA, Alessandro, *L'Uniforme e l'anima. Indagine sul vecchio e nuovo fascismo*, Ed. Action 30, Bari, 2009.
- ECO, Umberto, *Opera aperta*, Ed. Bompiani, Milano, 1962.

- ESTÉVEZ, Carlos y TAIBO, Carlos, *Voces contra la globalización*, Crítica, Barcelona, 2008.
- FEDERICI, Silvia, *Revolución en punto cero. Trabajo domestico, reproducción y lucha feminista*, Ed. Traficantes de Sueños, Madrid, 2013.
- FERRO, Marc, *El cine una visión de la historia*, Ed. Akal, Madrid, 2008.
- FOCARDI, Filippo, *La guerra della memoria. La resistenza nel dibattito político italiano dal 1945 a oggi*, Ed. Laterza Roma-Bari, 2005, p., 4-12.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, México, 1997.
- *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1978.
 - *Historia de la locura en la época clásica*, FCE, México, 1979.
 - *El orden del discurso*, Tusquets, Argentina, 1992.
 - *El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, Valencia, 2004.
 - *Seguridad, territorio, población*, Akal, Madrid, 2008.
 - *Vigilar y castigar*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1986.
- GALLI DELLA LOGGIA, Ernesto, *La morte della patria. La crisi dell'idea di nazione tra Resistenza, antifascismo e Repubblica*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 1996.
- GAROFALO, Damiano, ROGHI, Vanessa, *Televisione. Stotia, Immaginario, Memoria*, Ed. Rubbettino, Roma, 2015, pp., 21-22.
- GENTILE, Emilio, *La Grande Italia. Ascesa e declino del mito della nazione nel ventesimo secolo*, Ed. Mondadori, Milano, 1997
- GIULIANI, Gaia, LONGOBARDI_DIOP, Cristina, (a cura di) *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Ed. Mondadori, Milano, 2013.
- GRECCHI, Giulia, GRAVANO, Viviana, (a cura di) *Presente imperfetto. Eredità coloniale e immaginari razziali contemporanei*, Ed. Mimesis, Milano 2016.
- GRAINZ, Guido, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Ed. Donzelli, Roma, 2003.
- GUATTARI Félix y Rolnik Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Ed. Traficantes de Sueños, Madrid, 2005.
- GUTIERREZ AGUILAR, Raquel, *Horizontes comunitario-populares*, Ed. Traficantes de Sueños, Madrid, 2017.
- HARAWAY, Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.
- HARVEY, David *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1998.
- HELLER, Ágnes y FEHÉR, Ferenc. *Biopolítica. La modernidad y la liberación del cuerpo*, Península, Barcelona, 1995.
- HOLZHEY, Christoph F. E., *Multistable Figures. On the Critical Potentials of Ir/Reversible Aspect-Seeing*, Ed. Turia-Kant, Wien/Berlin, 2010.
- ISNENGI, Mario, *La tragedia necessaria. Da Caporetto all'Otto settembre*, Ed. Il Mulino, Bologna, 1999.
- IVEKOVIĆ, Rada, *Autopsia dei Balcani. Saggio di psico-politica*, Raffaello

- Cortina Editore, Milano, 1999.
- JAMENSON, Frederick, *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1995.
- LE GOFF, Jacques, *Documento/Monumento*, Enciclopedia Einaudi, Torino 1978.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*, Ed. Anagrama, Paris, 1983.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna*, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1987.
- LORDE, Audre, *La poesía no es un lujo*, Ed. Las horas y horas, Madrid, 2003.
- LUSINI, Valentina, *Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea*, Ed. Ombre corte, Verona, 2013.
- MAGRIS, Claudio, *Trieste. Un' identità di frontera*, Ed. Einaudi, Torino, 1982.
- MAGRIS, Claudio, PRESSBURGER, Giorgio, PLA, Xavier, *La Trieste de Magris*, Ed. Diputació Barcelona, Barcelona, 2011.
- MALINVERNO, Valeria, *La via Baye Fall. Storia e pratica spirituale di una via mistica islamica del Senegal dal XIX secolo ad oggi*, tesis doctoral dirigida por Dra. Caterina Bori, Universidad de Bolonia.
- MANLIO, Graziano, *Frontiere*, Ed. Il Mulino, Bologna, 2017.
- MARANO, Francesco, *L'etnografo come artista. Intrecci fra antropologia e arte*, Ed. Cisu, Roma, 2013.
- MARX, Karl, *Il Capitale*, Editori Riuniti, Roma 1970.
- MARZORATI, Zulema, *Cine e Historia. El filme como herramienta didáctica*, en *Reflexión Académica en Diseño & Comunicación*, Año XI, Vol. 14, Agosto 2010, Buenos Aires, Argentina.
- MEZZADRA Sandro, *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2004.
- MILLET, Kate, *Política Sexual*, Ed. Cátedra, Madrid, 2010.
- MORI, Anna Maria, *Nata in Istria*, Ed. Rizzoli, Milano, 2005.
- MORAVIA, Alberto. *L'idea dell'India*. Ed. Bompiani. 2007.
- MURARO, Luisa, *Le amiche di Dio*, Ed. M. D'Auria, Verona, 2002.
- PADIGLIONE, Vincenzo, *La risonanza del banale. Souvenir di viaggio e social poetic del patrimonio culturale*, en *La densità delle cose. Oggetti ambasciatori tra Oceania e Europa*, coordinado por PAINI, Anna, ARIA, Matteo, Ed. Paccini, Verona, 2014.
- PAINI, Anna, Aria, Matteo, *La densità delle cose. Oggetti ambasciatori tra Oceania e Europa*, Ed. Pacini, Verona, 2014.
- PALOMBINI, *Cervelli in Fuga - Storie di menti italiane fuggite all'estero*, Augusto, Ed. Avverbi, 2001.
- PAROVEL, Paolo, *L'identità cancellata : l'italianizzazione forzata dei cognomi, nomi e toponimi, nella Venezia Giulia dal 1919 al 1945, con gli elenchi delle province di Trieste, Gorizia, Istria ed i dati dei primi 5300 decreti*, Trieste, E. Parovel, 1985.
- PEÑA ESTEBAN, Fransisco, Javier, *Occidentalización, fin de la Guerra Fría y*

