

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**



**DESESPERADAMENTE ITALIANO: PASOLINI, DE LAS  
REVISTAS DE PROPAGANDA AL *PAROLAIO ESTREMISTA***

**TRADUCCIÓN COMENTADA**

DE LOS ARTÍCULOS “CULTURA ITALIANA E CULTURA EUROPEA A WEIMAR”  
Y “CONTRO LA TELEVISIONE”

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
LENGUA Y LITERATURA MODERNAS  
(LETRAS ITALIANAS)

PRESENTA:  
**JUAN DIEGO TAPIA PEREA**

**ASESOR: DR. EUGENIO SANTANGELO**

Ciudad Universitaria, CDMX, 2020



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Era il 1958, quando finalmente trovai un bel lavoro a Roma. Si trattava di andare a suonare la chitarra rigorosamente classica nelle case dell'intelligenza romana. E così una sera mi trovo in una di queste, vicino a Piazza di Spagna. Do un'occhiata alla gente lì riunita, e mi dico: -Qua ci vuole Bach.

E mi metto a suonare. Suono, suono, suono, suono...Dopo un paio d'ore sento che c'è uno che mi ascolta. Sollevo lo sguardo e vedo un giovane, con un bellissimo sorriso, la testa leggermente inclinata, che ascolta molto attentamente. Questo m'infervora, suono ancora di più e tutt'a un tratto lui dice: -Ma non smetterai mai?

Dico: -No! È il mio lavoro. Posso continuare tutta la notte, se serve.

Lui continua a ascoltare, e dopo un po' dice: -E se tu cantassi qualche cosa?

Ed io penso: -Eccolo là. Sempre. In queste riunioni intellettuali, mentre io suono Bach, arriva uno e mi dice: ci canti Casetta di Trastevere?

Così non gli rispondo neppure e continuo a suonare. Tutt'a un tratto è lui che si mette a cantare:

Se saviessis fantazzinis  
se che sun suspir d'amour  
E a si mour si va sottiare  
en ciamò se sint dulour...

-Bravo! Gli dico. Sei anche intonato. Molto bene. E da quale libro hai preso questa canzone?

Lui riflette. Prende il respiro come se dovesse rispondere, poi si ferma e riflette ancora. Poi finalmente dice con un bel sorriso: -Ma le canzoni non si trovano sui libri.

Ed io dico: -Ah, no? E allora, senti questa.

E gli canto una lauda.

-Ti piace?

-Sì.

-Ecco, questa viene da un libro: *Laudario di Cortona*, 1315. Hai visto?

Riflette, sospira, sorride, pensa, poi finalmente dice: -Sì, ma prima di stare nel libro questa veniva cantata nelle strade, nelle piazze, perché è cultura orale.

Cultura orale? Io non avevo idea di cosa fosse. Uscivo proprio fresca fresca dai miei studi classici, tenuti in un convento di monache, gentilissime, deliziose, ma che curavano soprattutto un'ignoranza completa dell'allievo, totale, senza incrinature, e costava pure quest'educazione, quest'ignoranza, perché era un'ignoranza veramente rara: cioè, uno non sapeva proprio niente però non aveva nessun complesso d'inferiorità. È difficile.

E quindi continuo a parlare con questo gentile signore dicendo un sacco di sfondoni, cose di cui arrossisco ancora adesso. Per tutta la sera, non so perché, lui restava lì, chiacchierava, mi spiegava, con pazienza, sorrideva, sospirava, pensava, rifletteva, mi spiegava. Mi cantò il *Bella Ciao*, stavano uscendo i primissimi dischi, il primo mi pare, proprio il primo, dei dischi del Sole, mi cantò il *Bella Ciao*. Io non ero sicura che avevamo avuto una guerra partigiana. Mi cantò un canto di mondine, *Le otto ore*, io non sapevo cos'era una mondina, non sapevo che il riso è una pianta che cresce nell'acqua. Finalmente io gli ho cantato una ninna nanna calabrese di mio nonno, tanto per far vedere che ero all'altezza della situazione. Insomma, una bellissima serata. L'11 febbraio 1958. Il mio primo incontro con Pier Paolo Pasolini.

“Il mio primo incontro con Pier Paolo Pasolini”

*Cantata per Pier Paolo Pasolini*

(Monologo in cui Giovanna Marini si accompagna con la chitarra, con un breve intervento di tutto il Quartetto vocale, che canta *Se saviessis*...)

A mis padres, a mis maestros y a todos quienes hicieron posible este trabajo.

# Índice

<b>Introducción</b> .....	5
<b>1. Pier Paolo Pasolini del <i>farfallino svolazzante</i> al <i>parolaio estremista</i></b> .....	12
1.1 Desesperadamente italiano: una visión anti tradicional de la tradición.....	14
1.2 De los <i>Ragazzi di vita</i> a la desaparición de las luciérnagas.....	25
<b>2. Pasolini y el <i>elzeviro</i></b> .....	36
2.1 El <i>elzeviro</i> : un género italiano .....	38
2.2 Pier Paolo Pasolini, el estilo del <i>parolaio estremista</i> .....	51
<b>3. Comentarios a la traducción</b> .....	56
3.1 Algunas cuestiones metodológicas.....	56
3.2 Comentarios a la traducción de “Cultura italiana y cultura europea a Weimar” y “Contro la televisione”: Aspectos generales de la traducción italiano-español .....	61
3.3. Traducir el estilo del <i>parolaio estremista</i> .....	70
3.4 Algunos comentarios sobre la traducción de “Contro la televisione” de Paula Caballero.....	82
<b>Conclusiones</b> .....	88
<b>Bibliografía</b> .....	94
<b>Apéndice</b> .....	102
Propuesta de traducción de “Cultura italiana y cultura europea a Weimar” .....	102
Propuesta de traducción de “Contro la televisione” .....	108

## Introducción

Los cursos a los que asistí durante la licenciatura, impartidos por profesores a quienes debo mi formación, despertaron en mí diversas inquietudes. No sólo incentivaron mi interés por algunos de los autores en los que centraría mis investigaciones o por distintos enfoques críticos y teorías literarias con las cuales abordar el análisis de un texto, también despertaron en mí una cierta curiosidad por la dimensión política de la literatura y la traducción. Pensar por ejemplo que una obra como la *Divina Commedia* engloba una cantidad de referencias a la política de la Florencia del siglo XIII, no menor que el número de citas a textos de la tradición clásica o de referencias a debates teológicos de la época; fue uno de los primeros casos que me acercaron al análisis de un texto literario no sólo como un objeto abstracto producto de la originalidad de su autor, sino también a partir de enfoques no únicamente literarios que permiten observar la intrincada red de interconexiones entre elementos que van desde el contexto político-social, la historia personal de su autor y las obras literarias que lo precedieron, hasta los valores estéticos de la época, las corrientes de pensamiento con mayor difusión o los géneros literarios con los que este texto mantiene alguna relación o la fortuna que en determinado contexto pudo haber tenido. Esta confluencia hace de un texto un complejo objeto literario, histórico y cultural.

La relación entre literatura y contexto sociocultural resulta aún más estrecha en autores del siglo XX, posiblemente debido a la cercanía temporal que nos impide concebirlos como parte de una otredad distante o leerlos tomando en cuenta sólo los discursos críticos o literarios que se han creado a partir de éstos. Basta pensar en la literatura de argumento bélico producto de las dos guerras mundiales o, en el caso de Italia,

en la literatura que surge a partir de la experiencia de la resistencia partisana en la que participaron algunos de los escritores italianos más importantes del siglo pasado como Beppe Fenoglio, Luigi Meneghello o Italo Calvino. En el caso de Pier Paolo Pasolini, la relación entre el plano literario y el plano político-social resulta más que evidente, pues esta confluencia, violenta la mayoría de las veces, es uno de los motores principales de sus obras.

Intelectual profundamente comprometido con su tiempo, Pasolini fue un escritor incansable, caracterizado por una “disperata vitalità”. Su obra es tan vasta que, para publicarla en su totalidad, la editorial Mondadori dedicó en su colección I Meridiani dos volúmenes a su narrativa (*Romanzi e racconti*), dos tomos a los ensayos de análisis y crítica literaria (*Saggi sulla letteratura e sull'arte*), un volumen a sus textos teatrales (*Teatro*), dos a sus textos de corte cinematográfico (*Per il cinema*), dos tomos a su poesía (*Tutte le poesie*) y un volumen a su obra ensayística de tema político-social (*Saggi sulla politica e sulla società*), y es justo de ésta de la que me ocupo en este trabajo.

Antes de comenzar a colaborar con el periódico *Il Corriere della Sera* en 1973, Pasolini ya había publicado un buen número de artículos, los cuales, en el mundo de habla hispana, han sido estudiados con atención menor que la dedicada a los que fueron antologados en sus dos obras más famosas: *Scritti corsari* y *Lettere luterane*. Es precisamente en esta parte de su obra en la que pretendo profundizar a través del análisis y la traducción de “Cultura italiana y cultura europea a Weimar”, uno de los artículos con los que iniciaría su obra ensayística y que hasta ahora no ha sido traducido al español. En este trabajo presento también la traducción comentada de “Contro la televisione”, un artículo que permaneció inédito hasta la publicación de *Saggi sulla politica e sulla società*. Este texto nos permite profundizar en el estilo ensayístico, así como en el estilo argumentativo

del Pasolini corsario y, en cierta medida, en el proceso de escritura de sus ensayos políticos debido a que se trata de un texto inconcluso.

Si la antología de las cartas escritas por Pasolini a familiares y amigos constituye “l'autobiografia involontaria dello scrittore forse più furiosamente autobiografico della letteratura italiana”,<sup>1</sup> la cual nos permite trazar una especie de mapa de las relaciones, amistades e incluso reacciones y sentimientos frente a determinados acontecimientos; su vasta producción ensayística no sólo puede ofrecer, a modo de instrumento crítico, indicios para profundizar en la interpretación de su obra propiamente literaria o cinematográfica. Tanto por el compromiso vertido en forma de militancia periodística como por el nivel de complejidad estilística y argumentativa con el que fueron redactados, los ensayos pasolinianos, como propone Marco Belpoliti, podrían ponerse al mismo nivel y ser leídos con la misma atención estilística que su poesía o su narrativa: “Dalla lettura incrociata dei tre tomi (*Saggi sulla letteratura e sull'arte* y *Saggi sulla politica e sulla società*) emerge un profilo complessivo di un autore in cui è davvero difficile separare politica e letteratura, arte e interesse per la società”.<sup>2</sup> La complementariedad entre los ensayos de corte político-social y antropológico y los propiamente literarios, es decir la doble valencia, documental-crítica y literaria, de la obra ensayística de Pier Paolo Pasolini es uno de los temas centrales de este trabajo y es una de las características de estos textos que me llevó a elegirlos como objeto de análisis y de traducción.

Inicialmente este trabajo estaba pensado como una antología de tres artículos de tres escritores (Pier Paolo Pasolini, Giorgio Manganelli y Umberto Eco) quienes, con

---

<sup>1</sup> Piergiorgio Bellocchio, “La biografía involontaria di Pasolini”, *Dalla parte del torto*, Torino, Einaudi, 1989, fragmento tomado de: *Sagarana*, No. 30, enero 2008. Disponible en: <http://www.sagarana.net/rivista/numero30/saggio17.html>

<sup>2</sup> Marco Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, p. 281.

motivaciones y objetivos distintos, cultivaron con gran interés el ensayismo periodístico a la par de su obra propiamente literaria, dando el mismo valor a estas dos facetas de su producción. Sin embargo, durante el proceso de traducción dicho proyecto se reveló poco práctico debido a su dimensión. No sólo por la cantidad de trabajo que ello suponía, sino porque al traducir textos de tres autores se crearía la necesidad de comentar tres estilos distintos y posiblemente en una sola tesis no habría sido posible profundizar con la atención necesaria en la obra de los tres. Es por ello que decidí utilizar únicamente dos artículos de Pasolini y guardar el resto para investigaciones futuras.

A propósito de las conmemoraciones del trigésimo aniversario de su homicidio, llevadas a cabo por instituciones y medios de comunicación italianos, Carla Benedetti comentaba: “è quasi inevitabile che persino mentre lo celebra, anzi proprio mentre lo celebra, la cultura italiana abbia cercato in qualche modo di imbozzolarlo, di avvolgerlo dentro strati di madreperla, come fa l'ostrica con il batterio”.<sup>3</sup> Hoy, algunos años más tarde, el panorama no es muy distinto y es por ello que con este trabajo pretendo presentar una parte de la obra del escritor corsario que se contrapone a la figura idealizada que se ha construido de él.

En las últimas décadas, la obra Pasolini ha sido retomada por un gran número de investigadores y se ha buscado, en especial por parte de la crítica francesa,<sup>4</sup> actualizar algunos de los conceptos y metáforas (mutación antropológica, desaparición de las luciérnagas, etc.) utilizados por el escritor boloñés para describir las transformaciones sociales puestas en marcha durante los últimos años de la década de los cincuenta en Italia.

---

<sup>3</sup> Carla Benedetti, “Pasolini celebrato o tradito”, *Italian Culture*, Vol. 24-25, Michigan State University Press, 2006-2007, p. 141.

<sup>4</sup> Tengo en mente por ejemplo a Georges Didi-Huberman y en particular su libro *Supervivencia de las luciérnagas*, Juan Calatrava (trad.), ABADA, Madrid, 2012.

Sin embargo, la figura que se ha construido, en particular de su asesinato a través de las múltiples películas, comics, libros, programas televisivos, etc., la mayoría de las veces es bastante idealizada ya que: o se introduce a Pasolini al interior de una narración policiaca al estilo del *giallo* o es presentado como el eterno polemista que lucha unilateralmente contra el poder; mientras que en realidad Pasolini no fue un intelectual unívoco. Por el contrario, como pretende mostrar este trabajo, entre el joven universitario que colaboraba activamente con revistas de propaganda del régimen fascista y el Pasolini corsario o el *parolaio estremista*, como él mismo se definió, hay un sinuoso camino de constantes cambios de perspectiva e incluso contradicciones que, en contraste con muchos intelectuales de su generación que atravesaron por una experiencia similar, nunca fueron negadas: “Lo scandalo del contradirmi, dell’essere / con te e contro te; con te nel cuore, / in luce, contro di te nelle buie viscere”.<sup>5</sup> Posiblemente en estos versos del canto IV de *Le ceneri di Gramsci* encontramos una clave de lectura para toda su obra, pues condensan la poética que estructura los mecanismos argumentativos de sus ensayos periodísticos. En éstos, decir la verdad o denunciar la injusticia señalándola desde una perspectiva privilegiada casi nunca es el objetivo principal, sino que, como intelectual comprometido y con una vocación que incluso ha sido definida como pedagógica, el elemento central es el proceso, el análisis y la crítica constantes, incluso a costa de contradecirse y de tener que reconocer su error en la colaboración de la semana sucesiva.

El objetivo de este trabajo es presentar una propuesta de traducción de los artículos mencionados, analizando el proceso de mi trabajo. Sin embargo, antes de abordar directamente los comentarios de traducción, considero necesario hacer un breve recuento de la biografía intelectual de Pasolini y del contexto histórico en el que se escribieron, ya que

---

<sup>5</sup> Pier Paolo Pasolini, “Le ceneri di Gramsci IV” en *Tutte le poesie*, Tomo I, Milano, Mondadori, 2009 p. 820.

el desconocimiento de éstos podría resultar en una lectura tendenciosa que descontextualice textos como “Cultura italiana y cultura europea a Weimar”.

Este trabajo se organiza en tres capítulos. El primero, dedicado al análisis de la obra ensayística del autor, está dividido en dos apartados. En el primer apartado contextualizo y comento algunos de los primeros textos publicados por el Pasolini estudiante universitario y colaborador de dos revistas de propaganda del régimen, analizando algunos elementos que, en cierta forma, podrían acercarlo a la retórica fascista. Mientras que en el segundo comento su obra del periodo inmediatamente anterior al inicio de su colaboración con *Il corriere della sera*. El análisis histórico es un tanto esquemático y presto particular atención a la descripción de acontecimientos y personajes que tengan alguna relación con los argumentos tratados y las referencias explícitas o implícitas en los textos que traduje.

El segundo capítulo está dedicado a la labor de investigación paralela que fue necesario realizar como herramienta de apoyo y se divide en dos apartados. En el primero introduzco el género *elzeviro* con la finalidad de abordar su historia y las características que adquirió en Italia, las cuales lo acercan al ensayo, en particular al ensayo periodístico. En el segundo apartado, comento el estilo ensayístico de Pier Paolo Pasolini y presento una breve síntesis de esta parte de su producción. Las características genéricas estudiadas en este capítulo deben tenerse en cuenta durante el proceso de traducción ya que, dado el tipo de traducción que me propuse realizar, en algunos casos presuponen un enfoque traductológico determinado, que permite transportar de una lengua a otra sin demasiadas pérdidas no sólo el contenido del texto sino también las características editoriales (tipografía, organización de la página, etc.), lingüísticas, estilísticas, etc. Cabe mencionar que, para el desarrollo de esta investigación, habría sido de gran utilidad poder consultar algunos textos como el libro de Giancarlo Ferretti *Storia dell'informazione letteraria in*

*Italia. Dalla terza pagina a internet. 1925-2009*. Sin embargo, me ha sido imposible consultarlo.

En el tercer capítulo presento brevemente los postulados teóricos que guiaron mi proceso de traducción, así como las terminologías que utilicé para describir los distintos procedimientos traductológicos. Los dos apartados siguientes contienen los comentarios a la traducción en los que, a través de algunos ejemplos, muestro algunos de los problemas traductológicos a los que me enfrenté, así como las decisiones tomadas, las ganancias y las pérdidas del proceso: el cuarto contiene los comentarios derivados estrictamente del proceso de traducción entre el italiano y el español, mientras que el quinto contiene los comentarios que surgieron del estilo ensayístico de Pier Paolo Pasolini, con la finalidad de identificar los elementos que lo componen, a los cuales he dado gran importancia evitando, en la medida de lo posible, modificar colocaciones creativas, sintaxis marcada, metáforas, figuras retóricas y otros recursos expresivos característicos de esta parte de la obra del escritor corsario. Finalmente, en el sexto apartado realizo una breve comparación de mi traducción con la realizada por Paula Caballero Sánchez para la antología *Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas*.<sup>6</sup> Por último, presento algunas conclusiones obtenidas de la investigación realizada y un balance de las decisiones que tomé durante el proceso de traducción. En apéndice, incluyo mi propuesta de traducción de los dos textos.

---

<sup>6</sup> Pier Paolo Pasolini, *Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas*, Paula Caballero Sánchez y Miguel Ros González (trads.), errata naturae, Madrid, 2014, 61-76 pp.

## 1.

### **Pier Paolo Pasolini del *farfallino svolazzante* al *parolaio estremista***

Tratar de comprender el pensamiento de Pier Paolo Pasolini sólo a partir de los textos antologados en *Scritti corsari* y *Lettere luterane* puede representar el riesgo de olvidar que, como la mayor parte de los intelectuales de su generación, Pasolini creció y fue educado bajo el régimen fascista y que, si bien no lo condicionó completamente, de una u otra manera esta experiencia ejerció una cierta influencia en su recorrido intelectual e indudablemente es posible notar algunos reflejos de la retórica del régimen en los primeros ensayos del escritor corsario.

Una breve revisión de la biografía de escritores como Curzio Malaparte, Giuseppe Ungaretti, Indro Montanelli, Vitaliano Brancati e incluso de escritores que en la posguerra se convertirían en exponentes de la cultura como Lanfranco Caretti o en importantes figuras de la izquierda como Norberto Bobbio o Dario Fo,<sup>7</sup> es suficiente para constatar que no es posible analizar el periodo fascista sólo en términos de fascismo-antifascismo ya que, en efecto, no existió una división tan tajante, al menos no en los términos en los que el discurso antifascista de la posguerra habría representado a la oposición durante el régimen. Por el contrario, al interior tanto de los grupos de izquierda como los de derecha, existió un gran número de matices políticos, los cuales deben ser tomados en consideración ya que, por ejemplo, Mussolini comenzó su carrera política como socialista e incluso frecuentaba círculos anarquistas.

---

<sup>7</sup> Para profundizar en la biografía juvenil de Dario Fo y su paso por la Guardia Nazionale Repubblicana, creada por el régimen fascista el 8 de diciembre 1943, véase: Chiara Valentini, *La Storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997, 18-25 pp.

El riesgo más inmediato que comporta una lectura desinformada de los textos juveniles de Pasolini es el de condenarlo viendo en él a un intelectual que de un momento a otro decidió cambiar de bando, como en efecto muchos italianos hicieron después de la declaración del armisticio el 8 de septiembre de 1943. Otro posible riesgo es el de derivar, de una lectura de los textos juveniles, conclusiones inspiradas por textos posteriores y encontrar en algunos de los argumentos un discurso ya conscientemente antifascista. Ésta sería una perspectiva un tanto descontextualizada ya que los textos del Pasolini universitario no pueden ser leídos bajo la misma óptica que los del Pasolini corsario y si bien las experiencias juveniles se verán reflejadas incluso en sus últimas obras, no es posible rastrear una relación directa de continuidad lineal entre sus primeros ensayos y lo que forman parte de *Scritti corsari*, sino que a lo largo de su obra ensayística encontramos numerosas rupturas y cambios de dirección que en ocasiones incluso podrían parecer contradictorias. La toma de consciencia de haber formado parte de las generaciones educadas bajo el régimen podría ser considerada una de las primeras.

El método argumentativo de Pasolini no excluye la contradicción. En ocasiones, el punto de partida del discurso es precisamente un punto de tensión, el “essere con te e contro di te”. Y es por ello que la lectura contextualizada de sus textos puede representar un valioso instrumento en la reconstrucción de la historia política de la Italia del siglo XX, ya que, por ejemplo, sus textos ensayísticos de la juventud revelan algunas de las características de la condición del intelectual durante y después de las dos décadas fascistas, condición que en la posguerra muchos habrían querido olvidar e incluso intentado ocultar. Basta mencionar casos como el de Norberto Bobbio o el de Dario Fo quien incluso llegó a ser *repubblicano* de la *Repubblica Sociale Italiana*, también conocida como República de Salò, creada por Mussolini entre 1943 y 1945.

## 1.1 Desesperadamente italiano: una visión anti tradicional de la tradición

En 1939, después de haber concluido el bachillerato, y con sólo diecisiete años, Pier Paolo Pasolini se inscribe a la Facultad de Letras de la Universidad de Bolonia. Durante su paso por la universidad asiste a los cursos de historia del arte impartidos por Roberto Longhi y Francesco Arcangeli en los cuales se abordaba el estudio de la obra de un gran número de artistas boloñeses fuera de las tendencias críticas hegemónicas de la época, es decir, sin demasiadas concesiones al estetismo o al idealismo de Benedetto Croce, ni al entusiasmo por la herencia latina, exaltada por el régimen como justificación de la superioridad de la raza italiana. Por el contrario, las clases “sull’arte bolognese da Vitali a Morandi offrivano un esempio del ruolo sovversivo della tradizione”.<sup>8</sup> Los cursos de Longhi y las positivas consideraciones de Arcangeli sobre sus pinturas, motivarían al joven Pasolini a proyectar una tesis sobre la pintura italiana contemporánea, sin embargo nunca llegaría a concluirla ya que el borrador se perdería en la confusión de las constantes mudanzas realizadas para refugiarse de la guerra. Posteriormente, decide emprender un análisis de la poética pascoliana con el que obtiene la licenciatura en letras en 1945 y que sería publicado póstumamente en 1993 por la editorial Einaudi con el título *Antologia della lirica pascoliana*.

A partir de la experiencia universitaria, Longhi y Arcangeli se convertirían en dos de las mayores influencias para Pasolini, tanto en el plano artístico como en el político. Reflexionando sobre la actividad docente casi tres décadas más tarde, escribiría: “Longhi era sguainato come una spada. Parlava come nessuno parlava. Il suo lessico era una completa novità. La sua ironia non aveva precedenti. La sua curiosità non aveva modelli.

---

<sup>8</sup> Patrick Mc Carthy, “Pasolini e *Il Setaccio*: alla ricerca di parole politiche”, en: *Pasolini e Bologna*, Davide Ferrari y Gianni Scalia (eds.), Bologna, Pendragon, 1998, p. 80.

La sua eloquenza non aveva motivazioni. Per un ragazzo oppresso, umiliato dalla cultura scolastica, dal conformismo della società fascista, questa era la rivoluzione”.<sup>9</sup> Con esta descripción Pasolini no sólo reconoce la deuda intelectual hacia el maestro boloñés, sino que al mismo tiempo evalúa las condiciones en las que fue educada la generación que creció con el fascismo y pone en perspectiva su propia experiencia en relación con el régimen y las instituciones fascistas, reconociendo en el rol social de un profesor y en el estudio de la historia del arte, verdaderos instrumentos políticos.

Es durante estos años de constantes mudanzas entre Bolonia, Casarsa y Versuta en los que la amistad con Luciano Serra, Roberto Roversi y Francesco Leonetti se vuelve decisiva. Pasolini escribe en una carta: “L’unità spirituale e il nostro modo unitario di sentire sono notevolissimi, formiamo già cioè un gruppo, e quasi una poetica nuova”.<sup>10</sup> Este sentimiento de unidad, que en estos años se expresa con un tono bastante cercano a la retórica fascista,<sup>11</sup> así como los intereses y las experiencias compartidas por el grupo de amigos boloñeses tendrían un fuerte impacto no sólo en el desarrollo intelectual y político del poeta de Casarsa; esta amistad fue también la base sobre la que surgieron distintos proyectos periodísticos y literarios fundamentales para el medio cultural italiano.

Antes de colaborar con la revista *Il Setaccio*, siendo parte del comité organizador y publicando artículos, poemas y algunos dibujos, Pasolini había proyectado con el grupo de

---

<sup>9</sup> Pier Paolo Pasolini, “Che cosa è un maestro?”, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Vol. II, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 2008, 2593-2594 pp.

<sup>10</sup> Citado en Nico Naldini, “Cronologia”, *Saggi sulla politica e sulla società*, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 1990, LII.

<sup>11</sup> En un artículo publicado en la revista *Critica fascista*, Vincenzo Buonassi usa la expresión “unità spirituale” para describir el ambiente de uno de los *Littoriali della cultura* y describe lo que en su opinión es la superación de la polémica para alcanzar un “linguaggio comune, un piano comune di visuale, di giudizio, se vogliamo un orizzonte comune”. Vincenzo Buonassi, “Dopo i Littoriali dell’anno XVIII”, in *Critica Fascista*, a. XVIII, n.14-15 maggio 1940 – XVIII, pp. 230 – 231. Citado en la tesis de *Laurea magistrale*: Valeria Venuti, *Bologna tra fascismo e arte: I Littoriali della cultura e dell’arte e il caso di architrate*, Università di Pisa, año académico 2014-2015, pp. 80-81. Disponible en: <https://etd.adm.unipi.it/t/etd-03262015-135307/>

amigos boloñeses la creación de una revista que se habría llamado *Eredi*. El objetivo, en la opinión de Luciano Serra, habría sido “rappresentare la continuità della poesia classica filtrata nella poesia moderna di Ungaretti, Montale, Sereni”.<sup>12</sup> La actividad literaria de la revista habría sido guiada por una vocación poética que Pasolini definía como un “arcaísmo eredístico”,<sup>13</sup> es decir, la continuidad de la tradición en las reformulaciones llevadas a cabo por las nuevas generaciones.<sup>14</sup> No obstante el gran entusiasmo, nunca lograrían materializar este proyecto debido a las restricciones ministeriales sobre el uso del papel y *Eredi* se limitaría a una “esperienza preparatoria e comunque anticipatrice per molti versi di *Officina*”,<sup>15</sup> ya que representa el primer intento del grupo de amigos boloñeses por crear una revista literaria, el cual se vería realizado sólo hasta 1955, cuando Pasolini, Roversi y Leonetti fundan la revista *Officina*.

El primero de los artículos de los que me ocupó (“Cultura italiana e cultura europea a Weimar”) se publicó el 31 de agosto de 1942 en el fascículo 10 de *Architrave*<sup>16</sup> y posteriormente, en enero de 1943, en el tercer número de *Il Setaccio*,<sup>17</sup> dos revistas estudiantiles boloñesas creadas por el régimen fascista, siendo la primera un instrumento de difusión del GUF (*Gruppo Universitario Fascista*) y la segunda de la GIL (*Gioventù*

---

<sup>12</sup> Luciano Serra, introduzione a *Pier Paolo Pasolini. Lettere agli amici (1941-1945)*, Guanda, Parma, 1976, p. XV.

<sup>13</sup> Cfr. Simonetta Barolini, “Pier Paolo Pasolini, Sessantotto e dintorni”, en *I linguaggi del Sessantotto. Atti del Convegno multidisciplinare. Libera Università degli Studi “San Pio V”*, Roma, 2008, p. 277.

<sup>14</sup> Para profundizar en algunas de las reescrituras de ideas tomadas de escritores como Leopardi o Pascoli llevabas a cabo en distintos momentos de la obra de Pier Paolo Pasolini, véase: Marco Antonio Bazzocchi, *L’immaginazione mitologica. Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*, Pendragon, Bologna, 1996.

<sup>15</sup> Nico Naldini, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989 p. 30.

<sup>16</sup> Todos los números están disponibles en el Archivio Storico dell’Università di Bologna: <http://db.archivistorico.unibo.it/it-it/edicola-degli-studenti/elenco-delle-annate.aspx?idC=61687&idRivista=11993&LN=it-IT>

<sup>17</sup> Todos los números de esta revista están disponibles en la Biblioteca digitale dell’Archiginnasio: [http://badigit.comune.bologna.it/books/setaccio/date\\_open.asp?testo=numero3](http://badigit.comune.bologna.it/books/setaccio/date_open.asp?testo=numero3)

*Italiana del Littorio*). Este artículo es uno de los primeros textos<sup>18</sup> publicados por Pasolini y se inserta en el clima de autarquía y eufórica exaltación nacionalista que, en los años previos al comienzo de la Segunda Guerra Mundial y durante el proceso bélico, el régimen fascista se esforzaba por mantener.<sup>19</sup> Durante estos años, como la mayor parte de los jóvenes de la época, Pasolini frecuentaba las instituciones destinadas al adiestramiento físico, la vida social y la formación ideológica de la juventud como los gimnasios del GUF, los campamentos de la *Milizia* o los *Littoriali della cultura*.<sup>20</sup> Éstos últimos ofrecían “ai giovani l’opportunità di un incontro, di una discussione e di una partecipazione, per lo meno settoriale, ai problemi della cultura contemporanea”,<sup>21</sup> pues a pesar de elaborar un discurso bastante ideológico, mantenían una cierta actividad cultural y en ellas se formaron una buena parte de los intelectuales que en la posguerra se convertirían en escritores y críticos literarios. Es el caso de intelectuales como Carlo Bo, Vitaliano Brancati, Giorgio Bassani e incluso personajes como Lanfranco Caretti y Franco Fortini, quien además de ser un poeta reconocido, participaría en distintas revistas literarias de la posguerra y se convertiría en uno de los principales exponentes del ensayismo militante.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> El primer artículo publicado por Pier Paolo Pasolini se titula “Nota sull’odierna Poesia”. En este defendía la obra de algunos poetas de los primeros años del siglo XX como Ungaretti, Montale o Sandro Penna, resumiendo el panorama de la poesía italiana. Este texto fue publicado en el número de abril de 1942 de la revista *Gioventù Italiana del Littorio Bollettino del Comando Federale di Bologna*. Algunos números de esta revista, incluido el número en el que se publicó el artículo de Pasolini, pueden ser consultados en: [http://badigit.comune.bologna.it/mostre/pasolini42/gil\\_rivista.htm](http://badigit.comune.bologna.it/mostre/pasolini42/gil_rivista.htm)

Para consultar la lista de los artículos publicados por Pier Paolo Pasolini en *Architrave* véase: <http://badigit.comune.bologna.it/mostre/pasolini42/architrave.htm> y en *Il Setaccio*: <http://badigit.comune.bologna.it/books/setaccio/scheda.htm>

<sup>19</sup> Para profundizar en las consecuencias de la autarquía fascista en plano económico y social véase: “L’Italia e l’autarchia”, *Enciclopedia Treccani*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/l-italia-e-l-autarchia\\_\(Il\\_Contributo\\_italiano\\_alla\\_storia\\_del\\_Pensiero:\\_Tecnica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/l-italia-e-l-autarchia_(Il_Contributo_italiano_alla_storia_del_Pensiero:_Tecnica)/) en particular el apartado “La cellulosa”.

<sup>20</sup> Cfr. Nico Naldini, “Cronologia”, en W. Siti y S. De Laude, *Op Cit*, L.

<sup>21</sup> Cfr. Giorgio Luti, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, Firenze 1972, p. 188.

<sup>22</sup> Para consultar una lista más detallada de los participantes de los *Littoriali della cultura* véase: <http://cronologia.leonardo.it/storia/a1932c.htm>

Si bien el objetivo de estas instituciones era difundir la ideología fascista entre los jóvenes, en algunos casos representaron, contrariamente a los intereses del régimen, uno de los puntos de encuentro para grupos antifascistas y al interior de éstas existió una cierta oposición.<sup>23</sup> En este marco, revistas como *Il Setaccio* o *Architrave* eran instrumentos de propaganda del régimen cuyo objetivo era, como señala Roberto Mazzetti en el “Atto di nascita”, el de fungir como guía ideológica para los jóvenes: “Essa sceglie, accoglie, guida i giovanissimi e li affianca in disciplina ai giovani più maturi e agli uni e agli altri vuol servire di palestra e di laboratorio”.<sup>24</sup> A pesar de esto ofrecían un cierto margen de libertad y quienes publicaban en ellas no siempre eran completamente favorables al régimen, por lo que serían reconocidas como las revistas del “ultimo fascismo critico”.<sup>25</sup> Podría decirse incluso que fue a causa de la libertad concedida a los colaboradores de estas revistas, y no sólo como consecuencia de la escasez de materias primas, que su actividad no duró demasiado. El *Setaccio* publicó sólo seis números entre 1942 y 1943, mientras que *Architrave* llegaría a los 26 fascículos publicados entre 1940 y 1943.<sup>26</sup>

Las primeras contribuciones de Pasolini con el *Setaccio* fueron un par de artículos: “I giovani, l’attesa”, en el que busca reivindicar el derecho a la libre expresión de los jóvenes poetas; “Per una morale pura in Ungaretti”, en el que analiza la poética

---

<sup>23</sup> En una entrevista realizada a Pasolini por Enzo Biagi, en la que se reunieron algunos de los ex compañeros del Liceo Galvani, se toca el tema de la relación de los jóvenes que más tarde pasarían a formar parte del mundo intelectual italiano con el fascismo. Particularmente en el minuto 14, en el que se habla de la oposición al interior de las mismas instituciones fascistas, incluidos los medios de propaganda como *Architrave* o *Il Setaccio*. En esta entrevista Sergio Telmon define a algunos intelectuales pertenecientes al Partido Fascista Republicano como, Eugenio Facchini, fascistas rojos. (min. 15:49) El video puede ser consultado en su totalidad en: [https://www.youtube.com/watch?v=rc6MYoG7y\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=rc6MYoG7y_0)

<sup>24</sup> Roberto Mazzetti, “Atto di nascita”, *Architrave*, I diciembre, 1940, disponible en: <http://db.archivistorico.unibo.it/it-it/edicola-degli-studenti/immagini-fascicoli/0001-architrave-0001001-i-0001001001-1.aspx?idC=61703&idO=17273&LN=it-IT>

Citado en: Simona Bondavalli, *Fictions of youth: Pier Paolo Pasolini, adolescence, fascisms*, University of Toronto, Toronto, 2015, p. 21.

<sup>25</sup> *Pasolini e Bologna*, Davide Ferrari y Gianni Scalia (eds.), Bologna, Pendragon, 1998, p. 9.

<sup>26</sup> Cfr. <http://badigit.comune.bologna.it/mostre/pasolini42/architrave.htm>

ungarettiana, y *Fantasie di mia madre*, un poema en dialecto friulano. Este último es muy significativo ya que el hecho de que Pasolini haya publicado poemas en dialecto friulano, mientras que el régimen fascista trataba de forzar la unidad lingüística de la península, es sintomático de un cierto margen de tolerancia al interior de estas revistas, al menos en relación con sus colaboradores más cercanos y con algunos de los principales exponentes de la cultura, debido a su posición social. Nico Naldini comenta sobre la relación de Pasolini con el dialecto:

El friulano hablado en Casarsa es una variedad periférica. No se habla en la familia Pasolini, donde el italiano es obligado; ni en la familia Colussi, donde se pasa del veneciano al italiano en las relaciones con los Pasolini. Habla friulano todo el mundo de alrededor, aun auténticamente campesino. Pier Paolo, que lo ha escuchado desde niño, cuando comienza a escribirlo es consciente de estar llevando a cabo una especie de ‘místico acto de amor’, conquistando por ese camino aquella lengua incontaminada y absoluta que era el mito soñado en sus lecturas de los poetas herméticos.<sup>27</sup>

Cabe señalar que en muchos casos esta tolerancia era obligada ya que de otro modo el fascismo no habría tenido el soporte intelectual para poder construirse esta fachada de promotor de la cultura y la creación de instituciones como *L'Accademia d'Italia* no habría sido posible.

“Cultura italiana e cultura europea a Weimar” es producto de la participación de Pasolini en el “Ponte Culturale Weimar-Firenze”, un intercambio estudiantil organizado por los regímenes nazi, franquista y fascista. El encuentro se desarrolló en dos sedes: Weimar del 17 al 24 y Florencia del 25 al 30 de junio de 1942,<sup>28</sup> con la participación de jóvenes

---

<sup>27</sup> Nico Naldini, *Pier Paolo Pasolini. Una vida*. Mercedes de Corral (Trad.) Circe Ediciones, Barcelona, 2001. Citado en: Carlos Tarsitano, “Pasolini, poeta desnudo. El retorno de una voz múltiple”, disponible en: <http://www.fronterad.com/?q=pasolini-poeta-desnudo-retorno-voz-multiple>

<sup>28</sup> Cfr. Daniela De Angelis, “Bottai e la mostra dell’istruzione artistica del 1939”, *Bottai e la Mostra dell’Istruzione Artistica del 1939: ISA Pomezia*, Roma, Gangemi, 2008, pp. 33-34.

universitarios provenientes de todos los países aliados y de algunos países ocupados por Alemania.

Es precisamente a este artículo al que Piergiorgio Bellocchio hace referencia con el título de la introducción a la obra pasoliniana incluida en *Saggi sulla politica e sulla società*, ya que en éste Pasolini declara que, después del decepcionante encuentro con coetáneos de otros países, se sentía “quasi disperatamente italiano”.<sup>29</sup> De esta experiencia, Pasolini deriva severas conclusiones sobre la que, a su juicio, era la situación cultural europea de la época, dando particular atención a la industria editorial alemana, a la que reprocha el exceso de propaganda,<sup>30</sup> y a la poesía española, juzgando falso el retorno a la tradición pregonado por los jóvenes españoles que conoció durante este viaje. Si bien el artículo es bastante severo y aun si hay en él un profundo sentido crítico respecto a lo observado en Weimar, dicha crítica es presentada con un tono bastante cercano a la retórica del régimen, enalteciendo la cultura italiana y proponiendo a los intelectuales italianos como los únicos que podrán salvar a Europa del arte de propaganda nazi. Como explicaré un poco más adelante, es difícil considerar este texto como una crítica al régimen fascista si se considera, además, que las revistas en las que fue publicado incluían artículos sobre las expediciones colonialistas en África, así como textos escritos por el mismo Mussolini o que la actitud que Pasolini evalúa negativamente en los otros jóvenes se basa en una exaltación nacionalista similar a la que él mismo propone en su artículo.

El mismo Longhi reconoce el exceso de confianza depositada en los intelectuales italianos y en una carta a Arcangeli, en la que describe a Pasolini como un “farfallino

---

<sup>29</sup> Pier Paolo, Pasolini, “Cultura italiana e cultura europea a Weimar”, *Saggi sulla politica e sulla società*, Walter Siti e Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 1999, p. 5.

<sup>30</sup> El tema de la propaganda es el argumento también del artículo “Ultimo discorso sugli intellettuali”, publicado en *Il Setaccio* en marzo de 1943, en el que incluso lanza comentarios contra la postura de Goebbels.

svolazzante”, cuestiona las apresuradas conclusiones del joven alumno: “in verità un po' frivolo se prevede il prossimo dominio europeo della cultura italiana per la forte ragione che, recatosi a Weimar, s'è accorto che egli poteva parlare di García Lorca e di Nietzsche, mentre tedeschi e spagnoli non conoscevano neppur di nome Ungaretti e ... Papini”.<sup>31</sup> Evidentemente la propaganda nacionalista tuvo un fuerte efecto en el joven Pasolini y lo llevó a creer que la condición de intelectual era compartida del mismo modo por una buena parte de la sociedad italiana de la época y a no reconocer que posiblemente ésta era una generalización basada en la posición privilegiada de la que pudo gozar hasta antes de la mudanza obligada a Roma.

En la forma, los artículos del “farfallino svolazzante” están directamente relacionados con el discurso de propaganda, ya que utilizan un buen número de palabras de la retórica fascista. Sin embargo, el significado que atribuye a ciertas expresiones no coincide exactamente con el que el régimen quería transmitir. La cultura italiana que observa no es la del “hombre nuevo” que con todas sus acciones tendría que cumplir con el ideal patriótico; más bien, por un lado, Pasolini presta atención a los productos culturales del sector intelectual, sin necesariamente dar una interpretación patriótica y, por otro, observa las realidades locales y explora las posibilidades expresivas de la introducción de variantes dialectales en la propia poética.

La defensa de la tradición campesina y del dialecto friulano, interés por el mundo rural que más tarde se transportaría al romanesco y al mundo de los *borgatari* de la periferia romana, es una de las características de su obra de este periodo que, si bien no representa un antifascismo político, puede ser considerada, en retrospectiva, una resistencia

---

<sup>31</sup> Roberto Longhi, “A Francesco Arcangeli” (15 settembre 1942), disponible en: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/04/25/quel-farfallino-di-pasolini.html>

cultural frente a la exaltación del Imperio Romano y de los esfuerzos unitaristas, sobre todo en el plano lingüístico, del régimen fascista ya que, como señala Patrick Mc Carthy, “Si tratta di una coscienza frustrata, la quale non riesce a liberarsi dall’autoritarismo fascista che si esprime con la violenza e la censura, ma che Pasolini e i suoi amici avevano introiettato nel corpo”;<sup>32</sup> introyección que no mucho más tarde se convertiría casi en una revelación con la caída del régimen.

Este artículo hasta ahora no había sido traducido al español, posiblemente por ser un texto que pertenece a uno de los periodos menos estudiados de la obra de Pasolini,<sup>33</sup> y por lo difícil que puede resultar poner en relación este texto con los artículos publicados en el *Corriere della Sera* que posteriormente serían antologados en *Scritti corsari*. De este texto podría decirse lo mismo que Carducci comentaba sobre *I promessi sposi*: “Romanzo che dice di nuora (Spagna), perché di suocera si possa intendere (Austria)”,<sup>34</sup> como si Pasolini cuestionara la propaganda nazi para, en realidad, criticar la propaganda italiana. Sin embargo, sería forzar el texto en favor de una interpretación antifascista. Una lectura un poco más acertada es la expresada en la ya citada introducción de Piergiorgio Bellocchio quien define como a-fascista<sup>35</sup> la postura del Pasolini que militaba en los grupos fascistas y publicaba en las revistas de propaganda del régimen. Esta postura a-fascista, es decir, influenciada en la forma, debido a la educación recibida y el contexto en el que es expresada, pero sin una relación o compromiso político real con el fascismo; es la que predomina en este artículo. A pesar de que propone la dominación italiana en el plano

---

<sup>32</sup> Patrick Mc Carthy, Op. Cit. p. 75.

<sup>33</sup> Baste decir que sólo hasta el 2011 la Biblioteca dell’Archiginnasio puso a disposición todos los números del *Setaccio* en el sitio: <http://badigit.comune.bologna.it/books/setaccio/scheda.htm>

<sup>34</sup> Cit. Carlo Emilio Gadda, “Manzoni e il bisturi di Moravia” in *Manzoni. Guida storica e critica*, Lanfranco Caretti (ed.), Laterza, Bari, 1984, 254 p.

<sup>35</sup> Piergiorgio Bellocchio, “Disperatamente italiano”, en *Saggi sulla politica e sulla società*, Walter Siti e Silvia De Laude eds. Milano, Mondadori, 1999, p. XVIII.

cultural europeo, lo hace más en términos casi crocianos del arte por el arte que con la intención de crear un aparato cultural-político.

Tal vez el mayor mérito de sus artículos publicados en estas revistas consistió en lograr: “imporre un discorso critico culturale sul regime. Il suo più grande merito consiste nel suo insuccesso ad imporre un discorso politico. I tentativi ripetuti di passare dalla cultura alla politica riflettono una coscienza frammentaria e infelice che rifiuta il silenzio. Condanna il ventennio fascista in nome di una libertà che non conosce ma che non smette di cercare”.<sup>36</sup> En ninguno de estos textos ni en ninguna de sus actividades personales o sociales es posible encontrar una resistencia consciente y organizada al fascismo. Sin embargo, es posible observar una batalla entre la interiorización del fascismo, producto de la educación recibida y del simple hecho de pertenecer a un contexto y a un momento históricos determinados, y una consciencia política que trata de liberarse de un peso del cual no se reconoce la causa. Y no sería hasta la caída del régimen que comenzaría a descubrirla.

Apenas derrocado el régimen fascista, Pasolini escribe una carta a Luciano Serra en la que reflexiona sobre el futuro de la península y sobre la propia experiencia durante el ventenio:

Ho sentito in me qualcosa di nuovo sorgere e affermarsi, con un'imprevista importanza: l'uomo politico che il fascismo aveva abusivamente soffocato, senza che io ne avessi la coscienza. Ora la vita mi sembra più lunga: la retorica giovinezza fascista non è infatti ancora che uno stato di inesperienza e perciò tutti “i noi giovani” degli ex-fogli del GUF si trovano, giustamente, con tutta una nuova educazione da rifare.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup>Patrick Mc Carthy, Op. Cit. p. 86.

<sup>37</sup> Pier Paolo Pasolini, “A Luciano Serra” (Casarsa, agosto 1943), *Lettere 1940-1964*, Nicolo Naldini (ed.), Torino Einaudi, 1986, pp. 184-185.