- relaciones internacionales*, Ed. Alianza Universidad, Madrid, 1997, p. 204.
- PETRUSEWICZ, Marta, SCHENIDER, Jane, SCHENIDER, Peter, (a cura di), *I sud. Conoscere, capire, cambiare*, Ed. Il Mulino, Bologna, 2009.
- POCOCK, John Agard, *El mito de John Locke y la obsesión con el liberalismo en Historia e ilustración. Doce estudios*, Ed. Marcial Pons, Madrid, 2002,
- PRECIADO Beatriz, *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*, Opera Prima, Madrid, 2002.
- *Testo Yonqui*, Espasa, Madrid, 2008.
 - *Pornotopia*, Anagrama, Barcelona, 2010.
- PUPPO, Raoul, *Il lungo esodo. Istria: le persecuzioni, le foibe, l'esilio*, Ed. Rizzoli, Milano, 2005.
- RECALCATI, Massimo, *La forza del desiderio*, Ed., Qiqajon, Biella, 2014.
- RECALCATI, Massimo, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Ed. Feltrinelli, Milano, 2016.
- ROSSI, Elena Aga, *Una nazione allo sbando. 8 settembre 1943*, Ed. Il Mulino, Bologna, 1993.
- RUBIN, William. *Primitivismo nell'arte del XX secolo: affinità tra il tribale e il moderno*. Edizione Mondadori, Milano, 1985.
- SÁEZ, Javier, *Teoría Queer y psicoanálisis*, Síntesis, Madrid, 2004.
- SAID, Edward W., *Orientalismo*, Ed. Feltrinelli, Milano, 1999.
- SAID, Edward, W., *Cultura e imperialismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1993.
- SASSEN Saskia, *Cartografía de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003.
- SCARPELLINI, Emanuela, CAVAZZA, Stefano, (coor.) *La rivoluzione dei consumi. Società di massa e benessere in Europa 1945-2000*, Ed. Il Mulino, Bologna, 2010.
- SCIANNAMEO, Gianluca. *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnográfico*, Bari, Palomar, 2006.
- SENNET Richard, *La cultura del nuevo capitalismo*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- SOLÁ, Miriam, URKO, Elena, *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, Ed. Txalaparta, Tafalla, 2013.
- STEYERL, Hito, *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2014.
- STONOR SAUNDERS, Frances, *La CIA y la guerra fría cultural*, Ed. Debate, Madrid, 2013.
- TEODORI, Massimo, *Maledetti americani. Destra, sinistra e cattolici: storia del pregiudizio antiamericano*, Ed. Mondadori, Milano, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. *La conquista delle americhe. Il problema dell' «altro»*. Ed. Einaudi, Torino, 2002.
- TROUILLOT, Michel-Rolph, *Silencing the Past*, Ed. Beacon Press, Boston, 1995.
- UGARTE PÉREZ Javier (comp.) *La administración de la vida. Estudios Biopolíticos*, Anthropos, Barcelona, 2005.
- VIDARTE, Paco, *Ética marica*, Egales Madrid, 2007.

- WITTING, Monique, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Egales, Madrid, 2006.
- VALENCIA, Triana Sayak, *Capitalismo Gore*, Editorial Melusina, Barcelona, 2010.
- VARIOS AUTORES, *Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales*, Traficantes de sueños, Madrid 2008.
- ZACCARIA, Paola, *La lingua che ospita*, Ed. Meltemi, Roma, 2004.
- ZINNI, Maurizio, *Fascisti di Celluloide. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Ed. Marsilio, Venezia, 2010.

Artículos de referencia

- ALCOLEA, Rachel, La 20 mejores app para ligar. Disponible en El correo.com, Biskaia, 12 junio 2017. <http://www.elcorreo.com/bizkaia/tecnologia/201606/01/mejores-apps-para-ligar-20160601141031-rc.html> (consultado 13 junio 2017).
- ALIAGA, Juan Vicente, *Los hombres de Pasolini. Virilidad y juventud en la obra de un homosexual italiano, Dossiers feministes*, Núm. 6, 2002. Disponible en: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/744> (consultado: 10 junio 2017).
- BASSO, Silvia, *Non riesco ad orientarmi, sono troppo occidentale. Fare i conti con la colonialità, per un nuovo sapere condiviso*, a cura di Silvia Basso, in *Autogestione e politica prima*, n.3 e 4; luglio/diciembre 2016, anno XXIV, pp. 13-15.
- BELPOLITI, Marco, *Arbasino parla di Pasolini*, disponible en *Doppiozero*, 15 septiembre 2014 <http://www.doppiozero.com/materiali/interviste/arbasino-parla-di-pasolini> (consultado: 10 junio 2017).
- BERBÉ I SERRA, Alba, “No somos islas, sino que habitamos las islas”, Periódico Diagonal, 26 noviembre 2014. Disponible en: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/24750-no-somos-islas-sino-habituamos-islas.html> (consultado: 16 mayo 2017).
- BERARDI, Franco, Bifo, *Patologías de la hiperexpresividad*, <http://eipcp.net/transversal/1007/bifo/es> (consultado: 01 abril 2017).
- BERARDI, Franco Bifo, *Deseo e simulación*, 2007,

<https://antiguaherejia.wordpress.com/2016/05/29/deseo-y-simulacion-franco-berardi-bifo/> (consultado: 01 abril 2017).

- BEY Hakim, Zona temporalmente autónoma disponible en: <http://www.merzmail.net/taz.pdf> (consultado: 10 junio 2017).

- BORGHI, R., SLAVINA, ENGAÑA, L., IDEADESTROYINGMUROS, *Polyphonies sur la postpornographie*. En *Miroir Miroir 5 : RÉ-INVENTER NOS SEXUALITÉS ? Par les arts, la pornographie et les féminismes*, París: Des ailes sur un tracteur, 2015, ISBN: 978-1-326-20340-5.

- BRIANTE, Anna, *Quando gli emigranti eravamo noi*. Disponible en *Il Quinto Moro* http://www.webalice.it/ilquintomoro/emigranti_noi/immigrati_2.html (consultado: 20 mayo 2017).

- CALLINICOS, Alex, *Contra el posmodernismo*, disponible en <https://es.scribd.com/document/90009886/Alex-Callinicos-Contra-El-Postmodernismo> (consultado 20 julio 2017).

- CAVAZZA, Stefano, *Costruire la democrazia: campagne elettorali e democrazia occidentale nell'Italia del dopoguerra*, en *La rinascita dell'Occidente. Sviluppo del sistema político e diffusione del modelo occidentale nel secondo dopoguerra in Italia e Germania*, Ed. Rubbettino, Soveria Mannelli, 2006, pp. 79-104.

- CARDACI, Marco, “4 Stelle Hotel”: il documentario interattivo che racconta un'occupazione, CORE Circuiti Organizzati Resistenze Editoriali, 22 julio 2014. Enlace del artículo <http://www.coreonline.it/web/culture/4-stelle-hotel-il-documentario-interattivo-che-racconta-unoccupazione/> (consultado: 25 abril 2017).

- CASTALDO, Barbara. *Uno «spaccato fantasmagorico» da epoche lontane dalla nostra: Pasolini in India*. *Between*, vol. I, n. 2 Noviembre 2011.

- CHIANESE, Francesco, *Pasolini tra URSS e USA. L'intellettuale italiano negli anni della Guerra Fredda*, *Between*. Rivista della sociatione di teoría e storia comparata della letteratura. Vol. 5, No 10 (2015). Disponible en <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1699/1757> (consultado el 12 julio 2017).

- DE FIORE, Luciano, *Si può fare filosofia sui Capelli lunghi? L'antropología di Pier Paolo Pasolini*, *Lo Sguardo – Rivista di filosofia*, n.4, 2010.

- DELCAN ALBORS, Marc, *Náufragos en nuestra época. Robinson Crusoe , Bronislaw Malinowski y la auto-representación modélica*, 2012, Permiso del autor.

- DI RIENZO, Eugenio, *Un dopoguerra storiografico. Storici italiani tra guerra civile e prima Repubblica*, Ed. Le Lettere, Firenze, 2004, p.12. Disponible en: https://www.academia.edu/18819698/E._Di_Rienzo_Un_dopoguerra_storiografico._Storici_italiani_tra_guerra_civile_e_prima_Repubblica_Firenze_Le_Lettere_2004 (consultado: 30 mayo 2017).

- DESOGUS, Paolo, Lo scandalo di Ramuscello. Pasolini omosessuale comunista, disponible en *Le parole e le cose*, 23 de octubre 2016, <http://www.leparoleelecose.it/?p=24778> (consultado: 10 mayo 2017).

- ESTEBAN, Mari Luz. *Antropología Encarnada. Antropología desde una misma*. CEIC, Junio 2004. http://cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0416/12_04.pdf (consultado: 24 mayo 2017).

- FABRETTI, Gherardo, *L'emigrazione italiana degli anni 50/60*, disponible en Tesi Online - Storia contemporanea <https://www.tesionline.it/v2/appunto-sub.jsp?p=8&id=545> (consultado: 20 mayo 2017).

- FABRETTI, Gherardo, *Lo spopolamento delle campagne nell'anno del boom*, disponible en Tesi Online *Storia contemporanea* <https://www.tesionline.it/v2/appunto-sub.jsp?p=14&id=545> (consultado: 10 junio 2017).

- GRAVANO, Viviana, GRECCHI, Giulia, *Vuoti a rendere: memorie e amnesie del colonialismo italiano (Noi tutti siamo i monumenti)*, artículo publicado en *Roots Routes. Research on visual cultures*, Periodico Quadrimestrale, ANNO VII, n.24, gennaio-aprile 2017.

- GUAIANA, Yuri, *Cinema e risorgimento negli anni '50 e '60. Identità nazionale e ruoli di genere*. Disponible en Storicamente-Laboratorio di storia, http://storicamente.org/guaiana_cinema (consultado: 10 julio 2017).

- GUNDLE, Stephen, GUANI, Marco, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta*. Quaderni storici, Nuova Serie, Vol. 21, No. 62 (2), Aristocrazie europee dell'Ottocento, Boschi: storia e archeologia 2 (agosto 1986), pp. 561-594.

- IDEADESTROYINGMUROS, “*arcipelaghi postesotici: confini italiani a sud e a est, frontiere sessuali e pratiche artistiche transnazionali*” en *From the European South, a transdisciplinary journal of postcolonial humanities*, Postcolonialitalia project, Padova, 2016, p.310-311.
- IDEADESTROYINGMUROS, “*keurgumak – casa grande. ejemplo diferentemente comunitario*” en III congreso internacional estética y política: metáforas de la multitud, Facultad de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 12 noviembre 2016. Disponible en: <http://www.ideadestroyingmuros.info/textual-projects/keurgumak--casa-grande/> (consultado: 8 abril 2017).
- IDEADESTROYINGMUROS, *nuestra presentación para el debate armsidea-diana j. Torres*, 07 diciembre 2014, disponible en: <http://ideadestroyingmuros.blogspot.com.es/2014/12/nuestra-presentacion-para-el-debate.html> (consultado el 10 junio 2017).
- IURLANO, Giuliana, *Tra New Deal e guerra fredda: l’America nella cultura liberale italiana degli anni Cinquanta*. Disponible en: <http://www.sissco.it/articoli/cantieri-di-storia-ii-610/programma-scientifico-611/la-cultura-italiana-e-il-secolo-americano-625/> (consultado: 18 mayo 2017).
- LÓPEZ SANTILLÁN, Ángeles A., MARÍN GUARDADO, Gustavo, *Turismo, capitalismo y producción de lo exótico: una perspectiva crítica para el estudio de la mercantilización del espacio y la cultura*, publicado en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol.31 no.123 Zamora ene. 2010.
- MARIANO, Marco, “*Noi abbiamo avuto Mussolini, voi Roosevelt, siamo pari*”. *Ricezione dell’American Way of Life e memoria dell’occupazione alleata in Oggi, 1950-1955*, Veasé: <http://www.sissco.it/articoli/cantieri-di-storia-ii-610/programma-scientifico-611/la-cultura-italiana-e-il-secolo-americano-625/> (consultado: 18 mayo 2017).
- MARTELLI, Ricardo, *Cinecittá en la Enciclopedia del cinema*, 2003, en: http://www.treccani.it/enciclopedia/cinecitta_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (consultado: 20 mayo 2017).
- MAZZINI, Silvia, “*Pasolini and India: De- and Re-Construction of a Myth*”, in Luca de Blasi et al. (ed.), *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini’s Multiple Subjectivities, Geographies, Traditions* (Vienna/Berlin: Verlag Turia+Kant, 2012),
- MONTINI, Franco, *Roma, la vita da immigrati nel 4 Stelle Hotel sulla Prenestina diventa un webmovie*, *La Repubblica.it*, 3 agosto, 2016.

http://roma.repubblica.it/cronaca/2016/08/03/news/roma_la_vita_da_immigrati_ne_l_4_stelle_hotel_sulla_prenestina_diventa_un_webmovie-145285338/ (consultado: 25 abril 2017).