En esta carta Pasolini reflexiona sobre su propia experiencia y la de toda su generación. Esta reflexión parece producto de una apoteosis política y sin lugar a dudas marca un parteaguas en la vida y obra del que un par de décadas más tarde se convertiría en uno de los intelectuales italianos más importantes.

De la comparación entre los artículos publicados durante este periodo y su última producción periodística, es posible reconocer el proceso de maduración intelectual e ideológica de Pier Paolo Pasolini, tanto desde un punto de vista estilístico como político.

La de Pasolini es

un'opera in evoluzione e in tensione ininterrotta per tutti i trent'anni in cui si svolge. Il fatto che nei vari campi dove via via s'impegna Pasolini ottenga subito risultati di altissima qualità dà l'idea di una personalità poliedrica, dotata di coscienza artistica e smaniosa di affermazione, in cui sono presenti da sempre potenzialità espresse diverse e tutte estremamente forti, che attendono solo l'occasione (anzi la cercano) per manifestarsi (e quando accade, i risultati sono già maturi).<sup>38</sup>

Es por ello que leer sus primeros artículos representa una valiosa fuente para el estudio no sólo de la historia de Italia sino también de la tradición ensayística y de la relación entre intelectuales y poder.

---

<sup>38</sup> Piergiorgio Bellocchio, "Disperatamente italiano", en *Saggi sulla politica e sulla società*, Walter Siti e Silvia De Laude eds. Milano, Mondadori, 1999, p. XIV.

## 1.2 De los *Ragazzi di vita* a la desaparición de las luciérnagas

El primero de mayo de 1955 Pasolini, junto a Francesco Leonetti y Roberto Roversi, funda *Officina*, una revista literaria publicada bimestralmente y que llegaría a tener dos series. La primera alcanzó los doce números, el último publicado en abril de 1958, y su publicación estuvo a cargo de Arti Grafiche Calderini di Bologna. La segunda serie fue editada por Bompiani y únicamente tendría seis números publicados entre abril de 1958 y mayo de 1959. A pesar de que, como comenta Leonetti, *Officina* no tenía una enorme difusión entre el público italiano no especializado ya que: “La rivista era scarsamente diffusa, circolava pochissimo”,<sup>39</sup> entre sus colaboradores estuvieron algunos de los intelectuales más importantes de la posguerra<sup>40</sup> como Franco Fortini, Giorgio Bassani, Giorgio Caproni, Gianni Scalia e Italo Calvino: “La sua penetrazione negli ambienti più attenti della cultura italiana (i poeti, i critici più vivi del periodo) ha fatto sì che [*Officina*] abbia segnato un rottura rispetto alla cultura allora dominante”,<sup>41</sup> lo que permitió que los textos publicados en sus páginas estuvieran en el centro de la discusión literaria en el ámbito cultural y académico.

En términos más bien personales, *Officina* representó, por un lado, el reencuentro de los tres amigos separados por las constantes mudanzas para refugiarse de la guerra y, por el otro, una reelaboración de *Eredi*, proyecto editorial que nunca lograron realizar debido a las restricciones del régimen fascista. Desde el primer número de *Officina*, uno de los temas centrales de sus páginas sería la relectura de la tradición literaria italiana con una intención

---

<sup>39</sup> Francesco Leonetti, “Con Pasolini in *Officina*”, en *Pasolini e Bologna*, Davide Ferrari y Gianni Scalia (eds.), Bologna, Pendragon, 1998, 110-111pp

<sup>40</sup> Cfr. [http://www.treccani.it/enciclopedia/officina\\_res-3a388ef8-e1a6-11df-9ef0-d5ce3506d72e/](http://www.treccani.it/enciclopedia/officina_res-3a388ef8-e1a6-11df-9ef0-d5ce3506d72e/)

<sup>41</sup> Francesco Leonetti, “Con Pasolini in *Officina*”, p. 111.

anti tradicional y, del mismo modo que con *Eredi*, intentaría retomar la tradición poética italiana y problematizar la relación entre autores de la tradición inmediatamente anterior.

La mayor parte de los artículos publicados en esta nueva revista estarían dedicados a la discusión de las nuevas corrientes poéticas que trataban de romper con el *ermetismo* y el neorrealismo. Es por ello que podríamos decir que, en términos críticos, *Officina* representó la maduración de “la consciencia política reprimida por el fascismo”<sup>42</sup> que durante los años del régimen se expresaba en forma de exaltación de la poesía y la cultura italiana y que en la posguerra se convertiría en una búsqueda de nuevos lenguajes e incluso nuevas intenciones poéticas que en la mayoría de los casos preveían un cierto compromiso político. En el caso concreto de Pasolini, esta búsqueda lo llevaría a la fusión de teoría marxista y poesía, fusión que daría pie a obras como *Le ceneri di Gramsci* o *La religione del mio tempo*.

En el primer número de *Officina*, Pasolini publicó un artículo en el que presenta un breve estado de la cuestión sobre la recepción de la poesía de Giovanni Pascoli y propone una lectura un tanto forzada de su poética enfocada en rastrear en Pascoli la continuidad de un experimentalismo lingüístico presente en la tradición poética italiana desde su origen y que podría remontarse a Dante, contrastando una “ossessione, tendente patologicamente a mantenerlo sempre identico a se stesso” con el “sperimentalismo che [...] tende a variarlo e rinnovarlo incessantemente”.<sup>43</sup> Sin embargo, como comenta Gian Carlo Ferretti:

Nella sostanza Pasolini mira ad una forte limitazione ideale e culturale e stilistica del plurilinguismo e sperimentalismo pascoliano, facendo anzi di Pascoli una sorta di idolo polemico antinovecentesco ante litteram; ma non è difficile avvertire nell'accenno alla ‘stupenda possibilità di descrizione’ e nella sottintesa ammirazione per la ‘vastità del suo influsso’, un'adesione a Pascoli (e quindi -

---

<sup>42</sup> Reutilizo la expresión ya citada de Patrick Mc Carthy. *Op. Cit.* p. 84.

<sup>43</sup> Pier Paolo Pasolini, “Pascoli” *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo I, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 2008, p. 1000.

surrettiziamente - a quanto egli anticipa nel novecentismo) che si era manifestata e manifesterà del resto concretamente in tanta parte della poetica e poesia pasoliniana.<sup>44</sup>

Durante la posguerra este experimentalismo lingüístico sería el elemento de la poética pascoliana que interesaría a Pasolini y no tanto esa “specie di conciliazione dell’autonomia dell’arte (affermata con tanto ardore dalla critica moderna), con una sua moralità umana che non esclude un fine utilitario, o, comunque, quasi estraneo alla poesia”<sup>45</sup> que había sido el argumento principal de la tesis redactada entre 1944 y 1945 y publicada póstumamente.

De un análisis estilístico enfocado a discutir la autonomía de la poesía respecto a la política, Pasolini pasa a un análisis en el que el uso no sólo argumentativo sino expresivo del lenguaje es el elemento principal, dialogando con algunas de las corrientes literarias de la época, ya que el experimentalismo lingüístico como elemento renovador de la literatura fue una de las principales propuestas de la neoavanguardia. En una carta dirigida a Leonetti y Roversi, Pasolini comentaría este artículo sobre Pascoli explicando algunas de las intenciones con las que sería publicado. Para Pasolini el objetivo era el de “dare una poetica o un programma”<sup>46</sup> a la revista y, en lugar de publicar un manifiesto o una especie de panfleto editorial, decide escribir un texto de cuya lectura emerja la posición teórico-política de la revista que pretendía ser “mordente sullo storico, e non un fatto che Gramsci

---

<sup>44</sup> “Gian Carlo Feretti, *Officina. Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975, citado en: Massimiliano Valente, “Pasolini – Officina”, disponible en:

<http://videotecapasolini.blogspot.com/2015/09/pasolini-officina-di-massimiliano.html>. Continúa el crítico: “Nel suo Pascoli Pasolini mostra a un certo punto una chiara consapevolezza dei diversi livelli del decadentismo italiano ed europeo (in rapporto alle rispettive borghesie) ma finisce per sottolineare soltanto il carattere ritardato e involutivo del primo. Per quanto riguarda inoltre la presa di coscienza della crisi, in molte pagine saggistiche dello stesso Pasolini e di Leonetti essa non può non risentire in qualche modo del fatto di essere in larga misura filtrata soprattutto attraverso le sue manifestazioni ermetico-novecentesche”.

<sup>45</sup> Pier Paolo Pasolini, “A Carlo Calcaterra”, disponible en:

<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/una-lettera-di-pasolini-a-carlo-calcaterra-per-la-tesi-di-laurea-su-pascoli-1944/>

<sup>46</sup> Pier Paolo Pasolini, “A Francesco Leonetti e Roberto Roversi”, Roma 28 Febrero 1955, *Lettere 1955-1975*, Nico Naldini, (ed.), Torino, Einaudi, 1988, p. 22.

chiamerebbe decadente o cosmopolita”.<sup>47</sup> Esta decisión contrasta con el panfletario artículo “Cultura italiana y cultura europea a Weimar”, representando un indicio de una maduración no sólo en ámbito político sino también crítico.

Este artículo podría compararse, en términos de los mecanismos argumentativos y por la presencia de una lectura completamente personal de los autores que analiza, con “Filologia e morale”, publicado en *Architrave* en diciembre de 1942, o con “Per una morale pura in Ungaretti”, publicado en *Il Setaccio* en noviembre de 1942.<sup>48</sup> Esta comparación hecha *a posteriori* nos permitiría descubrir los efectos políticos que produjeron la caída del fascismo y los descubrimientos políticos y literarios de la posguerra sobre el joven Pasolini, los cuales describirían el proceso que Giovanna Bemporad define como el paso de una poesía que era escandalosamente sólo poesía a una poesía civil.<sup>49</sup>

Mientras que en los artículos publicados en *Architrave* y en *Il Setaccio* encontramos la búsqueda de una tradición poética que logre superar el arte de propaganda, en los artículos publicados en *Officina*, y en prácticamente todos los de este periodo, encontramos un nuevo retorno a la tradición pero con un enfoque distinto, ya que el marxismo y la teoría social de Gramsci toman el lugar de la erudición aristocrática y de la exaltación nacional de tono fascista: “L’impegno di costruire un’identità letteraria lavorando sulle macerie della tradizione nazionale appare, a distanza, la tendenza dominante di *Officina* e trova proprio in

---

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Disponible en: [http://badigit.comune.bologna.it/books/setaccio/setaccio\\_img/setaccio1\\_1.pdf](http://badigit.comune.bologna.it/books/setaccio/setaccio_img/setaccio1_1.pdf)

<sup>49</sup> “Pasolini è passato alla poesia ‘civile’ [...] aveva abbracciato l’estetica marxista” y esto se reflejaría directamente en los ensayos críticos de este periodo ya que por ejemplo, “pensava che Omero, sempre che fosse esistito, fosse un poeta popolare; ma che più probabilmente questi canti si erano formati da sé, via via nel corso del tempo, e che poi qualcuno, Omero o chi per lui, si era limitato a metterli insieme”. Giovanna Bemporad, “Pasolini, amico e antagonista”, en *Pasolini e Bologna*, Davide Ferrari y Gianni Scalia (eds.), Bologna, Pendragon, 1998, p. 103.

Pasolini il suo promotore più convinto”.<sup>50</sup> El poema *Alla mia nazione* antologado en *La religione del mio tempo*<sup>51</sup> puede ser tomado como ejemplo de esta inversión de perspectiva respecto a la identidad nacional. Mientras que en los años cuarenta Pasolini estaba convencido de que la cultura italiana dominaría Europa, en los años cincuenta ya no tiene ninguna esperanza ni siente ninguna admiración por ser italiano, al menos no en cuanto intelectual de la sociedad italiana postindustrial. En este poema hace una crítica de los nuevos exponentes de la sociedad italiana y antepone al lumpemproletariado, y a sus *ragazzi di vita*, como únicos sobrevivientes de un mítico pasado campesino a la sociedad de consumo y a la pequeña burguesía citadina, llegando incluso a la polémica afirmación de que el fascismo habría logrado ejercer una represión mucho menor que la que impera en la sociedad del consumo. La actividad de *Officina* coincide también con la creación y publicación de obras como *Ragazzi di vita* (1955), *Le ceneri di Gramsci* (1957), *Accattone* (1961), *La rabbia* (1963) e *Il vangelo secondo Matteo* (1964), en las cuales uno de los temas principales es la idealización del mundo preindustrial en función anti-capitalista.

El entusiasmo de este nuevo enfoque no duraría mucho, pues, en contraste con este momento de la inmediata posguerra en el que el lumpemproletariado está en el centro de su obra como el único sujeto verdaderamente revolucionario, a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, el pensamiento pasoliniano comienza a tomar un nuevo rumbo y las luciérnagas de la periferia romana comienzan a desaparecer como el mismo Pasolini reflexionaría:

Poi in Italia si sono avuti i primi avvertimenti di quella che sarebbe stata la società del benessere e quindi la seconda rivoluzione industriale; a questo punto si è

---

<sup>50</sup> Daniela Brogi, “Un’estetica passione: la patria di Pasolini”, in *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, a cura di R. Luperini, D. Brogi, Manni, Lecce 2004, p. 134.

<sup>51</sup> Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, Tomo I, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 2009, p. 1027.

conosciuta in Italia quella che si chiama società di massa, e quindi i mass-media, [...] è a questo punto che io mi sono in parte spaventato e inalberato e non ho più voluto continuare a fare dei film semplici, popolari, perché altrimenti sarebbero stati in certo senso manipolati, mercificati e sfruttati dalla civiltà di massa. E a quel punto ho fatto dei film più difficili, cioè ho cominciato con *Uccellacci e uccellini*, *Edipo re*, *Teorema*, *Porcile*, *Medea*, insomma un gruppo di film più aristocratici e difficili, tali insomma che erano difficilmente sfruttabili.<sup>52</sup>

Este nuevo cambio de perspectiva, que Nico Naldini data en 1966, antecede por pocos años al momento de mayor popularidad de las obras de Pier Paolo Pasolini, el cual podría decirse que comienza con sus colaboraciones con el periódico *Tempo* en 1972 y sus primeras colaboraciones con el *Corriere della sera* en 1973.

Esta sería la última faceta de la obra de Pier Paolo Pasolini, la del escritor corsario, cuyos textos se vuelven cada vez más desesperanzados y apocalípticos, pasando de una figura de pedagogo a la de un intelectual cada vez más solitario, que se distancia literaria y físicamente incluso de algunos de sus amigos más cercanos como Elsa Morante y sus *ragazzini*, quienes, a los ojos del último Pasolini, ya no pueden salvar al mundo pues fueron asimilados por la sociedad de consumo convirtiéndolos en aspirantes a pequeño burgueses. Su última obra es *Petrolio*, una novela-ensayo<sup>53</sup> cuyos protagonistas Carlo, un ingeniero del ENI, y el *Merda*, un joven proletario, representarían en forma alegórica la degradación de la clase dirigente y de la juventud.<sup>54</sup> *Petrolio* “È la fedele rappresentazione della sviscerata crisi della Repubblica e della società, con il petrolio sullo sfondo come grande

---

<sup>52</sup> Citado en Nico Naldini, “Cronologia”, *Saggi sulla politica e sulla società*, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 1990, p. XCIII.

<sup>53</sup> En varias ocasiones Pasolini se refiere a *Petrolio* como un ensayo. Cfr. Giuseppe Panella, “La lingua dell’obbedienza”, en *L’eredità di Pier Paolo Pasolini*, Alessandro Guidi (ed.), Milano-Udine, Mimesis, 2008, p. 77.

<sup>54</sup> Véase Marina De Chiara, “Postcolonial Journeys for Tristram: Pier Paolo Pasolini's *Petrolio*”, en *Challenges for the 21st Century: Dilemmas, Ambiguities, Directions*, disponible en: [https://www.academia.edu/8626760/Postcolonial\\_Journeys\\_for\\_Tristram\\_Pier\\_Paolo\\_Pasolinis\\_Petrolio](https://www.academia.edu/8626760/Postcolonial_Journeys_for_Tristram_Pier_Paolo_Pasolinis_Petrolio)

protagonista”.<sup>55</sup> Sin embargo, Pasolini no lograría terminar de escribirla y la versión publicada en 1992 por Einaudi es una reproducción fiel de los apuntes encontrados.

En una entrevista de 1971 para el programa *Terza B, facciamo l'appello* de Enzo Biagi, en un momento en el que se habla sobre la integración de los intelectuales a la sociedad de consumo y a los medios masivos de comunicación, Pasolini da la siguiente respuesta a la aseveración retórica “¿Entonces también usted produce para el consumo?”, a lo que el mismo Pasolini responde:

La società cerca di assimilare, di integrare, certo: è un'operazione che deve fare per difendersi. Però non sempre ci riesce, a volte ci sono delle operazioni di rigetto. Tanto più poi che non possiamo parlare di poesia come di merce: io produco, ma produco una merce che in realtà è inconsumabile, e quindi c'è un rapporto strano tra me e i consumatori.<sup>56</sup>

En ese momento de su carrera, la poesía representa para Pasolini la única posibilidad ya no de resistencia sino de evasión de la sociedad de consumo y pareciera abandonar cualquier esperanza depositada anteriormente, en sintonía con las ideas gramscianas,<sup>57</sup> en el lumpemproletariado romano o del tercer mundo y refugiarse en una especie de alta cultura comprometida políticamente, destinada a ser el cuervo-consciencia de los intelectuales italianos como lo es en *Uccellacci uccellini* para Totò y Ninetto Davoli.

---

<sup>55</sup> Citado en: Angelo Avignone, *Urlare la libertà Pier Paolo Pasolini*, Cosenza, Luigi Pellegrini, 2016.

Fragmento disponible en:

<https://books.google.com.mx/books?id=sLQ7DQAAQBAJ&pg=PT110&lpg=PT110&dq#v=onepage&q&f=false>

<sup>56</sup> Esta entrevista fue realizada en 1971 pero debido a que Pasolini estaba bajo proceso no fue transmitida sino hasta 1975, un día después del asesinato. Fragmento de la entrevista disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=zIU0rf58ajA>

Transcripción disponible en: <http://www.doppiozero.com/materiali/ppp/produco-poesia-una-merce-inconsumabile>

<sup>57</sup> Marx veía en el lumpemproletariado un elemento negativo para la sociedad ya que al estar excluido del proceso de producción y no poder aprovechar ni siquiera su fuerza de trabajo, no posee ninguna consciencia de clase y constituye una reserva de carne de cañón y mercenarios de los que la burguesía echa mano cuando necesita. En contraste Gramsci, veía al lumpemproletariado, como el más subalterno de la sociedad y como revolucionario entre otras cosas porque era el último de los depositarios de la cultura popular. Cfr. Gian Mario Anselmi, “Marx, Gramsci, i populismi e un’idea nuova di popolo tra letteratura e società civile”, disponible en <http://www.griseldaonline.it/temi/popolo/marx-gramsci-populismi-anselmi.html>

“Contro la televisione” es un artículo escrito en 1966 que permaneció inédito hasta que Walter Siti y Silvia De Laude lo incluyeron en *Saggi sulla politica e sulla società*. En el apartado *Note e notizie sui testi*, Siti señala que se trata de un texto escrito a máquina y con algunas correcciones hechas con pluma que él mismo encontró y del que reporta lo más fielmente posible todos los detalles. Debido a que se trata de un texto inconcluso, presenta oraciones y párrafos incompletos, así como algunas variaciones que están indicadas con notas en superíndices: “abbiamo conservato i caratteri del *habitus scribendi* pasoliniano, come mancate concordanze grammaticali di soggetto e verbo e altre sprezzature sintattiche facilmente giustificabili *ad sensum*.”<sup>58</sup>

Este artículo representa una de las primeras invectivas pasolinianas contra la televisión y, a través del análisis de la película *San Francisco* de Liliana Cavani transmitida en Italia entre el 6 y el 8 de mayo 1966, Pasolini señala los que a su parecer son los cambios en los valores sociales introducidos por el ascenso de la burguesía del *boom*, poniendo en evidencia la actualización de los instrumentos de representación, en este caso cinematográfica, de un determinado tipo de personajes para asimilarlos y volverlos compatibles con el *ethos* pequeñoburgués.

Cabe mencionar que al momento de escribir este texto Pasolini recientemente había estrenado *Uccellacci e uccellini*, película con la que obtuvo un gran éxito en Cannes y en la que hay un momento en el que se aborda precisamente el personaje de San Francisco quien ordena a Totò y a Ninetto Davoli evangelizar halcones y gorriones por igual. Además ya había realizado *Il Vangelo Secondo Matteo* (1964), película que tuvo una mayor aceptación por parte de algunos sectores cultos de la derecha católica que de la izquierda italiana y que

---

<sup>58</sup> Walter Siti e Silvia De Laude, “Nota all’edizione”, *Saggi sulla politica e sulla società*, CXII.

incluso recibió el premio de la *Office Catholique International du Cinéma*<sup>59</sup> por haber contribuido al diálogo entre católicos y marxistas. Sobre el soporte teórico de *Il Vangelo* Pasolini en una entrevista comenta: “Sebbene la mia visione del mondo sia religiosa, non credo alla divinità di Cristo. Ho fatto un film in cui si esprime, attraverso un personaggio, l’intera mia nostalgia del mitico, dell’epico, del tragico. La storia di Cristo è fatta di duemila anni di interpretazione cristiana. Tra la realtà storica e me si è creato lo spessore del mito”.<sup>60</sup> Por lo tanto, cuando Pasolini habla de la película de Liliana Cavani, no realiza una crítica desde la perspectiva de un ateo sino que, a partir de reflexiones sobre el mito, lo sacro y su representación, analiza una película que pretende representar fielmente valores cristianos. Para este análisis retoma discusiones teológicas en torno a San Francisco y, comentando el estilo cinematográfico de la película, demuestra que Cavani convierte a un verdadero opositor al poder de la iglesia que profesaba una versión medieval de la abolición de la propiedad privada, en un hijo de la buena burguesía que, como uno más de sus privilegios, decide convertirse en una especie de hippie con un grupo de amigos; apropiación y superposición de valores que no sólo desactivan cualquier posibilidad de impacto político en esta relectura de la vida de San Francisco sino que representan uno de los síntomas de la profunda transformación del sistema de valores que incluso ha llegado a reconfigurar los paradigmas religiosos de un país sumamente católico como lo había sido Italia.

Evidentemente, el objetivo de “Contro la televisione” no es en absoluto el de destruir la película que pone en discusión sino que, a partir de la crítica de un producto

---

<sup>59</sup> Cfr. Nico Naldini, “Cronologia”, *Saggi sulla politica e sulla società*, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 1990, p. XC.

<sup>60</sup> Citado en Nico Naldini, “Cronologia”, *Saggi sulla politica e sulla società*, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 1990, p. XC.

como este, Pasolini analiza el rol de la televisión como instrumento de difusión del *ethos* pequeñoburgués y por lo tanto como aparato de dominación y transformación social. Parte, como en muchos otros casos, de una descripción por imágenes, con los encuadres y los planos que conforman algunas escenas de la película, y llega a los cánones televisivos y a una descripción de algunas características físicas particulares de distintos personajes, utilizándolas como mecanismos argumentativos para desenmascarar la supuesta democracia de los medios masivos de comunicación.