- NALDINI, Nico, *Silvana Mauri e l'amore impossibile per Pasolini*, Il Piccolo, 21 agosto 2006. Disponible en:

<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/pasolini-una-lettera-a-silvana-mauri-10-febbraio-1950/> (consultado el 10 junio 2017).

- PIGLIARO, Alessandra, *Le rotte cangianti di Ideadestroyngmuros per gli arcipelaghi resistenti*, artículo publicado en el Manifiesto, 28 agosto 2014.

Traducción

- RAUSA, Paolo, *L'emigrazione interna italiana negli anni 50 e 60*. Disponible en: <http://www.salogentis.it/2012/11/16/lemigrazione-interna-italiana-negli-anni-50-e-60/> (consultado: 20 mayo 2017).

- REY-MIMOSO RUIZ, Bernadette, *El friulano como Resistencia de la identidad: Pasolini y Casarsa Della Delizia*, en: adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación, no5. Castellón: Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica, Universidad Complutense de Madrid y Universitat Jaume I, 211-221, disponible en: DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2013.5.13> (consultado: 10 junio 2017).

- RIVA, Massimo, PARUSSA, Sergio, *L'autore como antropólogo: Pier Paolo Pasolini e la norte dell'etos*, *Annali di italianistica* 15, 1997, pp., 237-65 (28-30).

- ROTA, Roberto, “*Doppia Lealtà*” e “*Doppio Stato*”. *Riflessioni sulla strategia della tensione*, en *InStoria – rivista online di storia & informazione*, N. 64 – Abril 2013. Disponible en http://www.instoria.it/home/strategia_tensione.htm (consultado 30 mayo 2017).

- SANTINI, Claudio, “*Un braccio sopra la mia spalla ha fatto fuoco contro Mussolini*”, Portici, anno VIII, n.1, 1 febrero 2004.

- SWENNEN, Myriam, *Il realismo poetico di Pier Paolo Pasolini*, disponible en eScholarship – Carte italiane, <http://escholarship.org/uc/item/9m59s9w5#page-1>, p., 37. (consultado el 12 julio 2017).

- *Le migrazioni interne. L'esempio dell'Italia del dopoguerra*. Disponible en: <http://geomodi.blogspot.it/2012/05/le-migrazioni-interne-lesempio.html> (consultado: 20 mayo 2017).

Películas y documentales de Pier Paolo Pasolini

Accattone

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini

Producción: Arco Film-Cino Del Duca, 1961.

Mamma Roma

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini

Producción: Arco Film-Cino Del Duca, 1962.

La Ricotta

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini

Producción: Arco Film-Cineriz (Roma) / Lyre Film (París), 1962.

La Rabbia

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini

Producción: Opus Film, 1963.

Il Vangelo secondo Matteo

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini

Producción: Arco Film (Roma) / Lux C.le Cinématographique de France (París), 1964.

Comizi D'amore

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Voz en off: Pier Paolo Pasolini

Producción: Arco Film, 1964.

Uccellacci e Uccellini

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini

Producción: Arco Film, 1966.

La Terra vista dalla Luna

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini

Producción: Dino de Laurentis Cinematografica, 1966.

Edipo Re

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini

Producción: Arco Film, 1967.

Teorema

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini

Producción: Aetos Film, 1968.

Appunti per un film sull'India

Dirección, guión y voz en off: Pier Paolo Pasolini

Producción: Rai Radiotelevisione Italiana, 1968.

Che cosa sono le nuvole

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini

Producción: Dino de Laurentis Cinematografica, 1968.

Porcile

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini

Producción: Idi Cinematografica-I Film Dell'Orso-INDIEF (Roma) / CAPAC (París), 1969.

Medea

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini

Producción: San Marco Film (Roma) / Les Films Number One (París) / Janus Film (Francoforte), 1970.

Il Decameron

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini (de la obra de G. Boccaccio)

Producción: PEA (Roma) / Les Production Artistes Associés (París), Artemisis Film (Berlín), 1971.

I Racconti Di Canterbury

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini (de la obra de G. Chaucer)

Producción: PEA, 1972.

Il Fiore delle Mille e una Notte.

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini (de la novela anónima oriental *Alf Laylah Wa-Laylah*)

Producción: PEA (Roma), Les Production Artistes Associés (París), 1974.

Salò e le 120 giornate di Sodoma

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini e Franco Citti (de la obra de D. A. F. de Sade)

Producción: PEA (Roma), Les Production Artistes Associés (París), 1975.

Appunti per una Oristiade Africana

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Voz en off: Pier Paolo Pasolini

Producción. Idi Cinematografica, 1976.

Películas de referencias:

Il sogno di una cosa

Dirección: Bortolini Francesco

Guión: Bortolini Francesco

Producción: RaiDue, 1976.

Quo Vadis

Dirección: Mervyn LeRoy

Guión: S. N. Behrman, Sonya Levien, John Lee Mahin

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer, 1951.

Guerra y Paz

Dirección: King Vidor

Guión: Bridget Boland, Mario Camerini, Ennio de Concini, Ivo Perilli, King Vidor, Robert Westerby

Producción: Dino de Laurentis, Carlo Ponte, Paramount Pictures, 1956.

Ben Hur

Dirección: William Willer

Guión: Karl Tunberg, No acreditados: Gore Vidal, Christopher Fry, Maxwell Anderson, S. N. Behrman

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer, 1959.

Cleopatra

Dirección: Joseph L. Mankiewicz

Guión: Joseph L. Mankiewicz, Randal MacDougall, Sidney Buchman, Ben Hecht

Producción: Twentieth Century Fox Film Corporation, MCL Films S.A., Walwa Films S.A. 1963.

La Dolce Vita

Dirección: Federico Fellini

Guión: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi, Pier Paolo Pasolini (sin acreditar)

Producción: Pathé, 1960.

Vacaciones en Roma

Dirección: William Wyler

Guión: Dalton Trumbo (no acreditados: Ben Hecht, Ennio Flaiano, Suso Cecchi D'Amico).