En la estructura argumentativa de este texto, las descripciones de los personajes que menciona tienen la función de rastrear, con un enfoque semiótico, los indicios de un determinado proceso social, en este caso la ficción de la clase política al interior de la televisión y su autorepresentación como elemento organizador de la sociedad y casi de padre protector<sup>61</sup>. Este tipo de descripciones bien podría formar parte del guion de una película, característica que acerca los textos ensayísticos al discurso cinematográfico en forma de una especie de semiótica cinematográfica. A este respecto Carmen Itamad comenta:

El de Pasolini no es un espejo común, pues refleja imágenes henchidas de un significado que, aunque se ignorara, previamente ya poseían. La trascendencia de la citada especularidad radica en su capacidad para poner de manifiesto la intervención continua de las mediaciones culturales en la interacción sujeto-

---

<sup>61</sup> En “Contro la televisione” son mencionados distintos personajes del ámbito televisivo como Ettore Bernabei, quien fue director de la RAI (*Radiotelevisione italiana*) entre 1960 y 1974, Giovanni Granzotto, periodista y administrador delegado de la RAI entre 1965 y 1968, Luciano Paolicchi, militante del PSI (*Partito Socialista Italiano*) que llegaría a ser diputado entre 1958 y 1966, posteriormente sería vicepresidente y administrador de la RAI entre 1967 y 1972. Son mencionados también algunos escritores como Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci, Alberto Moravia, Carlo Bo y políticos como Aldo Moro, uno de los fundadores de la *Democrazia Cristiana* y que durante su función como Presidente del Consejo fue secuestrado y asesinado por las Brigadas Rojas en 1978, Amintore Fanfani, secretario de la DC quien ocupó distintos cargos gubernativos entre los cuales Presidente del consejo en cinco administraciones distintas, Mariano Rumor, miembro de la *Assemblea Costituente della Repubblica Italiana*, ministro de distintas secretarías entre 1964 y 1968 fungió como secretario nacional de la DC.

realidad, fenómeno que aproxima la argumentación del boloñés a la semiosfera lotmaniana.<sup>62</sup>

Algunos otros textos de este periodo en los que podemos encontrar este mismo tipo de mecanismo descriptivo-argumentativo para cuestionar el rol de los medios de comunicación masiva y particularmente de la televisión, son: “Sfida ai dirigenti della televisione”,<sup>63</sup> publicado el 9 de diciembre de 1973, “Aboliamo la tv e la scuola dell'obbligo”,<sup>64</sup> publicado en el *Corriere della Sera* el 18 de octubre 1975, así como la entrevista “Quant’eri bella Roma”<sup>65</sup> para *Il Messaggero*; en los que describe la función de la tv no como el de una educadora directa sino como la creadora de los modelos a imitar.

La obra ensayística de Pier Paolo Pasolini no es la de un autor hermético y completamente auto referencial. Si bien es uno de los escritores “más autobiográficos” del siglo XX, al mismo tiempo es uno de los que más directamente intentó dialogar con su tiempo. Sus textos surgen y se insertan en momentos de gran tensión en la historia intelectual y política italiana: en su juventud, tal vez sin buscarlo conscientemente, se encuentra en medio del debate entre el arte por el arte y el arte funcional como instrumento del régimen. Más tarde el “*farfallino svolazzante*” se convertiría en uno de los más grandes escritores del siglo XX, así como en uno de los cineastas italianos mayormente reconocidos. Es por ello que en el siguiente capítulo presento una breve historia del *elzeviro*, un subgénero del ensayo periodístico, el cual marcaría muchos de los parámetros del ensayismo italiano del siglo XX, algunas consideraciones sobre su estilo ensayístico, los presupuestos teóricos que guiaron mi proceso, así como mi propuesta de traducción.

---

<sup>62</sup> Carmen Itamad Cremades Romero, “La encrucijada teórica de los ensayos sobre semiótica audiovisual de Pier Paolo Pasolini”, *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, Número 32, 2009, p. 205.

<sup>63</sup> Disponible en:

[http://media2.corriere.it/corriere/pdf/2015/CORSERA\\_19731209\\_L\\_NAZ\\_NUL\\_03\\_00\\_A.pdf](http://media2.corriere.it/corriere/pdf/2015/CORSERA_19731209_L_NAZ_NUL_03_00_A.pdf)

<sup>64</sup> Disponible en: <http://www.corriere.it/speciali/pasolini/scuola.html>

<sup>65</sup> Pier Paolo Pasolini, “Quant’eri bella Roma”, *Saggi sulla politica e sulla società*, 1706-1707 pp.

## 2.

### Pasolini y el *elzeviro*

Definir qué es la literatura ha sido siempre uno de los temas más polémicos de la reflexión teórica en torno a la escritura. Desde una perspectiva pragmática es posible identificar y valorar en un texto la capacidad expresiva, así como la intención explícita de transmitir sentimientos o experiencias;<sup>66</sup> desde una perspectiva crítica, se puede analizar la relación de un texto con un determinado género para insertarlo o excluirlo de éste,<sup>67</sup> o simplemente se puede aceptar un canon estético<sup>68</sup> y a partir de éste juzgar su calidad literaria. Sin embargo, hacer una lista de los elementos que hacen de un texto un objeto literario es tan parcial como tratar de definir conceptos como la belleza o el amor y toda definición que pueda construirse, por más concienzuda y profunda que sea, será siempre subjetiva. Es por ello que, para el análisis de los artículos en cuestión, no parto de un postulado propio de la crítica literaria. En cambio utilizo herramientas lingüísticas y un análisis textual con un enfoque pragmático aplicado a la traducción. Con este enfoque busco describir las cualidades e intenciones comunicativas que los hacen pertenecer a la tipología de los textos expresivos y que, debido al tipo de traducción y a los objetivos que ésta persigue, dan un soporte teórico a mis propuestas de traducción.

En este capítulo me limito a dar un breve panorama de la historia y características del *elzeviro* como parte de la tradición ensayística italiana del siglo XX y a contextualizar

---

<sup>66</sup> Cfr. Teun A. Van Dijk, “The Pragmatics of Literary Communication”, *Studies in the Pragmatics of Discourse*. La Haya, Mouton, 1977, pp. 243-263.

<sup>67</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros literarios” en *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido (ed.), Madrid, Arco libros, 1988, pp. 38-39.

<sup>68</sup> Cfr. Eva Kushner, “Articulación histórica de la literatura” en *Teoría literaria*, Marc Angenot (ed.), México Siglo XXI, 1993, pp. 125-144.

la obra de Pier Paolo Pasolini en esta tradición. No entraré a fondo en el debate del ensayo como género literario sino que me ocupo únicamente del *elzeviro*, cuyas características, además de acercarlo al discurso literario, repercuten directamente en el proceso de traducción. En este mismo sentido describo algunas características del estilo ensayístico de Pier Paolo Pasolini, así como del enfoque traductológico con el que abordé la traducción de “Cultura europea y Cultura italiana a Weimar” y “Contro la televisione”.

## 2.1 El *elzeviro*: un género italiano

Delinear los límites de un género siempre resulta un tanto problemático. Tratar de inscribir dentro de categorías abstractas obras y estilos concretos a partir de las características que los ponen en relación no siempre es un proceso pacífico y, en muchas ocasiones, el juicio de mayor peso es realizado por la crítica posterior al nacimiento y desarrollo de un género. En el caso del ensayo, nos encontramos con un género que desde su nacimiento representó grandes dificultades al ser analizado y los intentos por describirlo y colocarlo en un determinado espacio literario generaron grandes debates. Actualmente la mayor parte de la crítica y de sus principales exponentes concuerdan en el hecho de que es un género que es imposible de describir en su totalidad ya que se trata de una tipología textual que toma elementos de diversas tipologías textuales para su construcción y que se encuentra en constante reformulación. Para esta investigación y la definición, seguí principalmente los trabajos de Liliana Weimber, quien realiza un resumen de la historia de la crítica del ensayo.<sup>69</sup>

Como mencioné anteriormente, el análisis y descripción del ensayo ha generado siempre interesantes discusiones. Por ejemplo, para Montaigne, el ensayo era un género que no podía ser analizado sólo a partir de sus elementos estilísticos ya que: “se trata de una asociación libre artísticamente controlada” que “vincula la generalización con la anécdota, la homilía con la evocación autobiográfica, y hace un uso admirable de lo concreto particular para expresar una verdad universal”.<sup>70</sup> De la misma forma, el ensayo no es nunca producto únicamente de la originalidad de su autor; como señalaba Virginia Wolf, su escritura representa “una operación que tiene siempre algo de paradójica”, en su ir “del yo

---

<sup>69</sup> Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, Ixtapaluca, Edo. Méx., Siglo XXI, 2009.

<sup>70</sup> Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, Ixtapaluca, Edo. Méx., Siglo XXI, 2009, p. 58.

individual hacia el nosotros”.<sup>71</sup> E incluso algunos, como Lukács, han llegado a afirmar que: “el ensayo no se escribe para probar nada”,<sup>72</sup> no es una forma empírica, pragmática o científica sino estética en la que la unión entre forma y alma es un “momento místico”,<sup>73</sup> en el entendido de que la forma no es una específica sino que, en palabras de Adorno, “La falta de una estructura consistente, unificada, ayuda al ensayo a encontrar la estructura apropiada para el contenido que está tratando de expresar”.<sup>74</sup> Para Liliana Weinberg, el ensayo es:

Una configuración de sentido que establece prometeicamente innumerables relaciones con distintas esferas y órbitas sin por ello disolverse en otra cosa y sin nunca perder su carácter francamente vinculante y articulador.<sup>75</sup> [En el ensayo] La confluencia entre el decir poético, el narrar y el interpretar se nos muestra de manera particularmente noble<sup>76</sup>

En general todas las definiciones anteriores describen una u otra característica de la obra ensayística de Pier Paolo Pasolini pero la de Liliana Weinber es la que nos permite definir a Pasolini como el Prometeo pedagogo che “sa anche se non ha le prove” y cuya obra ensayística se inserta en la tradición ensayística italiana y encuentra sus orígenes incluso en escritores como Leopardi<sup>77</sup> y sus *Operette morali*. Para Alfonso Berardinelli, la saggistica di Pasolini

Unifica diversi oggetti di discorso, opere letterarie e moralità pubblica, fino a diventare una forma particolarissima di saggistica globale [...] Pasolini immette nei suoi saggi una forza espressiva e concettuale «selvaggia» [...] quell’ininterrotto diario in pubblico che sono gli articoli raccolti in *Scritti corsari* (1975) e nelle postume *Lettere Luterane* (1976) mostra la metamorfosi della

---

<sup>71</sup> *Ibid.* p. 60.

<sup>72</sup> *Ibid.* p. 67.

<sup>73</sup> *Ibid.* p. 68.

<sup>74</sup> *Ibidem.*

<sup>75</sup> Liliana Weinberg, *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>76</sup> *Ibid.* 70-71 pp.

<sup>77</sup> Véase: Alessandro Banda, “Appunti sul leopardismo di P. P. Pasolini”, *Studi Novecenteschi* Vol. 17, Núm. 39, junio 1990, pp. 171-195. Y Enzo Scandurra, “PPP e Leopardi contestatori del progresso”, disponible en: <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/ppp-e-leopardi-contestatori-del-progresso-di-enzo-scandurra/>

poesia «civile» di Pasolini in saggistica d'opposizione, in giornalismo di «poesia»”.<sup>78</sup>

Y es precisamente este periodismo de poesía el elemento central de esta investigación pues de esta fuerza expresiva y conceptual surgen la mayor parte de los problemas traductológicos a los que me enfrenté.

En el caso de la definición del *elzeviro*, nos encontramos frente a la misma problemática, ya que fue una tipología textual utilizada por distintas corrientes de pensamiento y con intenciones tan dispares que crearon una vasta cantidad de textos que podrían ser considerados tales. Es por ello que generalmente, y sin mucho rigor crítico, se ha utilizado el término *elzeviro* para describir un texto de corte descriptivo-argumentativo publicado en la sección que se conocería como *terza pagina* de un periódico o en una revista literaria o divulgativa. Si bien el *elzeviro*<sup>79</sup> podría encontrar sus equivalentes en el artículo editorial o en la columna de opinión, es un género que en Italia adquirió ciertas características que lo volvieron una “specialità italiana”.<sup>80</sup>

Desde el origen de éste subgénero a inicios del siglo pasado hasta su decaimiento después de los años ochenta, el *elzeviro* representó un espacio de diálogo entre intelectuales y el público de periódicos y revistas y, al traducir textos como los que seleccioné para este trabajo, la cercanía entre el contexto político cultural y el texto genera la necesidad de añadir algunas expansiones y explicitaciones al lector de la lengua de llegada (nombres de personajes importantes, definiciones de conceptos ligados a debates muy específicos) para facilitar no sólo la lectura sino también el análisis de un determinado autor o de una

---

<sup>78</sup> Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia, 2002, p. 152.

<sup>79</sup> En el mundo de habla hispana los términos “elzeviriano” o “elzevirio” hacen referencia únicamente a la tipografía creada en el siglo XVIII por Christoffel van Dyck y a las publicaciones realizadas por la familia de editores holandeses de cuyo apellido derivó el nombre tanto de la tipografía como de este tipo de textos. Para evitar cualquier confusión decidí mantener la palabra *elzeviro* en cursivas.

<sup>80</sup> Guido Piovene, “La terza pagina”, Beppe Benvenuto, *Elzeviro*, Palermo, Sellerio, 2002, p. 181.

determinada tendencia académica y periodística. Como la mayor parte de los textos ensayísticos, el *elzeviro* es “Un genere letterario veramente *sui generis* e tuttavia indefinibile”<sup>81</sup> que, dadas las expectativas que debe cumplir y las dinámicas culturales en las que se ha producido, se coloca en la frontera entre periodismo, crítica y literatura. De cierta forma comparable a la situación del ensayo, a lo largo de su historia el *elzeviro* ha sufrido modificaciones que en ocasiones lo han acercado y, en otras, puesto en conflicto con el discurso literario, adquiriendo características que se volverían tan representativas que constituirían un nuevo género:

Alla sua fortuna e alla sua invidiabile ascesa hanno concorso alcune specificità tutte italiane. A cominciare dalla fragilità della società civile, dalla debolezza del ceto intellettuale, dall’arretratezza del sistema informativo ed editoriale, dalle scarse risorse cui poteva attingere chi si voltava alla carriera delle lettere [...] Senza trascurare certe caratteristiche della storia culturale italiana, in particolare una affaticata predisposizione degli scrittori al ‘vizio’ del pezzo di bravura, alla stoccata d’eccellenza. Accanto a una altrettanto radicata sofferenza verso la narrazione diffusa, il racconto lungo, il romanzo.<sup>82</sup>

Tales características textuales y de difusión (tipología elzevier, la disposición de la página, el público al que estaban dirigidos, la periodicidad de su publicación) marcarían incluso el ritmo y el nivel de la discusión tanto periodística como académica en sus momentos de mayor difusión, como lo sería la segunda mitad de los años sesenta.

Algunos de los más grandes intelectuales italianos no sólo han cultivado activamente el *elzeviro* sino que han reflexionado teóricamente entorno a éste y expresado su opinión sobre la función y utilidad de la *terza pagina* y de los textos publicados en ella. Hay quienes, como el poeta Eugenio Montale, han valorado positivamente este tipo de publicaciones: “La terza pagina è una bella e utile tradizione del giornale italiano. [...] È bella perché rende il giornale più completo e più vario, ricordando ai lettori che non

---

<sup>81</sup> Roberto Ridolfi, “Elzeviri fritti”, Beppe Benvenuto, *Elzeviro*, Palermo, Sellerio, 2002, p. 177.

<sup>82</sup> Beppe Benvenuto, *Elzeviro*, Palermo, Sellerio, 2002, p. 13.

esistono soltanto gli affari e la cronaca ma anche le lettere e le arti.”,<sup>83</sup> mientras que otros, en ciertos momentos de la historia del género, han puesto en duda el valor literario o crítico de un texto tan breve. Entre ellos, algunos miembros del *Gruppo 63* quienes veían en los artículos de *terza pagina* la herencia de ideas literarias caducas, e incluso personajes como Alberto Moravia, Giambattista Angioletti, Antonio Baldini o Enrico Emanuelli, quien, reflexionando sobre la *terza pagina*, comentaba:

Il povero scrittore si riduce a lavorare su misura [...] Scrive su misura politica o, per lo meno, mentale a seconda del quotidiano o del settimanale per cui deve lavorare; e su misura, perché gli dicono di riempire tre o quattro o venti cartelle, non di più e non di meno. Il povero scrittore diventa allora il martire di se stesso. Egli si avvilisce, si stanca e, soprattutto, consuma ed affatica materialmente la penna ed il cervello.<sup>84</sup>

Es innegable que el *elzeviro* fue un género que transformó las dinámicas culturales y editoriales durante el siglo pasado en el medio intelectual italiano. Su origen y el de la *terza pagina* se remontan a las últimas décadas del siglo XIX cuando periódicos de todo el mundo, que por lo general constaban de cuatro páginas, comenzaron a dedicar un espacio en sus publicaciones a temas artísticos y literarios.

Algunos periódicos publicaban artículos de crítica literaria y teatral, mientras que otros publicaban novelas por episodios. En Italia, “*Il Giornale di Napoli*, nel 1881, aveva una parte letteraria in terza, *il Colombo* di Genova nel 1890 proponeva una pagina letteraria solo il giovedì mattina e, nel 1897, *La Tribuna* offriva uno spazio per gli approfondimenti culturali”.<sup>85</sup> Poco a poco la sección cultural se convirtió en una parte fundamental de cualquier periódico que aspirara a tener un cierto renombre entre los lectores cultos y fue

---

<sup>83</sup> Citado en: Enrico Falqui, *Nostra Terza Pagina*, Roma, Canesi, 1964, p. 140. Disponible en: <https://archive.org/details/nostraterzapagin00falquoft>

<sup>84</sup> Citado en: Enrico Falqui, *Nostra terza pagina*, Roma, Nanni Canesi, 1967, 137-138 pp.

<sup>85</sup> Elisabetta Sacchetti, “La Terza: dove la cultura è di casa”, <http://www.mentelocale.it/5005-la-terza-dove-la-cultura-e-di-casa/>

así que se institucionalizó como una sección constitutiva de estos medios. En algunos casos, comenzó a competir con las revistas especializadas, como *Nuova Antologia*, *Rassegna Nazionale* o *Civiltà Cattolica*, por representar el centro del debate cultural. Debido a que en Italia esta sección era publicada en la tercera página, pronto sería conocida como *terza pagina*.<sup>86</sup>

El 11 de diciembre de 1901 el periódico *Il giornale d'Italia*, dirigido por Alberto Bergamini, dedicó una página completa al estreno de la tragedia *Francesca da Rimini*, escrita por Gabriele D'Annunzio y llevada a escena por la compañía de Eleonora Duse. La redacción estuvo a cargo de cuatro periodistas: Diego Angeli elaboró una reseña sobre la escenografía, Nicola d'Atri redactó una nota sobre la música, dirigida por el maestro Scontrino; el análisis crítico estuvo a cargo de Domenico Oliva y Eugenio Checchi redactó una crónica de las reacciones del público y de la aceptación que tuvo el espectáculo.<sup>87</sup> Este evento marcaría un parte aguas en el periodismo cultural italiano, ya que pronto el resto de los periódicos de la península no sólo imitarían: “l'idea di unire sempre, da quel giorno, la materia letteraria, artistica e affine, in una sola pagina distinta se non proprio avulsa dalle altre: come un'oasi fra l'arida politica e la cronaca nera”,<sup>88</sup> sino que también los elementos editoriales, como la tipografía elzevier y la organización de la página, se convertirían en el formato estandarizado para esta sección del periódico. La mayor parte de la crítica concuerda en que este evento marcó el nacimiento de la *terza pagina*, y aquí se consigna

---

<sup>86</sup> El nombre *terza pagina* cambió a lo largo de la historia del periodismo cultural italiano. Los cambios de formato en los periódicos trajeron consigo cambios en la forma de nombrar este tipo de textos y, por ejemplo, se le dio también el nombre de *articolo di risvolto* en los casos en los que aparecía en la primera página, comenzando en la última columna y terminado en la segunda página. Cfr. Enrico Falqui, *Nostra Terza Pagina*, Roma, Canesi, 1964, p. 7.

<sup>87</sup> Cfr. Alberto Bergamini, “Nascita della terza pagina” en Beppe Benvenuto, *Elzeviro*, Palermo, Sellerio, 2002, p. 144.

<sup>88</sup> *Ibid*, p. 145.

como un punto de referencia, aunque teniendo en cuenta que “la pagina culturale nasce da passaggi graduali che rendono la sua origine assai più problematica”.<sup>89</sup>

Desde su nacimiento, el objetivo de la *terza pagina* era el de convertir al periódico en una cátedra de cultura y para algunos, como Goffredo Bellonci: “solo in quel modo il giornale avrebbe potuto diventare indispensabile ai lettori colti di ogni città o paese d’Italia”.<sup>90</sup> Para ello Alberto Bergamini llamaría a colaborar con *Il Giornale d’Italia* a escritores e intelectuales de todas las áreas, desde la literatura hasta la política, la economía y la historia como:

Sidney Sonnino (padre del riferimento político-editoriale del giornale) che si diletta a commentare il sesto canto del *Paradiso* di Dante, Antonio Salandra, in versione di erudito, trattava di Federico II e della sua Puglia e Benedetto Croce [quien] diede quello smalto e quel carattere di attualità culturale che alla pagina ancora mancava, indossando quasi le vesti del critico militante.<sup>91</sup>

Los intensos debates en forma de una especie de correspondencia elzeviriana que tuvieron lugar en las páginas de la *terza* de Bergamini, con Croce como principal protagonista, se volverían una característica representativa tanto de la *terza pagina* como del *elzeviro* y contribuirían a perfilar a este periódico como un espacio de debate intelectual y como un medio de comunicación entre intelectuales y el público no especializado.

Las primeras décadas del siglo XX son consideradas por la crítica como su época de oro. Escritores como Emilio Cecchi, Antonio Baldini, Vincenzo Cardarelli o Ricardo Bacchelli, fueron algunos de los más asiduos colaboradores de periódicos y revistas que fomentaban la publicación de artículos de tema artístico cultural. Sin embargo, a un cierto

---

<sup>89</sup> Cfr. Renata Gianella, “Introduzione”, *Neorealismo in terza pagina*, Roma, Biblioteca del Senato Giovanni Spadolini, p. 3. Disponible en: [https://www.senato.it/application/xmanager/projects/leg17/file/repository/relazioni/biblioteca/emeroteca/Istan%20anee%20di%20storia/catalogo\\_terza\\_pagina\\_06.pdf](https://www.senato.it/application/xmanager/projects/leg17/file/repository/relazioni/biblioteca/emeroteca/Istan%20anee%20di%20storia/catalogo_terza_pagina_06.pdf)

<sup>90</sup> Goffredo Bellonci, *Nel cinquantenario. La terza pagina – La sua nascita e le sue vicende*, citado en Beppe Benvenuto, Op. Cit. p. 35.

<sup>91</sup> Beppe Benvenuto, Op. Cit., p.37.

punto de su historia, más que los periódicos, el medio de difusión más importante para el *elzeviro* serían las revistas literarias en las que colaboraban intelectuales de todas las áreas y de las más variadas posturas políticas. Algunas de las revistas activas fueron *La Voce*,<sup>92</sup> *Valori plastici*<sup>93</sup>, *La Ronda*.<sup>94</sup> Aparecen también revistas enfocadas en la política: *Energie nuove*, fundada por Piero Gobetti en 1918 y *L'Ordine Nuovo*, fundada en 1919 por Antonio Gramsci.