Producción: Paramount Pictures, 1953.

Vacanze a Ischia

Dirección: Mario Camerini

Guión: Leo Benvenuti, Mario Camerini, Piero De Bernardi, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa).

Producción: Bavaria-Filmkunst, Francinex, Rizzoli Film, Tohan Pictures Company, 1957.

Racconti d'estate

Dirección: Gianni Franciolini

Guión: Edoardo Anton, Alberto Moravia, Alberto Sordi, Gianni Franciolini, René Barjavel, Rodolfo Sonego, Ennio Flaiano, Sergio Amidei

Producción: Mario Cecchi Gori, 1958.

Ferragosto in Bikini

Dirección: Mario Girolami

Guión: Tito Carpi, Fabio Dipas, Marino Girolami.

Producción: Produzione Cinematografica M.G., 1960.

Scandali al mare

Dirección: Marino Girolami

Guión: Tito Carpi, Fabio Dipas, Carlo Moscovini

Producción: Giacomo Farzano, Ignazio Luceri, 1961.

Souvenir d'Italie

Dirección: Antonio Pietrangeli

Guión: Antonio Pietrangeli, Age & Scarpelli, Dario Fo, Armando Crispino

Producción: Rank Film, 1957.

La ciociara

Dirección: Vittorio de Sica

Guión: Alberto Moravia

Producción: Carlo Ponti, 1960.

Roma città aperta

Dirección: Roberto Rossellini

Guión: Sergio Amidei, Federico Fellini, Celeste Negarville, Roberto Rossellini

Producción: Minerva Film, 1960.

Ignoti alla città

Dirección: Cecilia Mngini.

Guión: Pier Paolo Pasolini.

Producción: A. Carella, 1958.

Decamerone nero

Dirección: Piero Vivarelli.

Guión: Ottavio Alessi, Piero Vivarelli.

Producción: Gerico Sound Finarco Roma Comacico Parigi, 1972.

Decamerone proibito

Dirección: Carlo Infascelli.

Guión: Antonio Racioppi, Ugo Moretti, Mario Amendola, Gastone Ramazzotti, Carlo Infascelli.

Producción: Carlo Infascelli per Roma Film Produzioni Cinematografiche, 1972.

Racconti proibiti di niente vestiti

Dirección: Brunello Rondi.

Guión: Brunello Rondi, Roberto Leoni, Gianfranco Bucciari

Producción: Chiara, 1972.

Teoria sueca del amor

Dirección: Erik Gandini

Guión: Erik Gandini

Producción: Erik Gandini, Juan Pablo Libossart, 2015.

If Only I Were That Warrior.

Dirección: Valerio Ciriaci

Guión: Valerio Ciriaci

Producción: Kickstarter, 2015.

Io sto con la sposa

Dirección: Antonio Augugliaro, Gabriele Del Grande, Khaled Soliman Al Nassiry

Guión: Antonio Augugliaro, Gabriele Del Grande, Khaled Soliman Al Nassiry

Producción: Gina Films, DocLab, 2014.

Listado de imágenes.

1. Pier Paolo Pasolini y Susanna Colussi. Disponible en: https://s3-us-west-2.amazonaws.com/find-a-graveprod/photos/2008/195/28263348_121603766544.jpg (consultado: 20 mayo 2017). Retrato de Carlo Albero Pasolini. Disponible en: http://2.bp.blogspot.com/-Yq_h5xN_1fo/Vju1jd802mI/AAAAAAAAAB-c/NWkpZ8hPezg/s1600/1%2BPadre.JPG (consultado: 20 mayo 2017).
2. Anteo Zamboni. Disponible en: <http://1.bp.blogspot.com/-XkIhEPF2ML4/U4vAVfy-NnI/AAAAAAAAALJQ/V3jJWo9-cDg/s1600/Anteo.jpg> (consultado: 20 mayo 2017).
3. Retrato de Guido Pasolini para foto de pasaporte para la Brigata Osoppo. 07 febrero 1945. Disponible en: <http://www.partigianiosoppo.it/easyne2/Fotografie/ritratto-del-partigiano-dellosoppo-guido-pasolini-detto-ermes.aspx> (consultado: 20 mayo 2017).
4. Bloques y barracas de inmigrantes en Roma en los años 60. Borgata Gordiani. Disponible en: <http://2.bp.blogspot.com/-POta6hk6SXQ/TwFhdk4-XNI/AAAAAAAAAAGM/k7YqqjyVg2A/s1600/borgata+gordiani.jpg> (consultado: 20 mayo 2017).
5. Borghetto Latino. Roma, 1960. Disponible en: <http://appiohblog.altervista.org/wp-content/uploads/2016/01/Borghetto-1970-720x546.jpg> (consultado: 20 mayo, 2017).
6. Pier Paolo Pasolini en los suburbios romanos durante las inspecciones in situ para la película *Accattone*. Disponible en: <https://squaderno.files.wordpress.com/2015/10/pasolini-borgata-05-1.jpg?w=863> (consultado: 20 mayo 2017).
7. Cartel de la película *Roman Holiday*. Disponible en: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/6e/43/00/6e430052c36bebac8333ca7816f0a0ad.jpg> (consultado: 20 mayo, 2017). Cartel de la película *Vacanze in Ischia*. Disponible

en: <https://alchetron.com/cdn/Vacanze-a-Ischia-images-9ec5d8d5-f131-4838-8b4e-237e154b895.jpg> (consultado: 20 mayo, 2017).

8. Momento durante las inspecciones por *Sopraluoghi in Palestina*. Disponible en:

<http://www.cinemecum.it/newsite/images/stories/P/PASOLINIPIERPAOLO/film/palestina1.jpg> (consultado: 20 mayo, 2017).

9. Imágenes desde la película *Appunti per un film sull'India*. Disponible en:

<http://2.bp.blogspot.com/9hoTPOMsJDI/VfyPYN3b3XI/AAAAAAAAAIjI/aW58J0nNG-I/s1600/pasoliniindia.jpg> (consultado: 20 mayo, 2017).

10. Localizaciones por *Appunti per un film sull'India*. Disponible en:

<https://www.taxidrivers.it/wp-content/uploads/2015/12/pasoliniindia.jpg> (consultado: 20 mayo, 2017).