El cambio socio-político de la Península, y en particular el ascenso del fascismo, provocan una transformación obligada de la *terza pagina* y, para adecuarse al nuevo contexto: “La terza metterà allora in sordina una certa voracità polemica. E si adegnerà al liberalconservatorismo del suo padrino politico-aziendale. Muta registro. Misura il tiro.”<sup>95</sup> La estrategia política del régimen fascista contemplaba un fomento al desarrollo de actividades artísticas que permitió una cierta autonomía de la actividad literaria: “attraverso le riviste gli intellettuali mantennero una loro autonomia dalla situazione politica: la censura non riguardava, infatti, i dibattiti culturali, e intellettuali di orientamento diverso fondarono riviste (come la crociana *Critica*, o *Critica fascista* e *Primato del gerarca Bottai*)”.<sup>96</sup> Sin embargo, no todas corrieron con la misma suerte. *Omnibus*, el primer roto grabado italiano fundado en 1937 por Leo Longanesi, a pesar de haber nacido con el apoyo del mismo Mussolini y con un propósito abiertamente propagandístico, sería suprimida en

---

<sup>92</sup> Fundada en 1908 por Giuseppe Prezzolini y Giovanni Papini, se caracterizó por una constante crítica al conformismo burgués. Para profundizar en su historia véase: Sara Mori, “Diciembre 1908: Esce La Voce di Prezzolini”, disponible en: <http://www.storiadifirenze.org/?temademese=dicembre-1908-esce-la-voce-di-prezzolini>

<sup>93</sup> Revista de crítica artística fundada en 1918 por Mario Broglio en la cual participaron artistas como el pintor Giorgio De Chirico.

<sup>94</sup> Fundada en 1919 con una postura anti experimentalista que se oponía a las vanguardias. Para profundizar en su historia véase: Antonio Piromalli “La Ronda, strapaese e Stracittà”, *Storia della letteratura italiana*, disponible en: <http://www.storiadellaletteratura.it/main.php?cap=20&par=2#it>

<sup>95</sup> Beppe Benvenuto, *Op. Cit.*, p.39.

<sup>96</sup> Maria Panetta, “Il giornalismo culturale italiano fra interventismo ed elzeviro”, disponible en: <http://diacritica.it/strumenti/il-giornalismo-culturale-italiano-fra-interventismo-ed-elzeviro.html>

1939 debido a las abiertas críticas y sátiras políticas publicadas en sus páginas, con las que se convertiría en el “único foglio capace di corbellare gli aspetti più deteriori del fascismo”<sup>97</sup>, que habría llevado “inconsciamente, all’antifascismo molti giovani”.<sup>98</sup>

Con la caída del régimen y el final de la Segunda Guerra Mundial, Italia sufrió grandes cambios en todos los aspectos de la vida cotidiana y el campo editorial no fue la excepción. A pesar de que en revistas como *La Ronda* participaron intelectuales que profesaban un abierto antifascismo como Benedetto Croce y no obstante la autonomía del arte podría llegar a considerarse una especie de resistencia pasiva, el entusiasmo por la caída del régimen produjo el rechazo de cualquier elemento que pudiera representar una posible evasión política. En consecuencia se valoraron negativamente corrientes como el hermetismo, y la autonomía del arte respecto al contexto social y político, defendida por los colaboradores de *La Ronda*, fue considerada uno de los ejemplos de la “autarquía intelectual”<sup>99</sup> surgidos durante el fascismo. Esto repercutió en la producción del *elzeviro* ya que, al ser relacionado con una postura de nulo o escaso compromiso político y social, el *elzeviro* de tema netamente cultural fue abandonado por la mayor parte de los intelectuales, que consideraban la *terza* un producto de esa época, “Un’oca di carta per un laghetto di cristallo”.<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> Indro Montanelli, e Marcello Staglieno, *Leo Longanesi*, Rizzoli, Milano, 1985, p. XVII.

<sup>98</sup> Gabriele Nicolussi, *L’undicesimo comandamento: credi ma disubbidisci! Omnibus (1937-1939) di Leo Longanesi*, Università degli Studi di Trento, 2007-2008. Disponible en: [http://circe.lett.unitn.it/attivita/tesi/TESI\\_omnibus.pdf](http://circe.lett.unitn.it/attivita/tesi/TESI_omnibus.pdf).

Además de las ya mencionadas, algunas de las revistas más importantes de la época fascista fueron: *Gerarchia*, fundada en 1922 por el mismo Mussolini, *Pegaso* (1929) y *Pan* (1933) fundadas por el escritor Ugo Ojetti y, un caso particular, *La difesa della razza*, fundada en 1938 y dirigida por Teresio Interlandi, en la que se publicaban investigaciones pseudocientíficas y se trataba de demostrar la superioridad de la raza aria, así como la pertenencia de los italianos a esta.

<sup>99</sup> Cfr. Maria Panetta, “Il giornalismo culturale italiano fra interventismo ed elzeviro”, disponible en: <http://diacritica.it/strumenti/il-giornalismo-culturale-italiano-fra-interventismo-ed-elzeviro.html>

<sup>100</sup> Elisabetta Sacchetti, “La Terza: dove la cultura è di casa”, disponible en: <http://www.mentelocale.it/5005-la-terza-dove-la-cultura-e-di-casa/>

La influencia de la prensa anglosajona también repercutió en el perfil editorial adoptado por la mayor parte de los periódicos y, en el intento de modernizar la industria, como comentaba Alberto Moravia, la prensa italiana favoreció un estilo más neutro: “La decadenza della terza pagina cominciò verso la fine del ventennio fascista con la creazione dei settimanali a rotocalco. Questi settimanali diedero gli stessi articoli della terza pagina, ma più giornalistici, più informativi, meno letterari”.<sup>101</sup> El *boom* económico de los últimos años cincuenta y de los primeros sesenta propiciaría el periodismo cultural de mercado y una mercantilización de los que comenzarían a llamarse productos literarios. Enrico Emanuelli se lamentaría de este cambio en los paradigmas editoriales que regulan la producción literaria: “Non ha più il coraggio di rimanere inedita, o poco conosciuta, senza gloria immediata e senza danaro pronta cassa”.<sup>102</sup> Los periódicos comenzarían entonces a realizar modificaciones en sus secciones culturales y la reflexión política se limitaría a publicaciones como la revista *Il Politecnico*, fundada en 1945 por Elio Vittorini y que aún seguía activa.

En la segunda mitad de los años sesenta, con la aparición de los primeros síntomas de crisis económica, escritores e intelectuales volverían a ocuparse de manera más generalizada de cuestiones políticas, y la mayor parte de los periódicos volverían a dar espacio a publicaciones de corte más bien político-cultural. Por su parte, Pasolini comenzaría su colaboración con *Il Corriere della Sera* en 1973 publicando los textos que más tarde serían antologados en *Scritti corsari*, Umberto Eco en 1955 comenzaría a colaborar con periódicos como *L'Espresso*, publicando artículos de una gran variedad de temas e incluso participando en el debate político con textos sobre las Brigadas Rojas. Sin

---

<sup>101</sup> Citado en: Enrico Falqui, *Nostra Terza Pagina*, Roma, Canesi, 1964, p. 137.

<sup>102</sup> Citado en: Enrico Falqui, *Nostra Terza Pagina*, Roma, Canesi, 1964, p. 138.

embargo, la *terza* ya no sería el espacio en el que se expresarían este tipo de reflexiones, que se transferirían a las páginas internas del periódico. En 1956 nace el periódico *Il Giorno* sin incluir una *terza pagina*, un caso similar fue el de *La Repubblica* que se funda en 1976 con una sección cultural en las dos páginas centrales que sustituía la *terza pagina*; *La Stampa* elimina esta sección en 1989 y en 1992 *Il Corriere della Sera* haría lo mismo bajo la dirección de Paolo Mieli.<sup>103</sup>

Todos los periódicos mencionados tuvieron historias distintas y cada uno construyó un determinado perfil editorial. Sin embargo, es posible identificar una estandarización en la *terza pagina* que por lo general constaba de tres secciones: las primeras dos columnas eran ocupadas por el *elzeviro* (que podía ser un ensayo de crítica literaria o una divagación producto de la fantasía y capacidad literaria de su autor), las columnas centrales estaban dedicadas al *taglio* (por lo general crónicas de viajes o notas sobre temas internacionales), mientras que las últimas dos columnas estaban dedicadas a la *varietà* (antecesor del *elzeviro* y que podía ser un artículo de divulgación científica, de tema histórico o de opinión sobre algún evento de relevancia).<sup>104</sup>

En estos espacios intelectuales y escritores no sólo expresaban opiniones y valoraban las novedades culturales, sino que la *terza pagina* se convirtió en una escuela de estilo, llegando a ser considerada por escritores como Paolo Murialdi una “Palestra del bello scrivere”,<sup>105</sup> incluso en algunos casos llegó a constituir una opción laboral la cual permitía un ingreso económico estable para algunos intelectuales que de otro modo habrían tenido que abandonar la carrera literaria, por ejemplo Emilio Cecchi,: “Per molti di noi la

---

<sup>103</sup> Cfr. Alberto Pappuzi, *Professione giornalista. Le tecniche, i media, le regole*, Roma, Donzelli, 2010, p. 127.

<sup>104</sup>Cfr. “Lezioni di giornalismo: Scrivere in terza pagina”, <https://corsodigiornalismo.wordpress.com/2012/05/25/lezioni-di-giornalismo-scrivere-in-terza-pagina-2/>

<sup>105</sup> Citado en Alberto Pappuzi, *Professione giornalista. Le tecniche, i media, le regole*, Roma, Donzelli, 2010, p. 127.

terza pagina è stata la sola forma di ‘borse di studio’ che ci è stata accessibile; ed erano ‘borse di studio’ che ci eravamo guadagnate col nostro lavoro; perché se i giornali ce le concedevano, facendoci viaggiare, era anche perché ciò tornava utile a loro”.<sup>106</sup>

En la actualidad la mayor parte de la crítica concuerda en que el *elzeviro* es un género en vías de extinción ya que las dinámicas al interior del mundo periodístico y editorial han cambiado drásticamente: “L'informazione d'oggi estende la strategia del sensazionale anche alla sezione culturale, impoverendola a favore di un maggiore consumo”.<sup>107</sup> Los cambios en algunos de los periódicos italianos más importantes como el mismo *Corriere della sera* o la *Repubblica* podrían corroborar la hipótesis de la desaparición de la *terza*, sin embargo más que haber desaparecido por completo quizá sólo se haya ido transfiriendo a otras secciones de los periódicos y haya encontrado nuevos medios para su producción, como ya lo había hecho en la Italia de la posguerra y de los primeros momentos del *boom* económico, restringiendo su público pero manteniéndose activa.

Tanto la concepción de periodismo cultural como los medios a través de los cuales se difunde la reflexión en campo literario se han transformado, dando lugar a nuevas dinámicas editoriales que modifican los mecanismos de acceso a la información cultural. Sin embargo, “la terza, come centro di polarizzazione di idee, di sollecitazioni culturali, sia pure diversamente organizzato, anzi pensato, non ha perduto la sua ragione di essere”.<sup>108</sup> En las últimas décadas, blogs, redes sociales y algunos otros sitios web<sup>109</sup> son los encargados

---

<sup>106</sup> Citado en Enrico Falqui, *Nostra Terza Pagina*, Roma, Canesi, 1964, p. 119.

<sup>107</sup> Tommaso Santi, “Letteratura e Quotidiani: La Terza Pagina” en *Media e Cultura*, Numero 47 - 1 Ottobre 2008. Disponible en: <http://www.larengodelviaggiatore.info/2008/09/letteratura-e-quotidiani-la-terza-pagina/>

<sup>108</sup> Federica Pizzuti, “Essere per apparire: Usi e costumi della borghesia” in *Borghesia*, Benedetto Coccia (ed.), Roma, Apes, 2010, p. 206.

<sup>109</sup> Giorgio Zanchini, “La terza pagina diventerà l'ultima?”, [http://www.treccani.it/webtv/videos/Int\\_Giorgio\\_Zanchini\\_giornalismo.html](http://www.treccani.it/webtv/videos/Int_Giorgio_Zanchini_giornalismo.html)

de desempeñar la función que durante el siglo pasado cumplieron la *terza pagina* y el *elzeviro*. *La Stampa*, por ejemplo, llamó a su blog de opinión *Terza pagina*,<sup>110</sup> y un gran número de sitios de internet dedicados a la crónica y crítica literaria han adoptado nombres alusivos a esta tradición,<sup>111</sup> algunos incluso han adquirido un gran prestigio y en cierta medida se han convertido en puntos de referencia de la actividad cultural.

---

<sup>110</sup> <http://www.lastampa.it/Blogs/terza-pagina>

<sup>111</sup> Algunos de ellos son:

<http://www.elzeviro.eu/>

<https://lezeviro.wordpress.com/>,

<http://elzeviroperiodico.altervista.org/>

<https://www.nazioneindiana.com/>

## 2.2 Pier Paolo Pasolini, el estilo del *parolaio estremista*

Si bien la historia de un género no condiciona ni el estilo ni la obra de un escritor, es innegable que las obras producidas en un determinado periodo “appartengano a codici culturali collettivi e che nello spazio dell’interpretazione si deposita, senza riscatto, il nostro diventare-altri”.<sup>112</sup> Es por ello que una lectura en contexto ofrece mayores instrumentos críticos que pueden llegar a evitar interpretaciones parciales o forzadas. Así mismo los textos producidos por un autor, leídos como documento histórico, pueden ofrecer algunas pistas en la reconstrucción de un género y de la relación de este con el medio social en que se ha desarrollado.

Después de la creación de *Officina*, Pasolini comienza a colaborar con algunos periódicos y revistas como *Il mattino del popolo*, *Vie nuove* o *Paese Sera*, para finalmente afirmarse como periodista al colaborar con los periódicos *Il Giorno* e *Il Corriere della Sera*: “Nell’arco dei cinque anni in cui si cimenta con questa attività giornalistica, Pasolini si trasforma persino in un confidente, una sorta di direttore di coscienza delle giovani generazioni comuniste. [...] Il tono è quello del pedagogo, che va via via accentuando il senso della propria solitudine esistenziale e intellettuale”.<sup>113</sup> Debido a que sus primeros *corsivi* o *elzeviri* se produjeron en momentos y contextos diametralmente distintos a los que fueron antologados en *Scritti corsari* y *Lettere luterane*, no es posible valorar toda su obra ensayística a partir de los mismos presupuestos. Sin embargo, es posible rastrear algunas características estilísticas y de contenido que se mantienen a lo largo de su obra.

---

<sup>112</sup> Walter Siti, “Tracce scritte di un’opera vivente”, *Romanzi e racconti*, Vol. I, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 2010, citado en Marco Belpoliti, *Settanta*, Milano, Einaudi, 2001, p. 60.

<sup>113</sup> Marco Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, p. 55.

Pier Paolo Pasolini “non è mai stato un maestro di chiarezza”<sup>114</sup> ya que su estilo ensayístico se caracteriza por la redacción de periodos complejos compuestos por varias oraciones subordinadas, un uso no siempre sintáctico de la puntuación, el recurso a órdenes y colocaciones marcadas y en ocasiones incluso a incongruencias gramaticales con una determinada intención expresiva que se construye en el contexto: “i suoi articoli sono per lo più difficili, non temono affatto la complessità discorsiva e la pesantezza intrinseca di concetti per nulla familiari al lettore comune”.<sup>115</sup> Además de la complejidad sintáctica, en sus textos Pasolini “esibisce un gusto particolarissimo per l’evocazione icastica, per la metafora memorabile”.<sup>116</sup> Esta modalidad de escritura, y el recurso a figuras retóricas como instrumentos expresivos y al mismo tiempo pedagógicos, evidentemente no es exclusiva de sus textos, sino una característica común a los textos producidos por un cierto tipo de ensayistas italianos, incluso académicos. En el discurso académico italiano, por ejemplo, es común encontrarse con procedimientos como la nominalización, es decir, la creación de sustantivos a partir de formas verbales, con un mayor uso de las formas pasiva e impersonal respecto al español, con referencias anafóricas o elipsis.<sup>117</sup> Sin embargo, estas son observaciones generales y cada caso debe analizarse individualmente. El recurso a esta modalidad de escritura y el uso de este tipo de procedimientos retóricos puede tener objetivos distintos de acuerdo a la forma en la que son utilizados por el autor.

En el caso de Pasolini, el objetivo de esta intrincada escritura, sobre todo en su última producción periodística, es la precisión. Contrariamente a algunos otros autores de

---

<sup>114</sup> *Ibid*, p.72

<sup>115</sup> Bruno Pischedda, *Scrittori polemisti Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 25.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> Cfr. Alessandra Pazienza, *Lo spagnolo come lingua accademica*, Università degli Studi G. Dannunzio, Chieti-Pescara, año académico 2009-2010, pp. 35-37. Disponible en: [http://www.contrastiva.it/baul\\_contrastivo/dati/barbero/Pazienza,%20Lo%20spagnolo%20accademico.pdf](http://www.contrastiva.it/baul_contrastivo/dati/barbero/Pazienza,%20Lo%20spagnolo%20accademico.pdf)

artículos de este estilo, como Giorgio Manganelli, Pasolini no busca oscurecer el significado de sus textos a través de una sintaxis compleja, sino que intenta no dejar ningún cabo suelto y minimizar la posibilidad de ambigüedad en ellos. Por esta razón la traducción intralingüística, es decir, la comprensión global y contextualización del texto en la lengua de partida con una investigación paralela, adquiere una importancia relevante en el proceso de traducción de textos donde la complejidad sintáctica es un reflejo de la precisión conceptual.

Esta tendencia a construir colocaciones creativas, que explotan procedimientos retóricos con una función expresiva e icástica, se puede encontrar a lo largo de toda la obra periodística pasoliniana. Algunas de sus colocaciones y metáforas se volverían emblemáticas: la “mutazione antropologica”, usada para describir la inserción de la sociedad italiana en la modernidad del capitalismo avanzado; “la scomparsa delle lucciole”, metáfora “poetico-ecológica”<sup>118</sup> de la destrucción del mundo campesino y de las identidades y tradiciones ligadas a éste, provocada por la industrialización; “romanzo delle stragi”, título con el que se antologó “Cos’è questo golpe?”, publicado el 14 de noviembre de 1974 en *Il Corriere della Sera* y que hace referencia a atentados terroristas que pertenecen al periodo de los llamados *anni di piombo*.<sup>119</sup>

Este uso constante de recursos retóricos y figurativos ha llevado a numerosos lectores de Pasolini a afirmar que en muchos casos sus textos ensayísticos son de una “belleza” poética superior a la de su misma poesía e, incluso, que sus ensayos son poemas

---

<sup>118</sup> Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, Juan Calatrava (trad.) Abada, Madrid, 2012, p. 20.

<sup>119</sup> Periodo entre el 12 diciembre 1968 (atentado de Piazza Fontana) y el 2 agosto 1980 (atentado de Bologna) en el que se presentaron en Italia diversos episodios de violencia política. Pasa un breve panorama véase el episodio “Gli anni di piombo” del programa *L'Italia della Repubblica* de la Rai disponible en: <http://www.raiscuola.rai.it/articoli-programma-puntate/litalia-della-repubblica-gli-anni-di-piombo/34296/default.aspx>

en prosa y sus poemas ensayos en verso, como comenta Gian Mario Anselmi: “Alla fine i suoi sono degli editoriali in versi”.<sup>120</sup> En contraste con la idea más común de lo que podría ser literario, para Pasolini el estilo: “(anche nella vita) è solo un punto di partenza”.<sup>121</sup> Cada instrumento retorico, además de tener una función expresiva, es parte del mecanismo argumentativo y configura la red lexical o semántica del contenido de su pensamiento. “In Pasolini la letteratura è dappertutto (anche nel cinema), e insieme in nessun luogo”.<sup>122</sup> Y es por ello que su obra no puede ser dividida en partes aisladas y una lectura ideal sería la que la observa como entidad en la que cada uno de sus elementos está interconectado.

La selección de los artículos para este trabajo intenta mostrar precisamente una continuidad no lineal en la obra ensayística del *parolaio estremista*. La suya es una escritura en constante elaboración, una “scrittura aperta, *in progress*, per il cui adempimento è prevista la collaborazione compartecipe del fruitore”,<sup>123</sup> en ella no hay conclusiones definitivas, ofrece propuestas que nacen de la reflexión cotidiana y que deberán ser confirmadas o refutadas en el continuo contraste con la realidad, en un constante replanteamiento de los conflictos y puesta en crisis de las soluciones construidas al calor de determinada situación. En la nota introductoria de *Scritti corsari*, Pasolini delega al lector la reconstrucción de sus textos: “È lui che deve rimettere insieme i frammenti di un’opera dispersa e incompleta. È lui che deve ricongiungere passi lontani che però si integrano. È lui che deve organizzare i momenti contraddittori ricercandone la sostanziale

---

<sup>120</sup> Gian Mario Anselmi, “Discorso del direttore dell’Istituto Gramsci, en: *Pasolini e Bologna*, Davide Ferrari y Gianni Scalia (eds.), Bologna, Pendragon, 1998, p. 17.

<sup>121</sup> Marco Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, p. 74.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> Bruno Pischedda, *Scrittori polemisti Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 23.

unitarietà”.<sup>124</sup> Esta perspectiva de lectura es aplicable a toda su obra y es por ello que propuse la lectura de dos de los textos menos conocidos como apuesta crítica y traductológica.

---

<sup>124</sup> Pier Paolo Pasolini, “Nota introduttiva”, en *Saggi sulla politica e sulla società*, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 1990, p. 267.

### 3.

## Comentarios a la traducción

### 3.1 Algunas cuestiones metodológicas

Existe una cantidad enorme de enfoques y terminologías destinadas a organizar y describir tanto las tipologías textuales como el proceso de traducción. Sin embargo, para este trabajo decidí utilizar la distinción propuesta por Peter Newmark entre textos informativos y textos expresivos.<sup>125</sup> De este autor retomo también los conceptos de traducción semántica y traducción comunicativa,<sup>126</sup> así como todos los relacionados con el análisis retórico (registro, préstamo, locución, metáfora, anáfora, personificación, etc.) y los que utilizo para definir las estrategias traductológicas (reestructuración, segmentación, modulación, expansión, lengua de llegada, lengua de partida, etc.).<sup>127</sup> Para el análisis sintáctico y gramatical utilicé la terminología de Francesco Sabatini.<sup>128</sup>

En el ámbito lingüístico de la traducción existen también muchas metodologías y teorías distintas. Actualmente sigue vigente el debate entre algunas de las líneas más conservadoras de la semántica y la pragmática. Mientras que la semántica considera la interpretación como un producto (casi) automático de la descodificación lingüística, la pragmática ve en la descodificación sólo un punto de partida para la interpretación, en la cual se ponen en marcha procesos inferenciales destinados a obtener el significado implicado por el emisor, por medio de la atribución de intenciones comunicativas específicas, de la integración de un contexto de interpretación concebido como un terreno común y de procesos de saturación y ajuste pragmático, que lleva a la derivación no sólo

---

<sup>125</sup> Peter Newmark, *A text book of translation*, New York, Prentice Hall International, 1988. p.16.

<sup>126</sup> Peter Newmark, *La traduzione: Problemi e metodi*, Garzanti, Milano, 1988, p. 79.

<sup>127</sup> Peter Newmark, *Terminologia della traduzione*, Hoepli, Milano, 2002.