11. Pier Paolo Pasolini rodando cámara en mano. Disponible en:

http://www.diariodecultura.com.ar/wp-content/uploads/2015/11/pasolini_image1-1243x699.jpg (consultado: 20 mayo, 2017).

12. Imágenes de los hipotéticos personajes de la *Orestiade africana* extraídas desde la película *Appunti per un film su un'Orestiade africana*.

13. Imágenes de publicaciones inglesas extraídas desde la película *Appunti per un film su un'Orestiade africana*.

14. Pier Paolo Pasolini con estudiantes africano en la Universidad la Sapienza.

Roma. Disponible en: http://2.bp.blogspot.com/-kZHBXoKSGWo/T4eYgI79dII/AAAAAAAAABXg/noeRsnqGLIM/s1600/orestiade_studenti-a-roma.jpg (consultado: 20 mayo, 2017).

15. Imágenes de los estudiantes africano en la Universidad la Sapienza en Roma extraídas desde la película *Appunti per una Orestiade africana*.

16. Imágenes de *Appunti per una Orestiade africana*, FolkStudio de Roma.

Disponible en: http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/wp-content/uploads/2016/01/orestiade_ppp_barbieri-Archie-Savage-e-Ivonne-Murray-600x399.jpg (consultado: 20 mayo, 2017).

17. Carteles de las películas de la *Trilogia della vita*.

18. Carteles de las películas: *Il decamerone nero*, *Il decamerone proibito*, *Super decamerone3*, *Decameroticus*.

- 19: Pasolini Pier Paolo frente la tumba de Antonio Gramsci. Roma. Disponible en: <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/wp-content/uploads/2013/11/pasolini-sulla-tomba-di-gramsci-800x480.jpg> (consultado: 20 mayo, 2017).
20. Susanna Colussi con Pier Paolo Pasolini. Roma. Disponible en: <https://iprigionieridello schermo.files.wordpress.com/2013/04/p-p-pasolini-04-c2a9.jpg?w=525&h=350> (consultado: 20 mayo, 2017).
21. Pier Paolo Pasolini. Torre di Chia. Roma. Foto: Dino Pedrali. Disponible en: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/80/5a/e0/805ae0553569f47babf050002a367460.jpg> (consultado: 20 mayo, 2017).
22. Pier Paolo Pasolini. Torre di Chia. Roma. Foto: Dino Pedrali. Disponible en: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/80/5a/e0/805ae0553569f47babf050002a367460.jpg> (consultado: 20 mayo, 2017).
23. Fotograma desde *La Teoria sueca del amor*. Erik Gandini. 2016. Disponible en: http://www.dipsanet.es/agenda.html?tipo=detalle&id_actividad=125962&area=Cultura (consultado: 20 mayo, 2017).
24. Fotograma desde la *Teoría sueca del amor*. Erik Gandini. 2016. Disponible en: https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/cwsassets/non-5045e09dbc108/2016/01/04/snapshot_a432568a659b360a5-6ef27564dfccab51400bd56d3638004fc2ee5a8c-640-360.jpg (consultado: 20 mayo, 2017).
25. Brendan Bannon. *Ifo 2, Dadaab Refugee Camp*. 2011. Disponible en: http://www.ansa.it/webimages/foto_large_ls_350/2016/10/2/bebbf5cd46145cd7ad753e43b771d0f6.jpg (consultado: 20 mayo, 2017).
26. Detalle de la cerradura de los refugios permanentes. Better Shelter, Disponible en: http://www.bettershelter.org/wp-content/uploads/2015/01/Z5A8991_no-logo-e1453061617215.jpg (consultado: 20 mayo, 2017).
27. *Better Shelter*. Foto: jonathan muzikar © 2016 the museum of modern art. Disponible en: https://42mzqz26jebqf6rd034t5pef-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2016/11/in2363_01_press.jpg (consultado: 20 mayo, 2017).

28. Interior de un prototipo de refugio en el campamento de refugiados de Kawergosk, Erbil, Iraq. Better Shelter. 2015. Disponible en: <http://media.galaxant.com/000/153/284/desktop-1427829838.jpg> (consultado: 20 mayo, 2017).

29. Foto catalogo IKEA. Disponible en: Catalogo IKEA. Niños jugando con juego de IKEA. Foto pagina web IKEA Foundation. Disponible en: https://www.ikeafoundation.org/wp-content/uploads/2016/08/IMG_4880-972x547.jpg (consultado: 20 mayo, 2017).

30. Niños senegaleses jugando. Foto cortesía de: Alassane Niang.

31. Bouchra Khalili. *The Mapping Journey Project*. Disponible en: http://www.campagne-premiere.com/assets/1415620441-bouchra_khalili_the_mapping_journey_project_exhibition_view_2.jpg (consultado: 20 mayo, 2017).

32. Un extracto de *Bouchra Khalili's "The Mapping Journey Project"*. Disponible en: http://www.dreamideamachine.com/en/wp-content/uploads/sites/3/2016/04/moma_khalili_1.jpg (consultado: 20 mayo, 2017).

30. Monumento a Rodolfo Graziani. Affile, Roma. Disponible en: http://www.cinemaitaliano.info/show_img.php?type=fotonotizie&id=33349 (consultado: 20 mayo, 2017).

31-32-33-34. Extracto de *If Only I Were That Warrior*. Disponible en: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRPfhC9QO64W7rEYvUPzbc_BIc11Ajtzg50rje4v83JosXZnH18 (consultado: 20 mayo, 2017).

35. *Congress Hotel*. *4Stelle Hotel*. Disponible en: <http://www.piuculture.it/wp-content/uploads/2014/10/4stellehotel-1024x6821-1024x682.jpg> (consultado: 20 mayo, 2017).

36. Foto interna del *4Stelle Hotel*. “cada uno es responsable de todo frente a todos”. Disponible en: <http://www.4stellehotel.it/> (consultado: 20 mayo, 2017).

37. Foto de la cocina etíope eritrea en el *4Stelle Hotel*. Disponible en: <http://www.4stellehotel.it/> (consultado: 20 mayo, 2017).

38. Niños *4StelleHotel*. Disponible en: <http://www.4stellehotel.it/> (consultado: 20 mayo, 2017).
39. Objetos *4StelleHotel*. Disponible en: <http://www.4stellehotel.it/> (consultado: 20 mayo, 2017).
40. Habitantes *4StelleHotel*. Disponible en: <http://www.4stellehotel.it/> (consultado: 20 mayo, 2017).
41. Imágenes desde *Io sto con la sposa*. Foto: Marco Garofalo. Disponible en: <http://www.iostoconlasposa.com/> (consultado: 20 mayo, 2017).
42. Imágenes *Io sto con la sposa*. Foto: Marco Garofalo. Disponible en: <http://www.iostoconlasposa.com/> (consultado: 20 mayo, 2017).
43. *archipiélagos en lucha: las islas postexóticas*. Bâtiment B2, Centre d'études féminine et études de genre, Universidad de Paris IIX. Paris. Cortesía de ideadestroyingmuros.
44. *radici nel mare – sunu gaal*. Connessioni Decoloniali, Università di Verona, 19-20-21 mayo 2017. Cortesía de ideadestroyingmuros.
45. *sunu gaal, Paratodos*, Verona, mayo 2017. Cortesía de ideadestroyingmuros.
46. *sunu gaal, “non Riesco ad orientarmi sono troppo occidentale”*, Universidad de Verona, 19-20-21 mayo 2017. Cortesía de ideadestroyingmuros.
47. *archipiélagos en lucha: las islas postexóticas*, diario visual, Shakirail, Paris, 15 abril 2014. Cortesía de ideadestroyingmuros.
- 48: *ideadestroyingmuros, archipiélagos en lucha: las islas postexóticas*, diario visual, Shakirail, Paris, 21 abril 2014. Cortesía de ideadestroyingmuros.
49. *ideadestroyingmuros, archipiélagos en lucha: las islas postexóticas*, diario visual, Shakirail, Paris, 15 abril 2014. Cortesía de ideadestroyingmuros.
50. *keurgumak*, frames vídeos, Valencia, 2015. Cortesía de ideadestroyingmuros.
51. *keurgumak – cenas*, Valencia, 2015. Cortesía de ideadestroyingmuros.

Páginas web de referencias:

- 4StelleHotel (Webmovie): <http://www.4stellehotel.it/home-ita.html>
- 120 giornate di Sodoma (película):
https://www.dailymotion.com/video/x151a8p_salo-or-the-120-days-of-sodom-salo-o-le-120-giornate-di-sodoma-part-i_shortfilms.
- Archivio storico Istituto Luce. (Web):
<http://www.archivioluce.com/archivio/>
- Appunti per un film sull'India (Película):
<http://imadmin.imovies.ge/movies/34166/Appunti-per-un-film-sull/India>.
- *Appunti per una Oristiade africana* (Película):
<https://www.youtube.com/watch?v=MAwavKCTahQ>
- Beazley designs of the year (Web):
<https://beazleydesignsoftheyear.com/#/home>
- Beni culturali (Web):
<http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/index.html#&panel1-1>
- Better Shelter (Web): <http://www.bettershelter.org/>
Better Shelter (vídeo): <https://vimeo.com/190697075>
- Bouchra khalili (Web): <http://www.bouchrakhalili.com/biography/>
- Centro Pier Paolo Pasolini (Web):
<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/itinerario-pasoliniano/versuta/academiuta-di-lenga-furlana/> Consultado el 10 de mayo 2017.
<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/attivita/convegna/pasolini-le-ragioni-di-una-fortuna-critica-un-convegno-di-studi-30-31-viii-2015/> Consultado el 10 de mayo 2017.
- Cinecittá (Web): <http://cinecittastudios.it/>
- Cjalzumit (Blog): <https://cjalzumit.wordpress.com/2016/07/06/confine-orientale-italia-1920-1978/>
- *Comizi d'amore*. (Película):
<https://www.youtube.com/watch?v=L5kOnp7Lt-Y>

- Conessioni Decoloniali (Web): <http://conessionidecoloniali.tumblr.com>
- Daniela Ortiz (Web): <http://daniela-ortiz.com/index.php?/projects/condecoracion/>
- Design and culture byed (web): <https://designandculturebyed.com/2016/06/17/mens-to-pier-paolo-and-kappa-gosha-rubchinskiy-ss17>
- Design Boom (Web): <http://www.designboom.com/architecture/moma-insecurities-tracing-displacement-and-shelter-exhibition-11-22-2016/>
- Diagonal (Web): <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/24750-no-somos-islas-sino-habitamos-islas.html>
- Digicult (Web): <http://www.digicult.it/it/news/io-sto-con-la-sposa-va-in-scena-la-disobbedienza-civile/>
- Discurso de Benito Mussolini sobre las leyes raciales en Trieste disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fCVaJGNvUIA> vídeo consultado el 08 junio 2017.
- Doclab (Web): <http://www.doclab.it/>
- Doppio Zero (Web): <http://www.doppiozero.com/autore/Valeria-Verdolini>
- Eacnur (Web): <https://eacnur.org/es?gclid=Cj0KEQjw2-bHBRDEh6qk5b6yqKIBeiQAFUz29oBx-zLzRjyuzYzg0q9s4FHtrO6uBFPOKTD0oN7750IaAns38P8HAQ>
- *Edipo Re* (Película): <https://www.youtube.com/watch?v=IR1tKhMi6rg>
- Eipcp (Web): <http://eipcp.net/transversal/1007/bifo/es>
- *El Decameron* (Película): <https://www.youtube.com/watch?v=AdLjE0oMuDk>
- *Entrevista Digicult. Io sto con la sposa* (Vídeo): <https://www.youtube.com/watch?v=OETEbb9nRi8>
- Etro (Web): <http://www.etro.com/it>