<sup>128</sup> Francesco Sabatini, *La comunicazione e gli usi della lingua*, Torino, Loescher, 1990.

del contenido comunicado explícitamente, sino también de sus implicaciones entendidas por el emisor. Este debate, en sus varios matices, representa el punto de partida de cualquier reflexión teórica sobre el proceso de traducción y éste va de la mano con la metodología a utilizar.

Entender la traducción sólo como el proceso de retransmisión de un mensaje en una lengua distinta resulta simplificador puesto que reduce una lengua a un código mediante el cual un emisor y un receptor se ponen en contacto. Esta idea ha sido puesta en discusión y refutada por un buen número de lingüistas y filósofos del lenguaje, Louis Hjelmslev nos da un ejemplo de este debate: “Languages cannot be described as pure sign systems [...] but by their internal structure they are first and foremost something different, namely systems of *figurae* that can be used to construct signs”.<sup>129</sup> Es por ello que un signo lingüístico no es algo que señale directamente un contenido exterior al lenguaje, es: “an entity generated by the connexion between an expression and a content”.<sup>130</sup> Una palabra, escrita o pronunciada, sin contexto o marco de referencia, no es significativa. Es sólo a través de la textualidad<sup>131</sup> que se crea el sentido y, por lo tanto, se posibilita la comunicación. Esta es una de las bases teóricas que guiaron mi proceso de traducción.

Después de una gran cantidad de intentos, fallidos, de crear un algoritmo o desarrollar un software capaz de realizar una traducción automática, en la actualidad la mayor parte de los teóricos concuerdan en que el proceso de traducción no podrá ser nunca

---

<sup>129</sup> Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, Francis J. Whitfield (trad.), The University of Wisconsin Press, 1969 p.47.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> Uso textualidad en términos pragmáticos, entendida como el conjunto de características y situaciones comunicativas (cohesión, coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad) que permiten la comunicación, no como la decodificación de un código, sino como un proceso de inferencia constante en el que todos los factores están relacionados y cumplen una función determinada. Cfr. Osiris Aranda Creagh, “La cohesión. Sugerencia para su tratamiento”, en *Revista Electrónica EduSol*, Año 2012, Volumen 12, No. 41, Universidad de Ciencias Pedagógicas “Raúl Gómez García”, Guantánamo, Cuba, 94-103 pp., disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5822858>

completamente automático por la misma razón por la que ninguna situación comunicativa es un proceso automático: “la traduzione parola per parola è impossibile perché ogni gruppo sociale fa l’inventario delle cose del mondo in un modo diverso, e le nomenclature particolari di questi inventari non possono quindi mai corrispondere a pieno fra di loro”.<sup>132</sup> Se trata entonces de una actividad mucho más rica y compleja, de una operación de mediación lingüística.<sup>133</sup> Como en cualquier situación comunicativa, en la traducción confluyen tanto elementos lingüísticos (estructuras de significados, sonidos, acentos) como extralingüísticos (contexto cultural, historia personal y región geográfica de los sujetos). “La traducción está implicada formal y pragmáticamente en cada uno de los actos de comunicación, en la emisión y en la recepción de todas y cada una de las modalidades de significado, ya sea en el sentido semiótico más amplio o en los intercambios verbales más específicos. Entender es descifrar. Atender al significado es traducir”.<sup>134</sup> Traducir es representar una otredad en un contexto que no es el suyo y es en este sentido que el traductor es también un creador pues, no sólo reconfigura un mensaje para adecuarlo a otro código, en cierto sentido crea uno nuevo.

El proceso de traducción entre dos lenguas tan cercanas como el italiano y el español, por un lado, presenta ventajas como el uso del mismo alfabeto, una morfología y una sintaxis, así como una puntuación que presentan similitudes; por el otro, supone el riesgo de la interferencia,<sup>135</sup> es decir la superposición de las estructuras sintácticas o gramaticales de la lengua de partida a la lengua de llegada. A esto se añade el riesgo de los

---

<sup>132</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique générale*, Payot, Paris, 1960. Citado en: Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1997, p. 80.

<sup>133</sup> Cfr. Georges Mounin, *Op Cit*, p. 74.

<sup>134</sup> George Steiner, *Después de Babel*, citado en: Adriana Ortega Juárez, *Generalidades sobre la traducción*, Universidad Veracruzana, Junio 2017, p. 2.

<sup>135</sup> Cfr. Marina Romero Frías y Alessandra Espa, “Problemi linguistici ed extralinguistici nella traduzione di lingue affini”, *Especulo. Revista de estudios literarios*. No. 29 Universidad Complutense de Madrid, 2005. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/index.html>

falsos cognados, es decir, los casos de palabras que, aunque tengan diferentes significados, tienen la misma grafía y pronunciación en ambos idiomas (homónimos), tienen la misma grafía o se pronuncian en modos distintos en una y en otra lengua (homógrafos), se pronuncian en forma similar en ambas lenguas (homófonos) o son similares en su grafía y pronunciación (paranónimos).<sup>136</sup> Los falsos cognados parciales son aún más insidiosos porque comparten algún significado pero no todos, y/o difieren en su colocación léxico-sintáctica. Es por ello que la reflexión en términos de gramática contrastiva no resulta en absoluto banal durante el proceso de traducción entre el italiano y el español, sino que representa un vasto campo de estudio. Sin duda lo fue para el análisis de los complejos periodos que componen los textos ensayísticos de Pasolini y, sobre todo, para la toma de decisiones en los casos en los que fue necesario reestructurar algunas frases.

Las consideraciones anteriores nos llevan a observar que un texto es un entramado de elementos lingüísticos y extralingüísticos que en conjunto constituyen una entidad indisociable. Antes de traducir un texto, éste

Va innanzitutto localizzato in una rete di contesti. Ha una collocazione cronologica (appartiene a un'epoca e può essere letto diversamente in epoche successive), una collocazione geografica, una collocazione sociologica (o più di una, a seconda dei personaggi e dei livelli linguistici), una collocazione letteraria (in un genere, in una tradizione, in un intrico intertestuale), una prospettiva culturale (dell'autore, dei lettori) e una propria poetica, incarnata da uno stile.<sup>137</sup>

De la misma forma que una palabra sin contexto difícilmente comunica contenido, la traducción de textos tan particularmente ligados a una tradición y a un contexto específico, como los que analizo en este trabajo, puede no transmitir todo su contenido e incluso

---

<sup>136</sup> Cfr. Liony Mello et Anna Maria Satta, *Falsi amici, veri nemici*, CDMX, CELE-UNAM, 1995, p. 10, en el que se presentan numerosos ejemplos de falsos cognados e incluso ejemplos de pésimos trabajos de subtítulo en los que se cae en el error por confiar demasiado en la cercanía del italiano y el español.

<sup>137</sup> Danilo Manera, *Problemi di contestualizzazione linguistico-culturale nelle scelte traduttive (dallo spagnolo all'italiano)*, Giornata di studio Milano 28 febbraio 2003. Disponible su: [https://www.academia.edu/9648338/Problemi\\_di\\_contestualizzazione\\_linguistico-culturale\\_nelle\\_scelte\\_traduttive\\_dallo\\_spagnolo\\_allitaliano](https://www.academia.edu/9648338/Problemi_di_contestualizzazione_linguistico-culturale_nelle_scelte_traduttive_dallo_spagnolo_allitaliano) 44-48 pp.

producir algún tipo de malentendido. Por esta razón decidí incluir, en el primer capítulo, un breve análisis de cada uno de los artículos en los que introduje, a grandes rasgos, el contexto histórico en los que se colocan. Ello con la intención de complementar la lectura del lector en la lengua de llegada.

Para organizar el trabajo y simplificar la presentación de los problemas traductológicos a los que me enfrenté durante el proceso de traducción de estos dos artículos, dividí los comentarios en dos apartados. El primero de ellos está dedicado a comentarios sobre problemáticas generales de la traducción entre el italiano y el español y a su vez está dividido en subcategorías dedicadas a temas específicos (deícticos, superlativos, el adverbio temporal *ormai*, partícula *Ne*, expresiones idiomáticas). Mientras que el segundo apartado está dedicado a los comentarios sobre las problemáticas y las decisiones que tomé que derivaron directamente del estilo pasoliniano y, debido a que es un escritor que echa mano tanto de colocaciones sintácticas marcadas y expresiones idiomáticas, como de un léxico y una puntuación particular para la construcción de su estilo; los comentarios están organizados en dos subcategorías: léxico y referencias culturales; sintaxis y colocaciones creativas. En todos los casos incluyo un ejemplo con el fragmento del texto original y mi propuesta de traducción.

### **3.2 Comentarios a la traducción de “Cultura italiana y cultura europea a Weimar” y “Contro la televisione”: Aspectos generales de la traducción italiano-español<sup>138</sup>**

A continuación presento algunas consideraciones generales sobre la traducción del italiano al español que surgieron durante el proceso de traducción de los textos seleccionados para este trabajo. El objetivo de este apartado es dar algunos ejemplos que permiten realizar reflexiones teórico-prácticas sobre el proceso de traducción entre dos lenguas cuya cercanía podría generar procesos de interferencia entre la lengua materna del traductor y la lengua de llegada de la traducción.

#### **A.- Deícticos**

La deixis,<sup>139</sup> especialmente la deixis espacial, es mucho más común en italiano que en español y, en muchos casos, al traducir es incluso necesario omitirla para evitar caer en la redundancia. Sin embargo, cuando un deíctico tiene una función expresiva, es decir, cuando su uso tiene la función premeditada de producir un efecto determinado, en la mayoría de los casos enfático, es necesario encontrar un equivalente o una forma para reproducir la misma intención comunicativa. En el caso siguiente, sin embargo, decidí omitir el deíctico; en una construcción como esta, el mantenerlo produciría un cambio de registro en el texto, debido a que en español este tipo de colocaciones pertenece a contextos mucho más coloquiales. Para ilustrar esta diferencia podemos imaginar, por ejemplo, una persona que viaja en algún transporte público y, para indicar al conductor el lugar en el que necesita que la unidad se detenga, dice: “ahí en la esquina” o “ahí en...” seguido de alguna referencia como el nombre de una calle o un establecimiento. En español este uso reiterativo de la deixis está

---

<sup>138</sup> Las siguientes reflexiones parten de un análisis contrastivo entre el italiano y la variante del español mexicano, por lo tanto son válidas sólo en este campo ya que, entre el español de México y el español Ibérico, por mencionar un ejemplo, existen un sinnúmero de diferencias morfosintácticas que podrían contradecir lo que aquí se expresa.

<sup>139</sup> Centro virtual Cervantes, *Diccionario de términos clave de ELE*, disponible en: [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/deixis.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/deixis.htm)

relacionado en mayor medida con la comunicación oral; introducirlo habría creado un profundo contraste con el registro del texto, rompiendo el tono severo y la sintaxis compleja con los que fue redactado. En un texto con una menor carga estilística este sería un comentario inútil, sin embargo en este caso es pertinente debido a la pérdida de énfasis de la idea de algo que no sólo se encuentra al norte, sino que de algún modo también ocupa un espacio simbólico superior.

<b>Cultura italiana e cultura europea a Weimar</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
<p>“Lassù a Weimar, tuttavia, non in senso ufficiale, ma attraverso un’assidua attività privata, abbiamo potuto circuire il sistema o la barriera della cerimonia, giungendo quasi di soppiatto, alle spalle, a scandagliare nella sua probabile entità l’odierna cultura europea.” (p. 5)</p>	<p>“En Weimar, sin embargo, no en sentido oficial, sino a través de una asidua actividad privada, pudimos sortear el sistema o la barrera de la ceremonia, llegando casi a escondidas, a las espaldas, a escandalizar en su probable entidad a la actual cultura europea.”</p>

## **B.- Superlativos**

Si bien sigue la misma estructura gramatical, en español, el uso de los superlativos es mucho menos frecuente que en italiano. Es por ello que sólo en los casos en los que el uso del superlativo tenga una finalidad expresiva, es decir, que sea un elemento central del estilo del autor y no suponga una colocación marcada en la lengua de llegada, podría decidirse mantenerlo, mientras que en la mayoría de los casos la mejor opción es traducir añadiendo un adverbio de modo o de cantidad, como en los siguientes casos: *Feracissimi*, muy feraces, *Giovanissimi*, los más jóvenes. En el caso de *giovanissimi*, el superlativo es empleado con una finalidad un tanto irónica ya que Pasolini ridiculiza indirectamente la representación de los jóvenes creada por el fascismo y al mismo tiempo cuestiona la autoridad poética de los escritores mencionados por los jóvenes españoles. Sin embargo, un superlativo como *jovencísimos* resultaría inadecuado y no produciría el mismo efecto, por lo que decidí traducir transformando un superlativo relativo en absoluto para mantener el

énfasis en la dimensión generacional sin crear una colocación que resultaría demasiado marcada.

### C.- *Ormai* con carga temporal y de juicio.

En español muchas veces es difícil trasportar el sentido de *ormai*, ya que se trata de una palabra muy dúctil,<sup>140</sup> un adverbio que en ocasiones puede ser temporal o modal. Su significado depende de la forma en que se inserta en la oración y puede adquirir distintos matices, es por ello que su valor semántico o su función no siempre pueden ser definidos de manera exacta con una sola palabra del español. En el caso que aquí presento, *ormai* produce un matiz temporal y al mismo tiempo incluye una valoración negativa del hecho al que hace referencia. En español *ormai* puede ser traducido como “ahora”, decisión que mantiene la carga temporal del término pero deja de lado el juicio que imprime en italiano. Traducir *ormai* como “ya” es la forma más cercana para mantener el tono enfático y al mismo tiempo mantener la carga temporal. Sin embargo, en este caso, hay una parte del significado expresivo que se pierde. Es por ello que decidí traducir como “ahora ya” buscando mantener el marcado énfasis que produce *ormai* en esta oración en la que, a su ya denso contenido, se suma el énfasis del estilo pasoliniano:

Cultura italiana e cultura europea a Weimar	Mi propuesta de traducción
<p>“Ma i giovani europei, con cui ho parlato, mi hanno privatamente assicurato che nella vecchia Europa l’intelligenza, come libertà, è ancora ben viva; così viva da non soltanto contrapporsi beffardamente e gagliardamente alla tradizione ufficiale degli organi propagandistici, ma da adeguarsi, per conto proprio, al tempo e alla storia con atto imprevedibile, ma <b>ormai</b> giustificato, di parificazione o liberazione.” (p. 7)</p>	<p>“Pero los jóvenes europeos, con los que hablé, me aseguraron en privado que en la vieja Europa la inteligencia, como libertad, todavía está muy viva; tan viva que no sólo se contrapone burlona y valientemente a la tradición oficial de los organismos de propaganda, sino que se adecúa, por cuenta propia, al tiempo y a la historia con un acto imprevisible, pero <b>ahora ya</b> justificado, de parificación o liberación.”</p>

<sup>140</sup> Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/oramai/>

## D.- Expresiones idiomáticas

Las expresiones idiomáticas<sup>141</sup> se encuentran entre las locuciones más estrechamente ligadas a la realidad extralingüística; en su construcción, el significado individual de los componentes no es relevante en la conformación del significado global. En el caso de la frase *tendere l'orecchio*, resulta evidente que se trata de una frase cuyo significado está relacionado con la acción de prestar atención/escuchar, esto debido a que también en español el oído puede ser relacionado en este modo. Por ejemplo en frases como “aguzar el oído”, “para bien la oreja”, que quiere decir “pon atención a lo que estoy por decir”, o “a palabras necias oídos sordos”, en la que el hecho de no poner atención es asociado con una sordera voluntaria. Sin embargo no es posible inferir, sólo por las similitudes entre el italiano y el español, el significado de todas las expresiones idiomáticas. En una frase como: *tirare le cuoia*, que quiere decir morir, en la que la asociación es absolutamente arbitraria, construida socialmente y el único modo en el que un individuo puede inferir su significado es por exposición a su uso (además de la consulta del diccionario, por supuesto). Esta expresión encuentra su equivalente en español en frases como *estirar la pata* o *colgar los tenis*. En las expresiones idiomáticas presentes en estos artículos se ha buscado un equivalente y, en los casos en que no existiera, se ha realizado una adaptación.

El primer ejemplo encuentra un equivalente cultural simplemente reemplazando “sacco” por “masa” y ambas frases transmiten exactamente la misma idea. En el segundo ejemplo,<sup>142</sup> no hay una expresión que transmita la misma idea en español y más que la idea de una cosa hecha sin la debida atención, decidí mantener la imagen del corte con hacha.

---

<sup>141</sup> Cfr. Francesco Bianco, *Sulle espressioni idiomatiche (nella lingua italiana)*, Università degli Studi Roma Tre, <http://www.francescobianco.net/linguistica/idioms.pdf>, p. 5 e Federico Faloppa, “Modi di dire”, *Enciclopedia Treccani*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/modi-di-dire\\_\(Enciclopedia\\_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/modi-di-dire_(Enciclopedia_dell'Italiano)/)

<sup>142</sup>. [https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/A/accetta.shtml?refresh\\_ce-cp](https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/A/accetta.shtml?refresh_ce-cp)

En el caso de la expresión “in chiare lettere”, la opción más acertada me pareció “fuerte y claro” ya que las otras opciones (“bien clarito”, “más claro que el agua”, etc.) podrían ser mucho más coloquiales y no ser adecuadas para el juego irónico que construye Pasolini entre la condena de dos escritores en Rusia y la fachada de libertad de expresión existente en la televisión italiana.

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- “Non erano lì, <b>con le mani nel sacco?</b>” (p. 134)</li> <li>- “una divisione netta, radicale, <b>fatta con l’acchetta</b>, tra coloro che possono passare e coloro che non possono passare.” (p. 131)</li> <li>- “della loro condanna, detta <b>in chiare lettere</b>, così chiare da eliminare per autoeliminazione, ogni pretestualità.” (p. 133)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- “¿No estaban ahí, <b>con las manos en la masa?</b>”</li> <li>- “una división tajante, radical, <b>un golpe de hacha</b>, entre aquellos que pueden pasar y aquellos que no pueden pasar”</li> <li>- “de su condena, <b>dictada fuerte y claro</b>, tan claro que se eliminaba por autoeliminación, todo pretexto.”</li> </ul>

### **E.- Partícula *ne***

En italiano la partícula *ne* cumple diversas funciones. Puede sustituir al pronombre, puede ser un complemento de movimiento, puede sustituir al complemento indirecto, puede ser un complemento de especificación, sustituyendo al objeto o la persona de la que se habla, o también ser un complemento partitivo, es decir que puede sustituir una frase o una cantidad.<sup>143</sup> En español, por el contrario, “no existe una partícula pronominal equivalente al *ne* italiano para referirnos a un complemento de cantidad o partitivo ni para sustituir complementos circunstanciales dependientes del verbo introducidos con la preposición *de*”.<sup>144</sup> En la traducción esta diferencia morfosintáctica se vuelve decisiva. En el paso del

<sup>143</sup> Cfr. “La particella NE”, *Dizionario Zanichelli*, <http://aulalingue.scuola.zanichelli.it/benvenuti/2011/02/10/la-particella-ne/> y <http://www.gicas.net/ne.html>

<sup>144</sup> Cfr. Anna Cazorla Verguer, *Problemi di traduzione*, p. 31. Disponible en: [http://claweb.cla.unipd.it/spagnolo/gen/traduccione\\_macola/](http://claweb.cla.unipd.it/spagnolo/gen/traduccione_macola/)

español al italiano, se deben conocer los casos en los que el *ne* es sintácticamente obligatorio, mientras que en la traducción del italiano al español, aunque en general no representa gran dificultad, siempre es necesario identificar a qué componente de la oración hace referencia y comprobar si en español es sintácticamente necesario explicitarlo, sobre todo en periodos largos y complejos. En el ejemplo siguiente, la partícula *ne* es un complemento circunstancial de lugar (de proveniencia, sustituye “al di là dei confini”) y es necesario explicitarlo pues de otro modo la frase quedaría incompleta. Decidí no repetir “más allá de las fronteras” y cambiarlo por el deíctico “de ahí”, lo cual, si bien representa un ligero cambio, mantiene el sentido de la frase.

<b>Cultura italiana e cultura europea a Weimar</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“E ciò mi ha riempito di contentezza poiché, al contrario, noi giovani colti italiani abbiamo sentita un’ansia, direi umanistica, di guardare al di là dei confini, e di tendere l’orecchio alle più forti voci di poesia che <b>ne</b> giungessero.” p. 9.	“Y esto me llenó de alegría ya que, por el contrario, nosotros los jóvenes cultos italianos sentimos un ansia, diría humanista, de mirar más allá de las fronteras, y de aguzar el oído hacia las voces más fuertes de poesía que <b>de ahí</b> llegasen.”

En el siguiente ejemplo, la partícula *ne* tiene una función pronominal personal indirecta y sustituye a Francisco (*ne fa = fa di lui*). En la traducción al español decidí utilizar el pronombre directo “lo” para mantener el tono polémico y el estilo tajante más que la estructura sintáctica; traducir como “hace de él”, resultaría relativamente menos enfático.

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“La riduzione di Francesco a un canone di irrazionalismo religioso e di pauperismo sociale, <b>ne</b> fa, più che un Santo, un’anima bella: molto commovente,” (p. 143)	“La reducción de Francisco a un canon de irracionalismo religioso y de pauperismo social, <b>lo</b> hace, más que un Santo, un alma bella: muy conmovedora,”

## F.- Determinantes

En italiano y en español el uso y la tolerancia a la omisión del determinante (posesivo, artículo, adjetivo posesivo o demostrativo, etc.) son distintos y en general en italiano es mucho más común. En este caso en italiano es posible omitir el posesivo mientras que en español es casi obligatorio incluirlo.

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“Ma in realtà la contemplazione televisiva è solo apparente, e non solo per superficialità, ma per cosciente menzogna e mistificazione.” (p.138)	“Pero en realidad la contemplación televisiva es sólo aparente, y no sólo por superficialidad, sino por <b>su</b> consciente mentira y mistificación.”

## G.- Voz pasiva

Mientras que en el italiano neo standard existen tres auxiliares para la construcción de la voz pasiva (*essere*, *venire* y *andare*), en español sólo se utiliza el verbo ser y, en general, la forma pasiva es mucho menos frecuente que en italiano,<sup>145</sup> es por ello que decidí realizar una modulación y traducir el *si* pasivante progresivo “*si va esaltando*” manteniendo la voz pasiva y transformándola en un gerundio compuesto.

<b>Cultura italiana e cultura europea a Weimar</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“[...] <b>si va esaltando</b> da una malintesa propaganda, come unica risoluzione in arte dell’odierna condizione politica e sociale europea.” (p. 7)	“[...] <b>se ha ido exaltando</b> por parte de una malinterpretada propaganda, como única resolución artística de la actual condición política y social europea.”