- FAO (Web): <http://www.fao.org/about/es/>
- Fortresse Urope (Web): <http://fortresseurope.blogspot.it/>
- Fundación Bases (Blog):
http://www.fundacionbases.org/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=423
- Gallag Heron Poetry. Suheir Hammad (Web):
<https://sites.google.com/site/gallagheronpoetry/suheir-hammad-biography>
- Geomodí (Blog): <http://geomodi.blogspot.it/2012/05/le-migrazioni-interne-lesempio.html>
- Henk Wildschut (Web):
<http://www.henkwildschut.com/work/biography/biography-henk-wildschut/>
- Ideadestroyingmuros (Web): <http://www.ideadestroyingmuros.info/>
Stare insieme é straordinario.(Blog):
<http://ideadestroyingmuros.blogspot.it/2015/02/stare-insieme-e-straordinario-le.html>
Ui fak auar storis (web): <http://www.ideadestroyingmuros.info/expo/ui-fak-auar-storis/>
Radici nel mare (Web): <http://www.ideadestroyingmuros.info/expo/radici-nel-mare/>
Keurgumak-casa grande (Web)_
<http://www.ideadestroyingmuros.info/textual-projects/keurgumak--casa-grande/>
Archipelaghi en luchas: las islas postexoticas (Web):
<http://www.ideadestroyingmuros.info/expo/les-iles-postexotiques/>
Archipelagos en luchas. Las islas postexotica (Vídeo):
<https://vimeo.com/109122023>
- If only were that warrior (Web): <http://ifonlyiwerehatwarrior.com/>
- Il Decamerone Nero (película):
<http://www.dailymotion.com/video/x3pkqap>
- Il Giornale (Web): <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/antonio-augugliario-io-sto-sposa-1085451.html>
<http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/pasolini-icona-rivoluzionaria-musa-fashion-passerelle-1274106.html>

- *Il corpo e la voce* vídeo documental disponible en:
<http://www.rainews.it/dl/rainews/media/Pasolini-Il-corpo-e-la-voce-fbcc0181-be71-43c9-a08c-974725d087cd.html> consultado el 9 mayo 2017.
- *Il sogno di una cosa* vídeo documental disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=qCSjgMj8Oc4> consultado el 10 mayo 2017.
- Indigogo (Web): <https://www.indiegogo.com/projects/io-sto-con-la-sposa-on-the-bride-s-side--2#/>
- IKEA Foundation (Web):
<https://www.ikeafoundation.org/stories/unlocking-opportunities-kids-play/>
<https://www.ikeafoundation.org/stories/unlocking-opportunities-kids-play/>
<https://www.ikeafoundation.org/stories/home-refugee-without-one/>
<https://www.ikeafoundation.org/flat-pack-refugee-shelter-wins-design-year-2016>
- *Il Vangelo secondo Matteo* (Película):
<https://www.youtube.com/watch?v=0taIoK2D0fA>
- *Io sto con la sposa* (Web): <http://www.iostoconlasposa.com/>
- La Haine (Web): <http://www.lahaine.org/mundo.php/libro-la-cia-y-la>
- Lara bia (Web): <http://lara-bia.tumblr.com/>
- *La Rabbia* (Vídeo): <https://www.youtube.com/watch?v=DnXJIQTtADU>
- La Republica (Web): <http://temi.repubblica.it/espresso-il68/1968/06/16/il-pci-ai-giovani/>
<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/10/28/leros-tra-i-demoni-alla-ricerca-dellorigine34.html>.
- Le Centre d'études féminines et d'études de genre (Web):
<http://www2.univ-paris8.fr/ef/>
- Leyes raciales fascistas (Web)
<http://www.storiaxisecolo.it/fascismo/fascismorazz.htm> en la pagina web Storia del XXI secolo <http://www.storiaxisecolo.it/> consultado el 08 junio 2017

- *Los Cuentos de Canterbury* (Película):
https://www.youtube.com/watch?v=Pyr_4T87WbU
- Kick Starter – If only I were that warrior (Web):
<https://www.kickstarter.com/projects/awenfilms/if-only-i-were-that-warrior-a-documentary?ref=discovery>
- Maestri&Compagni (Vídeo):
<https://www.youtube.com/watch?v=R2lliJv14wc>
- *Medea* (Película): <https://www.youtube.com/watch?v=yn-JNnb81-0>.
- Moma (web): <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1653?locale=es>
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1627?locale=es>
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1653?locale=es>
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907>
https://www.moma.org/d/c/exhibition_catalogues/W1siZiIsIjMwMDA2MjcwNCJdLFsicCIIsImVuY292ZXIiLCJ3d3cubW9tYS5vcmcvY2FsZW5kYXIvZXhoaWJpdGlvbNvMTkwNyIsImh0dHBzOi8vd3d3Lm1vbWEub3JnL2NhbGVuZGFyL2V4aGliXRpb25zLzE5MDc%2FbG9jYWxlPWVzIiwiaSjdXQ.pdf?sha=666924182f27307d
<https://www.moma.org/calendar/groups/17?locale=es>
- Ndem (Web): <http://www.ndem.info/>
- *Ninetto Davoli il preferito da Pier Paolo Pasolini* (Vídeo):
<https://www.youtube.com/watch?v=FgJx8Ewkyzc>
- Nssmag (Web): <http://www.nssmag.com/it/article/8772>
- Nuovi Argomenti (Web): <http://www.nuoviargomenti.net/>
- Pasolini e il Friuli. (Documental):
<https://www.youtube.com/watch?v=gct11qG8ZK4>
- Editorial Pensaré Cartonera
<https://pensarecartoneras.wordpress.com/editorial-pensare-cartonera/>
(consultado el 10 junio 2017).
- Postesotica (Blog): http://postesotica.blogspot.it/p/blog-page_33.html
- *Pucilga* (Película): <https://www.youtube.com/watch?v=WoLP0J8RbPE>.

- *Racconti proibiti di niente vestiti*. (Película):
<https://www.youtube.com/watch?v=U8YfYCtVRD8>
- Rai News (Web): <http://www.rainews.it/dl/rainews/media/Pasolini-II-corpo-e-la-voce-fbcc0181-be71-43c9-a08c-974725d087cd.html>
- Reena Kallat (Web): <http://www.reenakallat.com/>
- Tesi Online. Fabbretti Gherardo. (Web):
<https://www.tesionline.it/v2/appunto-sub.jsp?p=8&id=545>
- *Varsoviana* (Video): <https://www.youtube.com/watch?v=XIfcva-nbp0>
- Villaggio Giuliano-dalmata. (Web):
<https://sites.google.com/site/villaggiogiulianodalmata/da-villaggio-operaio-a-villaggio-giuliano-dalmata>
- Sissco. Società italiana per lo studio della storia contemporanea (Web):
<http://www.sissco.it/articoli/cantieri-di-storia-ii-610/programma-scientifico-611/la-cultura-italiana-e-il-secolo-americano-625/>
- Silue (Web): <http://www.silue.eu/>
- VICE. Intervista Valerio Ciriaci. (Web):
<https://www.vice.com/it/article/intervista-valerio-ciriaci-documentario-colonialismo-etioopia-043>
- Visarts (Web): <http://visarts.ucsd.edu/faculty/teddy-cruz>