## H.- Traducir el *passato prossimo* a la variante mexicana del español

Mientras que en italiano las acciones pasadas finitas se expresan con un tiempo compuesto (en este caso el *passato prossimo*), en la variante mexicana del español es posible usar tanto

---

<sup>145</sup> Cfr. Milena Bini y Pura Guil, *Italiano y español: algunos puntos de contraste*, Universidad Complutense de Madrid, p. 91-92. Disponible en: [http://www.contrastiva.it/baul\\_contrastivo/dati/sanvicente/contrastiva/Morfosintaxis%20Contrastiva/Bini%20Guil.%20Italiano%20y%20espa%C3%B1ol%20algunos%20puntos%20de%20contraste.pdf](http://www.contrastiva.it/baul_contrastivo/dati/sanvicente/contrastiva/Morfosintaxis%20Contrastiva/Bini%20Guil.%20Italiano%20y%20espa%C3%B1ol%20algunos%20puntos%20de%20contraste.pdf)

el tiempo simple como el tiempo compuesto,<sup>146</sup> dependiendo de la forma en la que esté construida la oración y de la relación temporal entre todos los verbos que compongan el periodo. Un ejemplo de esta diferencia la encontramos en el siguiente fragmento:

<b>Cultura italiana e cultura europea a Weimar</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“I semi gettati in tutta Europa dalla generazione che ci <b>ha preceduti sono stati</b> feracissimi; soltanto <b>hanno dato</b> in noi frutti diversi da quelli previsti.” (p. 6)	“Las semillas lanzadas en toda Europa por la generación que nos <b>precedió han sido</b> muy feraces; sólo que en nosotros <b>dieron</b> frutos distintos de los previstos.”

En este caso tenemos un periodo que contiene tres verbos en *passato prossimo* (*precedere, stare, dare*), en el primero y el tercero traduzco con el pretérito simple mientras que en el segundo, debido a la idea de continuidad de la frase, resulta más apropiado usar el tiempo compuesto.

Otra diferencia entre el italiano y el español que es pertinente mencionar es el uso del participio pasado por sí solo, ya que en español siempre se convierte en un adjetivo calificativo mientras que, en muchas ocasiones, en italiano mantiene su cualidad de verbo creando una elipsis. Traducir únicamente el participio pasado sin modificar la estructura sintáctica crea una oración anacolútica, es por ello que decidí usar el tiempo compuesto y añadir el auxiliar “haber” sólo una vez. En el caso de “che l’ha immediatamente preceduto”, realicé algunos cambios, manteniendo el adverbio de modo “inmediatamente” pero transformando el *passato prossimo* en un adjetivo calificativo.

<b>Cultura italiana e cultura europea a Weimar</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“[...] non c’è nessun giovane europeo, ora,	“[...] no hay, ahora, ningún joven europeo

<sup>146</sup> El análisis de las diferencias a este respecto requeriría una profundización más exhaustiva de lo que en este trabajo puedo permitirme y sólo presento aquí una breve reflexión. Para profundizar en este tema véase: María Martínez Atienza, “Formas verbales en contraste en italiano y en español: similitudes, diferencias y explicación”, Universidad de Córdoba, disponible en: [https://www.academia.edu/4213747/FORMAS\\_VERBALES\\_EN\\_CONTRASTE\\_EN\\_ITALIANO\\_Y\\_EN\\_ESPA%C3%91OL\\_SIMILITUDES\\_DIFERENCIAS\\_Y\\_EXPLICACION](https://www.academia.edu/4213747/FORMAS_VERBALES_EN_CONTRASTE_EN_ITALIANO_Y_EN_ESPA%C3%91OL_SIMILITUDES_DIFERENCIAS_Y_EXPLICACION)

che non proceda nella storia della poesia della sua patria, senza conoscere la poesia della generazione che l'ha immediatamente <b>preceduto</b> : anzi, proprio da essa, educato ed iniziato alla poesia.”(p. 6)	que no proceda en la historia de la poesía de su patria, sin conocer la poesía de la generación inmediatamente <b>precedente</b> : antes bien, es justo por ella que ha sido educado e iniciado en la poesía.”
---	--

Esta diferencia morfosintáctica entre el italiano neo standard y la variante mexicana del español no sólo atañe al *passato prossimo* sino que se mantiene en general en el uso de todos los tiempos compuestos. En italiano el tiempo compuesto es una forma no marcada, mientras que por lo general en la variante mexicana del español, la forma no marcada del pasado son los tiempos simples. El siguiente párrafo de “Contro la televisione” ejemplifica esta diferencia.

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“- Forse un po’ meno Bo - perché <b>si era trovato</b> a dire delle cose troppo ovviamente giuste per lui, e non aveva messo in discussione nulla.” (p. 134)	“- Tal vez Carlo Bo un poco menos – porque <b>se encontró</b> diciendo cosas demasiado obviamente justas para él, y no puso en discusión nada.”

### 3.3. Traducir el estilo del *parolaio estremista*

Como ya he mencionado anteriormente, la sintaxis de los textos periodísticos de Pier Paolo Pasolini es muy densa, por lo general con periodos complejos de múltiples oraciones subordinadas, cuya finalidad es la precisión en la exposición de los argumentos que constituyen el significado global del texto. Este elemento sintáctico y estilístico se suma a la complejidad del pensamiento pasoliniano y representa un factor que no puede ser ignorado durante el proceso de traducción de cualquiera de sus textos. El primer párrafo de “Cultura italiana e cultura europea a Weimar” es un claro ejemplo y se analizará a continuación.

<b>Cultura italiana e cultura europea a Weimar</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“(A scusare la forse troppo porosa e fiduciosa ingenuità di questo discorso, dirò che è stato, più che scritto, gridato, <b>mentre</b> , appena tornato da Weimar a Firenze, non mi ero ancora del tutto sciolto da quell’aria eccezionale e memorabile, <b>in cui</b> , nel sentirmi maggiormente europeo, mi sentivo maggiormente, e quasi disperatamente, italiano.)” (p. 5)	“(Para disculpar la, posiblemente demasiado porosa y confiada, ingenuidad de este discurso, diré que, más que escrito, fue gritado, <b>mientras</b> , recién llegado de Weimar a Florencia, aún no me había separado completamente de aquel aire excepcional y memorable, <b>en el cual</b> , al sentirme mayormente europeo, me sentía mayormente, y casi desesperadamente, italiano.)”

#### A.- Sintaxis

Como primera característica de este párrafo notamos que es un único periodo constituido por distintas oraciones subordinadas. Es una especie de nota en la que se indica al lector las condiciones en las que el texto fue escrito y por lo tanto la perspectiva con la que debe leerlo. Desde el principio encontramos una dislocación a la izquierda,<sup>147</sup> construcción

---

<sup>147</sup> Para profundizar en las diferencias de esta estructura sintáctica entre el italiano y el español véase: Armando Francesconi, “La dislocación en la sintaxis italiana y española. Aspectos textuales y traductivos”, AISPI, Actas XXIII, 2005. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/22/II\\_14.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/22/II_14.pdf)

sintáctica que es mucho más frecuente en italiano que en español, además de que es una subordinada final. Después de la oración principal “dirò che più che scritto è stato gridato”, encontramos una temporal introducida por “mentre” y finalmente una relativa introducida por un “in cui”. Debido a que es uno de los elementos que conforman el estilo ensayístico de Pasolini, decidí traducir todos los órdenes marcados de la forma más fiel posible, añadiendo algunas comas o modificando el orden de la oración sólo en las ocasiones en las que no había otra posibilidad. Una consecuencia de esta decisión es que en algunos casos el texto podría resultar un poco más pesado de lo que es en italiano. Sin embargo, bajo la premisa de transportar no sólo palabras sino contexto, contenido e intenciones expresivas, decidí conscientemente hacer esta concesión consención.

La traducción del siguiente párrafo de “Contro la televisione” es uno de los casos en los que fue necesario modificar el orden de la oración, que en este caso entra en la categoría de las oraciones segmentadas,<sup>148</sup> eliminando la dislocación a la izquierda en favor de la claridad:

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“Anche Giorgio Bassani, il periodo trascorso come dirigente alla televisione, se <b>lo ricorderà</b> come una delle ragioni per cui dovrà dubitare di se stesso e della propria dignità.” (p. 132)	“También Giorgio Bassani <b>recordará</b> el periodo transcurrido como directivo en la televisión como una de las razones por las que tendrá que dudar de sí mismo y de su propia dignidad.”

En la siguiente frase podemos observar una modificación que representa una pérdida, ya que se pierde el poliptoton<sup>149</sup> “tacitamente tacere” simplemente porque en español no existe la coincidencia fonética entre el adverbio de modo tácitamente y el verbo

<sup>148</sup> Cfr. Sabatini, Francesco, *La comunicazione e gli usi della lingua*, Torino, Loescher, 1990, p. 431. Frase segmentata: una frase costituita da due segmenti: uno (di solito anticipato, ma talvolta posticipato) enuncia il “tema” e lo pone in evidenza secondo la prospettiva “di arrivo” dell’evento; l’altro svolge il “rema” (o discorso sul tema) secondo la prospettiva “di partenza” dello stesso evento. Es: Il caffè lo bevo amaro ecc.

<sup>149</sup> Cfr. Lausberg, Heinrich, *Elementi di retorica*, Boloña, Il Mulino, 1969, p. 280.

callar. Una posibilidad habría sido usar “calladamente” pero no pertenece al mismo registro que tácitamente y en este caso preferí mantener el concepto y perder la figura retórica:

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“E quello che voglio soprattutto qui osservare, è che essi avevano <i>tacitamente accettato di tacere</i> . Si autocensuravano.” (p. 134)	“Y lo que aquí quiero observar sobre todo, es que ellos <i>tácitamente aceptaron callar</i> . Se autocensuraban.”

Por el contrario, en el caso siguiente fue posible mantener el poliptoton y sólo fue necesario añadir “de ella” para explicitar el complemento de origen al que hace referencia la partícula *Ne* ya que como ya he mencionado, el español es menos tolerante a este tipo de omisiones sintácticas.

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“Il video è una terribile gabbia che tiene prigioniera dell’Opinione Pubblica – <i>servilmente servita per ottenerne il totale servilismo</i> - l’intera classe dirigente italiana.” (p. 135)	“El video es una terrible jaula que mantiene prisionera a la Opinión Pública – <i>servilmente servida para obtener de ella el total servilismo</i> – a toda la clase dirigente italiana.”

En italiano es posible construir órdenes sintácticos marcados elípticos omitiendo el verbo, en este caso el auxiliar *essere*, o sin usar pronombres. En el ejemplo siguiente, esto se realiza por medio de la inversión entre el bloque del sujeto (“la lingua... speaker”) y el bloque del predicado (“provvede... pianezza”), mientras que en español es necesario agregar tanto el auxiliar ser (fueron) como algún conector, o bien realizar una explicitación:

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“Se difficoltà ci sono state, sempre provvidenzialmente «appianate»: se disgraziatamente l’appianamento non è ancora avvenuto (ma avverrà) provvede a dare questo perduto senso di pianezza la lingua informativa orale-scritta dello <i>speaker</i> .” (p. 137)	“Si hubo dificultades, siempre <b>fueron</b> providencialmente «solucionadas»: si desgraciadamente la solución no se ha encontrado todavía (pero se encontrará) la que se encarga de proporcionar este perdido sentido de facilidad <b>es</b> la lengua informativa oral-escrita del <i>speaker</i> .”

En los siguientes casos fue posible mantener completamente el estilo relacionado con repeticiones destinadas a dar un mayor énfasis. En el primer ejemplo mantengo la repetición de “infierno”; en el segundo, la de “burguesía” y en el tercero la repetición del conector “quindi” que decidí traducir como “por lo tanto”. Cabe mencionar que, debido al uso constante y en cada ocasión con matices distintos que Pasolini hace de los conectores, decidí traducir siempre “allora” como “entonces”, “cioè” como “es decir” y “ossia” como “o sea”:

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“e naturalmente <b>l’inferno, l’inferno</b> della condanna dei veri buoni, è aperto sotto i piedi dei suoi titolari.” (p. 131)	“y naturalmente <b>el infierno, el infierno</b> de la condena de los verdaderamente buenos, se abre bajo los pies de sus conductores.”
“Non posso descrivere cos’è questa volgarità, perché solo chi ha tradito fino in fondo <b>la borghesia</b> può vedere <b>la borghesia</b> sotto tale aspetto” (p. 139)	“No puedo describir qué es esta vulgaridad, porque sólo quien ha traicionado completamente a <b>la burguesía</b> puede ver a <b>la burguesía</b> bajo tal aspecto”
“tutti d’un pezzo <b>quindi, e, quindi,</b> ambigui.” (p. 142)	“Todos personajes de una sola pieza <b>por lo tanto, y, por lo tanto,</b> ambiguos.”

En el siguiente fragmento existe un apóstrofe indirecto-implicado<sup>150</sup> en el que se caracteriza al presentador de televisión a través de una *congerie* de elementos negativos. También hay un uso del guión para introducir el comentario que dirige al lector. Es necesario modificar la frase “da stringere il cuore” para evidenciar el hecho de que éste es un comentario en el que Pasolini expresa su rechazo a la imagen del presentador de televisión:

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“la presenza, probabilmente immaginaria, ma assillante, di possibili frittelle di grasso - <b>da stringere il cuore</b> - sull’irreprendibile vestito italiano.” (p. 134)	“la presenza, probabilmente imaginaria, pero apremiante, de posibles manchas de grasa – <b>espectáculo que me oprime el corazón</b> – en el irreprendible traje italiano.”

<sup>150</sup> Cfr. Lausberg, Heinrich, *Elementi di retorica*, Boloña, Il Mulino, 1969, par. 80.

## B.- Puntuación

En mi traducción evité cualquier tipo de “racionalización”<sup>151</sup> y mantuve la puntuación de Pasolini en los casos en los que el uso de ésta tiene una finalidad expresiva, ya sea para hacer énfasis en determinada idea, para evitar dobles sentidos o para acercar el texto al discurso oral. Las rupturas conscientes de las reglas sintácticas básicas con fines expresivos realizadas por Pasolini en “Contro la televisione” llegan al grado tal de colocar una coma entre el sujeto y el verbo. Debido a que es una decisión consciente y destinada a acercar el texto a un énfasis de la lengua oral, decidí mantenerla, al igual que todos los usos marcados de puntuación. En algunos casos, debido a que se trata de un texto inédito, es posible que se trate de un error y en dichos casos no es una reflexión traductológica la que guía mis decisiones sino que mantengo la versión del texto de Walter Siti.

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“(Così anche il «realismo socialista», è prodotto della cultura retriva e, come dice Moravia, particolaristicamente classista, prodotta dalle enormi masse contadine russe, attraverso il fenomeno della burocrazia, come unica realtà dinamica del dogmatismo staliniano ecc.)” (p. 129)	“(De la misma forma el «realismo socialista», es producto de la cultura retrógrada y, como dice Moravia, particularistamente clasista, producida por las enormes masas de campesinos rusos, a través del fenómeno de la burocracia, como única realidad dinámica del dogmatismo estaliniano etc.)”

En cambio cada vez que Pasolini utiliza *ecc.*, al final de una enumeración, entre el último elemento y el *ecc.* no usa nunca la coma. También mantengo esta característica.

<b>Cultura italiana e cultura europea a Weimar</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“noi potemmo discorrere abbastanza agevolmente di Machado, Garcia Lorca <b>ecc.</b> ” (p. 9)	“nosotros pudimos conversar con suficiente fluidez sobre Machado, García Lorca <b>etc.</b> ”

<sup>151</sup> Antoin Berman, “La traducción como experiencia de lo/del extranjero”, Claudia Ángel, Martha Pulido (trads.), Colección Hermes, Traductología: Teoría y Práctica Cuadernos Pedagógicos N.º 2, Medellín, Universidad de Antioquia, 2005, p. 10.

Uno de los usos no sintácticos de la puntuación más frecuentes que realiza Pasolini es el de los dos puntos y, como se puede observar en el siguiente párrafo de “Contro la televisione”, no todas las veces que los usa son realmente necesarios. En el primer caso su uso introduce información sobre la perspectiva con la que vio la película y, más que realmente realizar la función de los dos puntos, sirven para acentuar aún más la dislocación a la izquierda; en el segundo caso, encontramos un uso no marcado, ya que efectivamente son utilizados para introducir una oración subordinada que comienza con un “que”. En el tercer caso podrían ser sustituidos por una coma, sin embargo, podríamos decir que tiene la función de un conector como “ya que” o “debido a que”:

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“Il San Francesco della Cavani: l’ho guardato, naturalmente, con l’interesse di uno che ha girato un film simile. Ho capito: che un cattolico moderno non può avere il sentimento del sacro e il suo ritmo: egli ha famigliarizzato la religione, che ha preso il senso e il ritmo della sua vita.” (p. 128)	“El <i>San Francisco</i> de Liliana Cavani: lo vi, naturalmente, con el interés de quien ha dirigido una película similar. Comprendí: que un católico moderno no puede tener el sentimiento de lo sagrado y su ritmo: éste ha familiarizado la religión, que ha tomado el sentido y el ritmo de su vida.”

Debido a que “Contro la televisione” es un texto incompleto, hay oraciones incompletas como las del ejemplo siguiente. Decidí traducirlas tal y como las reporta Walter Siti en *Saggi sulla politica e sulla società*, dejando el paréntesis abierto que en este caso seguramente debía incluir el artículo en el que se señala el delito de vilipendio al ejército.

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“(vilipendio alla nazione), contemplato nell’art. Nessuno scrittore italiano osa scrivere ciò che realmente pensa dell’esercito italiano (vilipendio all’esercito)”(p. 140)	“(vilipendio a la nación), contemplado en el art. Ningún escritor italiano osa escribir lo que realmente piensa del ejército italiano (vilipendio al ejército)”

### C.- Colocaciones marcadas, imágenes pasolinianas

Si por un lado la complejidad sintáctica busca la máxima precisión para excluir posibles segundas interpretaciones, por el otro el uso de colocaciones marcadas o expresivas es utilizado por Pasolini para dar una mayor fuerza expresiva a algunas frases e ideas, lo que ha llevado a algunos críticos a decir que sus poemas son manifiestos en verso y sus ensayos poemas en prosa. Pasolini echa mano de expresiones coloquiales, préstamos lingüísticos, palabras relacionadas con debates culturales de la época e incluso de auténticos conceptos filosóficos. En el siguiente fragmento de “Contro la televisione” encontramos un ejemplo de uno de los mecanismos narrativos usados por el autor: una descripción físico-estética que deriva en una descripción psicológica y casi ética de los personajes en cuestión. Para la traducción de este fragmento decidí realizar una expansión y añadir “en su frente” para que las “entradas” estuvieran relacionadas con la calvicie y eliminar la posibilidad de relación con el verbo entrar:

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
“Il sudore e la meschinità delle loro stempiature” (p. 128)	“El <b>sudor en su frente</b> y la mezquindad de sus entradas”

Si bien no representan un particular ejemplo de problemas traductológicos, los siguientes fragmentos son algunos ejemplos de este tipo de descripciones estético-éticas y me parece pertinente incluirlos como ejemplos de lo que llamo imágenes pasolinianas. En el primero, encontramos una descripción de características físicas por las que eran reconocibles los personajes políticos que se mencionan. Con la descripción de un pequeño detalle/particularidad, Pasolini construye verdaderos retratos que, si el lector tiene la referencia gráfica, logran condensar su personalidad y su presencia prototípica como figuras públicas. En este caso realicé una expansión, añadiendo el nombre completo del

personaje para facilitar su identificación por parte de un público no familiarizado con la política italiana de aquella época. El segundo es una descripción de lo que podríamos llamar una categoría social de los años 60; en este caso, el adjetivo “volpina” y la expresión “borsaro nero” están destinados a definir el perfil de un individuo de clase media aspirante a clase alta. Me fue necesario realizar una modulación sintáctica y dejar perder “volpina”, porque en español “zorruna” o “de zorro” podrían tener implicaciones ausentes en italiano. Además, “borsaro nero” se refiere a los vendedores en mercados negros. En español existe “estraperlista”<sup>152</sup> que en España señala el mismo tipo de actividad. Sin embargo, preferí utilizar “contrabandista”, porque la variante mexicana no es una palabra de uso común. En el tercer ejemplo, encontramos otra pérdida dado que “sgallettato”<sup>153</sup> es una palabra usada para describir a un individuo que busca representar algo que no logra ser o para describir un sujeto femenino que se viste de forma que el enunciador considera vulgar. Algunas opciones podrían ser “pretenciosos”, “garbosos”, “campantes”. Sin embargo, decidí traducir “sgallettati” como “improvisados” porque la intención es la de describir a este grupo de personajes que pretenden representar una verdadera ruptura con el mundo de sus padres, cuando en realidad sus acciones dependen más de los privilegios que gozan que de una verdadera toma de conciencia.

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
<p>- “la ciocca bianca di Moro, la gamba corta di Fanfani, il naso alto di Rumor, le ghiandole sebacee di Colombo, sono uno spettacolo rappresentativo, tendente a spogliare l’umanità di ogni umanità.” (p. 135)</p>	<p>“el mechón blanco de Aldo Moro, la pierna corta de Amintore Fanfani, la nariz alta de Mariano Rumor, las glándulas sebáceas de Emilio Colombo, son un espectáculo representativo, que tiende a despojar a la humanidad de toda humanidad.”</p>
<p>- “una sottigliezza <b>volpina</b> di cortigiano o di borsaro nero.” (p. 134)</p>	<p>- “una <b>astuta</b> sutileza de cortesano o de contrabandista,”</p>

<sup>152</sup> <https://dle.rae.es/?id=GxDqv9I>

<sup>153</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/sgallettare/>

- “San Francesco e i suoi <b>sgallettati</b> compagni sono dilettanti della religione.” (p. 143)	- “San Francisco y sus <b>improvisados</b> compañeros son amateurs de la religión.”
---	---

En el siguiente fragmento encontramos un uso extremadamente marcado de la sintaxis así como del guion, a través del cual se crea un paréntesis dentro de otro paréntesis. Encontramos además la figura de Sócrates, descrito como un pobre viejo descalzo, destinado a desplazar el discurso al nivel de una discusión filosófica, ello sin ninguna pretensión intelectual y exponiendo la banalidad de los argumentos presentados por los escritores en el programa televisivo.

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
– “il discorso che Socrate avrebbe attribuito – costernato, povero vecchio scalzo, con la sua squallida tunica – al più sgradevole peccato che possa compiere un uomo, ossia la «misologia» (ricordatevela, questa parola del <i>Fedone!</i> ) –” (137-138 pp.)	“–el discurso que Sócrates habría atribuido –consternado, pobre viejo descalzo, con su escuálida túnica– al más desagradable pecado que pueda cometer un hombre, o sea el de la «misología» (¡Recuérdela, esta palabra del <i>Fedón!</i> ) –”

#### **D.- Léxico**

La relación entre lengua y contexto cultural es muy estrecha e incluso existen palabras que pueden cambiar o carecer de sentido fuera de éste. Es por ello que, al traducir textos en los que encontramos referencias directas a personajes o procesos de un determinado momento histórico, no sólo es necesario conocer el significado literal de algunos conceptos o palabras de uso común, sino también el uso que se hacía de éstas en el periodo al que pertenecen los textos. Como lo muestran los siguientes ejemplos, existen palabras que, aun compartiendo una de sus acepciones en las dos lenguas, pueden ser usadas en contextos

distintos y por lo tanto su registro, y en ocasiones incluso su significado, pueden llegar a cambiar.

En “Cultura italiana y cultura europea a Weimar” Pasolini usa el verbo “scandire”<sup>154</sup> para producir un efecto de extrañamiento sobre la forma en la que los jóvenes con quienes se reunió durante el intercambio hablaban de la tradición y de los poetas de sus respectivos países de origen. En este ejemplo, “scandire” no se refiere a la acción de medir un verso, sino que Pasolini juega con este significado y le da un uso irónico para expresar su poca estima por la cultura oficialista. En italiano este verbo no sólo es utilizado en su acepción de registro elevado, es decir medir un verso, sino que también es usado en contextos bastante coloquiales en frases como: *La vita scandita dai pasti* o *L’orologio scandisce le ore*, en las que si bien se mantiene el sustrato ligado al proceso de medir algo, el campo semántico se traslada de la poesía a la vida cotidiana. Mantener en español el verbo con escandir,<sup>155</sup> aunque crearía un cierto nivel de extrañamiento, rompería el juego irónico y por lo tanto decidí perder el juego de palabras en favor de la inteligibilidad, aun si esto representa una modificación del texto y una pérdida a nivel expresivo.

<b>Cultura italiana e cultura europea a Weimar</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
- “i cui nomi a me erano nuovi, e, con tremore, li udivo <b>scandire</b> dalle voci di quei camerati: e quei nomi erano Dionisio Ridruejo, Gerardo Diego, Agustin de Foxà, Adriano del Valle” (p. 7)	- “cuyos nombres eran nuevos para mí, y, con tremor, los escuchaba <b>deletrear</b> por las voces de esos camaradas: y esos nombres eran Dionisio Ridruejo, Gerardo Diego, Agustín de Foxá, Adriano del Valle”

En este mismo ejemplo encontramos otro problema léxico que en este caso está relacionado con el uso político de la palabra “camerati”. Mientras que en italiano esta palabra es

<sup>154</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/scandire/>

<sup>155</sup> <http://dle.rae.es/?id=G9HLIm4>

utilizada para identificar a una persona de derecha, particularmente de ideología fascista,<sup>156</sup> en español ha tenido distintos usos dependiendo del lugar geográfico en el que se utilice. En el caso de Chile, por ejemplo, el uso de ambos términos corresponde al significado que poseen en italiano pues “camarada” era utilizado por el Partido Demócrata Cristiano, mientras que “compañero” ha sido utilizado para referirse a los comunistas. Por el contrario, en México se ha hecho un uso indistinto de estos términos, siendo “camarada” una forma común para identificarse entre comunistas y en general entre cualquier militante de alguna facción de la izquierda. Basta mencionar la canónica colocación “camarada Stalin” para demostrar que una palabra, dependiendo de las condiciones en las que migra de un lugar a otro, y por lo tanto de una tradición política a otra, puede cambiar de significado.<sup>157</sup> Actualmente, “compañero” o “compa” es usado también por grupos anarquistas y en general por la izquierda antagonista, esta diferencia del uso político de la palabra “camaradas” puede resultar un poco confuso. En este texto Pasolini usa el término “camerati” para referirse a los españoles que participaron en el *Ponte Culturale Weimar Firenze* y, debido a que en España los falangistas usaban precisamente camarada para reconocerse entre sí, decidí usar esta palabra a pesar de la posible confusión que podría generar en un lector mexicano.

La traducción de “capellone”,<sup>158</sup> podría ser “greñudo” pero en español resulta mucho más despectivo que en italiano y sobre todo no contiene la carga anticonformista con la que esta palabra fue usada durante los años 60 y 70. Es por ello que decidí traducir como “hippie” perdiendo la carga irónica y un tanto despectiva.

---

<sup>156</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/camerata2/>

<sup>157</sup> Cfr. <http://dle.rae.es/?id=6twOTUo> y

<http://www.encyclopediadelapolitica.org/Default.aspx?i=&por=c&idind=165&termino=>

<sup>158</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/capellone/>

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
- “la sua protesta falsamente scandalosa di « <b>capellone</b> » del Duecento” (p. 129)	- “su protesta falsamente escandalosa de « <b>hippie</b> » del siglo XIII:”

De la misma forma que *capellone* fue usado durante las décadas de los 60-70, *qualunquismo* y *qualunquista* fueron usados para describir una actitud conformista y no comprometida socialmente. La existencia de conceptos destinados a describir determinados agentes políticos de este periodo, es un síntoma del nivel de actividad política y la polarización de las distintas facciones. Evidentemente *qualunquista* tiene una carga despectiva, sin embargo no se refiere a la extracción social del individuo en cuestión ya que se podría decir que es posible pertenecer a una clase privilegiada pero ser comprometido socialmente o ser proletario e igualmente ser *qualunquista*. Una posible traducción sería ‘conformista’, sin embargo, no posee la misma carga histórica y es por ello que la considero como un verdadero concepto del lenguaje político de este periodo y decidí mantenerla como un préstamo del italiano.

<b>Contro la televisione</b>	<b>Mi propuesta de traducción</b>
- “b) sotto la protezione del discorso tecnico: e la tecnica è sempre stata e sempre resterà l’alibi del <b>qualunquismo</b> e della rassicurazione per eccellenza:” (p. 138)	b) bajo la protección del discurso técnico: y la técnica siempre fue y siempre permanecerá como la coartada del <i><b>qualunquismo</b></i> y del sosiego por excelencia:

### 3.4 Algunos comentarios sobre la traducción de “Contro la televisione” de Paula

Caballero<sup>159</sup>

*Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas* es una antología de *elzeviri* de Pasolini traducidos por Paula Caballero Sánchez y Miguel Ros González y publicada por errata naturae. Esta antología busca incluir textos representativos de cada uno de los momentos de la obra de Pier Paolo Pasolini, desde textos como “I giovani, l’attesa” publicado en *Il Setaccio* en noviembre de 1942, pasando por artículos como “Marxisants” publicado en *Officina* en mayo de 1959, llegando a su última producción ensayística con textos como “Troppa libertà sessuale e si arriva al terrorismo”, artículo publicado en la rúbrica “Il caos” del periódico *Il Tempo* en 1972 y que da nombre a la antología. En esta antología encontramos también una traducción de “Contro la televisione” sin embargo, ya desde el título es posible deducir el enfoque con el que la selección y traducción de los textos fueron realizadas. En una traducción más “fiel”, o con un enfoque semántico, el título de este artículo bien podría ser “Demasiada libertad sexual y se llega al terrorismo”, manteniendo la forma impersonal. Sin embargo, Paula Caballero,<sup>160</sup> o el editor, modificó la perspectiva de la frase, modificando la oración impersonal y transformando en agente al exceso de libertad sexual, como causa u origen del terrorismo. En términos generales, es una traducción válida, sin embargo es una modificación que cambia el estilo y el contenido del título. Si Pasolini decidió usar una forma impersonal es precisamente porque es uno de esos casos en los que no tiene la intención de ser asertivo, sino que plantea que un cierto tipo de libertad sexual, o más bien un cierto tipo de idea de libertad sexual, podría, en algún

---

<sup>159</sup> *Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas*, errata naturae, Madrid, 2014.

<sup>160</sup> O su editor, desafortunadamente esto no me es posible saberlo.

momento, desembocar en el terrorismo. De otro modo bien habría podido titular este artículo “Troppa libertà sessuale vi farà diventare terroristi”.

Esta tesis habría podido dedicarse por completo al análisis y la comparación de la traducción de Paula Caballero con la mía. Debido a la extensión del texto y a la presencia de un gran número de periodos complejos y colocaciones marcadas, habría sido posible hacer un largo análisis de una buena cantidad de problemas traductológicos. Sin embargo, decidí presentar la traducción de uno de los primeros artículos publicados por Pasolini y de uno que pertenece al periodo inmediatamente anterior al escritor corsario para aportar algunos elementos al análisis de la evolución de su obra ensayística. Es por ello que a continuación presento sólo algunos ejemplos de casos que, en mi opinión, podrían resultar polémicos y para ello comparo brevemente los primeros párrafos de la traducción de Paula Caballero con mi versión del texto:

<b>Texto original</b>	<b>Paula Caballero Sánchez</b>	<b>Mi traducción</b>
<p><b>Contro la televisione</b></p> <p>Il San Francesco della Cavani: l’ho guardato, naturalmente, con l’interesse di uno che ha girato un film simile. Ho capito: che un cattolico moderno non può avere il sentimento del sacro e il suo ritmo: egli ha famigliarizzato la religione, che ha preso il senso e il ritmo della sua vita. I personaggi sono stati scelti dalla Cavani nel suo ambiente familiare e di lavoro, essa pare non poter conoscerne altri: la sua «invenzione di facce» non va oltre il realismo piccolo-borghese. Le «facce» sono</p>	<p><b>Contra la televisión</b></p> <p>Naturalmente, he visto el <i>San Francesco</i> de Liliana Cavani con el interés de una persona que ha rodado una película parecida. Y esto es lo que he entendido: que un católico moderno no puede abrigar el sentimiento de lo sagrado y su ritmo, pues se ha familiarizado con la religión, se ha hecho con el sentido y el ritmo de su vida. Cavani ha elegido a sus personajes de entre su entorno familiar y laboral; parece que no conoce otros: su «invención de rostros» se limita al realismo pequeñoburgués. Todos los «rostros» de la película, el</p>	<p><b>Contra la televisión</b></p> <p>El <i>San Francisco</i> de Liliana Cavani: lo vi, naturalmente, con el interés de quien ha dirigido una película similar. Comprendí: que un católico moderno no puede tener el sentimiento de lo sagrado y su ritmo: este ha familiarizado la religión, que ha tomado el sentido y el ritmo de su vida. Los personajes fueron escogidos por Cavani en su ambiente familiar y de trabajo, ella no parece capaz de conocer otros: su «invención de caras» no va más allá del realismo pequeñoburgués. Las «caras» son todas de empleados, profesionistas,</p>

<p>tutte di impiegati, professionisti, studenti, operai imborghesiti ecc. Il sudore e la meschinità delle loro stempature, l'espressione degli occhi (con l'idea che un sia pur nobile impiegato di banca si fa della religione come di un «luogo» finalmente ideale della sua stravaganza, della sua interpretazione poetica e fatalmente meschina della religione): insomma in tutte le facce scelte dalla Cavani si annida, ora pungente e malata, ora ineffabile come una specie di seconda natura, la <i>volgarità</i>. (Escludo la bellissima faccia di Lou Castel- che non è italiano come i suoi compagni improvvisati di cast.) La Cavani rivela un'anima sincera e onesta. Non sa - non ha fatto forse in tempo a meditare - l'ideale piccolo-borghese cui cercava di conformare la religione, adattandola con un aprioristico spirito di ribellione agli schemi.</p>	<p>sudor y la mezquindad de sus frentes, la expresión de los ojos, son de trabajadores, de profesionales, de estudiantes, de obreros aburguesados (con la idea que tiene de la religión hasta el empleado de banco más honrado como «lugar» finalmente ideal para su excentricidad, su interpretación poética e inevitablemente mezquina de la religión): en definitiva, en todos los rostros que ha elegido Cavani anida, ora intensa y enferma, ora inefable, a modo de una segunda naturaleza, la <i>vulgaridad</i> (exceptuando la preciosa cara de Lou Castel, que no es italiano como sus improvisados compañeros de reparto). Cavani demuestra ser un alma sincera y honrada. No conoce –quizá no le haya dado tiempo a pensarlo- el ideal pequeñoburgués que trataba de modelar la religión, adaptándola mediante una ruptura apriorística de los esquemas.</p>	<p>estudiantes, obreros aburguesados etc. El sudor en su frente y la mezquindad de sus entradas, la expresión de los ojos (con la idea de que un empleado de banco, aun si noble, se hace de la religión como de un «lugar» finalmente ideal de su extravagancia, de su interpretación poética y fatalmente mezquina de la religión): en conclusión en todas las caras elegidas por Cavani se anida, por momentos penetrante y enferma, por momentos inefable como una especie de segunda naturaleza, la <i>vulgaridad</i>. (Excluyo la hermosa cara de Lou Castel – que no es italiano como sus improvisados compañeros de cast.) Cavani revela un alma sincera y honesta. No conoce – tal vez no tuvo tiempo para meditar – el ideal pequeñoburgués al que trataba de moldear la religión, adaptándola con un apriorístico espíritu de rebelión contra los esquemas.</p>
---	---	--

A este punto cabe mencionar que muchas veces el traductor no es quien tiene la última palabra y, aunque es ella o él quien firma, muchas veces es el editor quien toma decisiones importantes y realiza modificaciones. Es por ello que la mayoría de las veces no es posible saber con certeza si las posibles críticas a la traducción son producto de un descuido del traductor o de una modificación realizada en la fase de edición. Con lo

anterior en mente y por cuestiones prácticas, me refiero al texto como la traducción de Paula Caballero.

Como es posible corroborar a través de la comparación de las dos traducciones, la de Paula Caballero tiende a simplificar, y en ocasiones aplanar, el estilo de Pasolini. Muchos de los elementos sintácticos, léxicos o de puntuación discutidos en el apartado anterior como parte expresiva de la escritura de Pasolini desaparecen y, en la mayoría de los casos, se añade información que explicita el sentido de las frases y modifica el estilo lapidario y complejo de Pasolini. Desde un principio, se pierde la entrada abrupta del artículo (“Naturalmente, he visto el *San Francesco* de Liliana Cavani” por “Il San Francesco della Cavani: l’ho guardato, naturalmente”). Se modifica así el estilo plagado de oraciones parentéticas de los artículos de Pasolini, facilitando, posiblemente en exceso, la lectura. Luego, la expansión “Y esto es lo que he entendido:” por “Ho capito:”; en mi opinión, superflua, porque añade palabras que no están en el original y que no son realmente necesarias para la comprensión del texto en español; sobre todo la expansión, modifica el estilo elíptico basado en frases cortantes al *passato prossimo*, el uso particular de los dos puntos y de participios.

Otro ejemplo de modificaciones innecesarias se encuentra en el fragmento: “Le «facce» sono tutte di impiegati, professionisti, studenti, operai imborghesiti ecc. Il sudore e la meschinità delle loro stempature, l’espressione degli occhi”, en cuya traducción se añade “de la película” y se modifica profundamente la estructura del periodo, tal vez con la intención de aligerar el texto y facilitar su lectura: “Todas las «caras» de la película, el sudor y la mezquindad de sus frentes, la expresión de los ojos, son de trabajadores, de profesionales, de estudiantes, de obreros aburguesados”. Este periodo es un ejemplo de las reestructuraciones o modulaciones que cambian completamente la perspectiva y el sentido

e incluso omiten elementos del texto, eliminando por completo metáforas y colocaciones creativas. La propuesta por la colocación y no traducción de “stempiature”, por ejemplo, es problemática. La descripción del aspecto físico de los miembros del reparto, más que comentar la estética de la película, analiza el origen de la construcción de un cierto tipo de personajes, sobreponiendo algunos “modelos” o imágenes, que se volverían estereotipos de la burguesía, a personajes medievales. En este caso las entradas, y por expansión la calvicie, representan un síntoma de una vida de constantes presiones sociales y económicas que derivan en el socavamiento progresivo de la salud y la estabilidad emocional de los empleados de bancos, burócratas, etc. Evidentemente esta descripción es una imagen que condensa un universo de significado y decidir eliminarlo, traduciendo “Il sudore e la meschinità delle loro stempiature” como “el sudor y la mezquindad de sus frentes”, representa otra transgresión al estilo pasoliniano.

Otro ejemplo que podría considerarse como una omisión, es la traducción de “deputato democristiano di provincia” como “diputado cristiano demócrata de provincias” que, además de ser una traducción un tanto literal, elimina la referencia a la DC la cual no es para nada banal y no puede homologarse ya que la corriente democristiana en América Latina tuvo una historia completamente distinta y sólo en países como Chile y Venezuela se convertiría en un referente nacional.<sup>161</sup> Posiblemente en lugar de normalizar la referencia al partido político, en este caso una mejor opción habría sido, como hace con términos como *qualunquista*, añadir una nota en la que se da la información mínima para que el lector comprenda la referencia. Las notas pueden volver menos fluida la lectura de un texto ya que suponen una pausa y es por ello que en lugar de llenar el texto con notas me pareció

---

<sup>161</sup> Cfr. Clodomiro Almeida, “la democracia cristiana en América Latina, *Nueva Sociedad*, num. 82, marzo-abril 1986, 139-149 pp. Disponible en: [https://nuso.org/media/articles/downloads/1380\\_1.pdf](https://nuso.org/media/articles/downloads/1380_1.pdf)

una mejor opción realizar una introducción histórica para contextualizar los *elzeviri* de Pasolini y además incluir un breve análisis de cada uno de los artículos de los que presento la traducción.

Además, Paula Caballero traduce todos los préstamos: *cast* como “reparto”, *cáchet* como “caché”, *ménage* como “de buena familia”; yo, en cambio, decidí mantenerlos tal cual ya que en español su significado es bastante claro pero, sobre todo, porque son usados con un sentido profundamente irónico, para mofarse del lenguaje falsamente culto del ámbito televisivo. Sin mencionar que, mientras que Paula Caballero omite la mayor parte de los fragmentos que Pasolini dejó incompletos, así como sus notas en las que se indican posibles variaciones del texto, yo mantengo el texto tal cual lo reporta Walter Siti en *Saggi sulla politica e sulla società*.

Como ya he mencionado en apartados anteriores, en los textos pasolinianos el estilo es una parte fundamental del contenido y aplanar de este modo las colocaciones creativas, incluso si se hace en favor de la claridad del texto, representa una verdadera “traición”<sup>162</sup> al texto y a su autor e incluso, en algunos casos, verdaderos errores de traducción. En conclusión, con este trabajo espero poder contribuir al estudio de un autor como Pier Paolo Pasolini y sumarme a las traducciones que se realizan en nuestro país, ya que la calidad de estas influye de forma determinante en la recepción de un autor por parte de lectores que no pueden leerlo en su lengua original.

---

<sup>162</sup> Uso aquí la ya banal y sobrevalorada expresión: “Traduttore traditore”.

## Conclusiones

La traducción es sin duda una de las actividades más interdisciplinarias en el campo de la escritura. Como muestran los ejemplos presentados en este trabajo, para poder traducir no sólo es necesario contar con un conocimiento vasto tanto de la lengua de partida (que nos permita tener una lectura minuciosa del texto) como de la lengua de llegada (que nos posibilite retransmitir lo más fielmente posible el conjunto de significados, ideas y conceptos, expresados en el texto original); sino que además es necesario conocer con cierta profundidad los pormenores del texto a traducir (el género, su relación con otros textos, el impacto que produjo en el medio al que pertenece, etc.), tener un breve panorama de la vida y obra del autor y, de no contar con mínimos conocimientos sobre el tema del texto, realizar una investigación que nos ayude a no malinterpretar términos demasiado técnicos o que de algún modo estén ligados a una disciplina o momento histórico determinados. Si, por ejemplo, debemos traducir una novela histórica cuyos personajes principales son piratas, antes de comenzar el proceso de traducción, posiblemente sería de gran ayuda realizar una búsqueda rápida de términos relacionados con la navegación o la construcción de barcos; si se tuviera que traducir un libro de tema antropológico, no estaría de más conocer la corriente teórica en la que se inscribe la obra del autor o, como en el caso de la dicotomía *camerata-compagno* del italiano, ser conscientes de las posibles problemáticas que genera la traducción de un texto político entre dos idiomas con un léxico político distinto. Consideraciones como éstas hacen evidente la responsabilidad del traductor y nos permiten encuadrarlo no simplemente como un mediador entre un mensaje y un receptor sino como un agente activo en la transmisión del conocimiento y de la literatura producidos por una tradición cultural ajena a la suya.

En la traducción del italiano al español, el conocimiento de las diferencias morfosintácticas existentes entre ambas lenguas es una herramienta que nos permite tomar decisiones de forma analítica y fundamentar nuestras elecciones en una reflexión que considera las diferencias y afinidades de dos lenguas las cuales, aunque pertenecen a la familia de las lenguas romances y, aparentemente, comparten algunas similitudes que presuntamente facilitarían el proceso de aprendizaje, y por lo tanto también de traducción; a final de cuentas son dos lenguas distintas y por ende funcionan de forma completamente distinta. En esta perspectiva, recurrir a los estudios comparativos durante el proceso de traducción no resulta banal, sino que adquiere una importancia relevante sobre todo en casos en los que el estilo del autor es particularmente complejo. Aunque un traductor puede traducir perfectamente sin conocer ni una teoría ni una determinada terminología enfocada a describir los procedimientos llevados a cabo, tener la posibilidad de reflexionar sobre esta actividad con un mayor número de instrumentos prácticos, metodológicos y teóricos, nos puede permitir reconocer nuestros propios errores e incluso puede facilitar el trabajo al permitirnos identificar las problemáticas que presenta un texto aun a partir de la primera lectura.

Para la traducción de los dos ensayos de este trabajo, el análisis textual y estilístico resultó ser de extrema utilidad. El ejemplo más claro es la reconstrucción de algunos de los periodos más largos y complejos sintácticamente, ya que la identificación de las construcciones sintácticas y los recursos retóricos facilita la comprensión del texto y amplía las posibilidades traductológicas, sobre todo cuando es necesario tomar decisiones que modifican la estructura de una oración y se presenta la disyuntiva entre dar prioridad a la inteligibilidad del texto o al estilo del autor incluso a costa de forzar las estructuras sintácticas de la lengua de llegada en una proporción mayor que la que pudiera presentar el

texto en lengua original. Frente a este tipo de encrucijadas, y para poder reconocer las pérdidas y las ganancias de las modificaciones efectuadas, hay que recordar que, como decía Umberto Eco, “Se consultate qualsiasi dizionario vedrete che tra i sinonimi di *fedeltà* non c’è la parola *esattezza*. Ci sono piuttosto *lealtà, onestà, rispetto, pietà*”.<sup>163</sup>

Las consideraciones anteriores nos permiten afirmar que un enfoque semántico es el más apropiado para la traducción de los ensayos pasolinianos y los propósitos de este trabajo, aunque evidentemente este criterio no puede ser absoluto, como no lo es nada en la traducción, ya que cada texto es distinto y la elección entre el enfoque semántico o el enfoque comunicativo depende de las características estilísticas y de formato propias de cada texto, el lugar que éste ocupa en la obra de su autor, del público al que están dirigidos el texto original y la traducción, así como un sinnúmero de otras variables. Es por ello que a fin de cuentas esta elección es sólo una de las directivas que guían el proceso de traducción y en muchas ocasiones es necesario hacer concesiones entre uno y otro enfoque, lo que nos lleva a concluir también que la traducción no es ni puede ser nunca un proceso automático, ya que la lengua, como lo demuestra la pragmática, representa un marco de referencia siempre abierto a interpretación e interconectado con otros instrumentos cognitivos que posibilitan la comunicación.

Conocer algunos de los antecedentes, como el intento fallido de fundar una revista, la colaboración de Pasolini con revistas de propaganda fascistas, los grupos de intelectuales que frecuentaba durante este periodo, así como la lectura de otros de los textos publicados en *Architrave* y el *Setaccio*, permite contextualizar un texto como “Cultura italiana y cultura europea a Weimar”. Además, nos permite valorar con mayores instrumentos críticos algunas de las características que distancian este texto de artículos como “Marxisants”,

---

<sup>163</sup> Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 364.

“Contro la televisione” o, más aún, del que posiblemente es su artículo más conocido, “Il vuoto del potere in Italia”,<sup>164</sup> estableciendo una relación entre el Pasolini corsario y el “farfallino svolazzante” que publicaba en las revistas de propaganda del régimen fascista, y cuyo nombre y familia tenían un aire de “fregonismo ‘aristo’ e di pazzoide ‘novecentista’ motorizzato”.<sup>165</sup>

Pier Paolo Pasolini es uno de los autores italianos más interesantes del siglo XX y, el leer su obra bajo una perspectiva historiográfica, podría decirse que condensa un registro de los cambios por los que atravesó la sociedad italiana en el siglo pasado. El mito que se ha creado, en buena medida de forma oficialista y a través de los medios de comunicación, del Pasolini contestatario y eternamente polémico ha hecho de su obra un objeto de consumo, asimilando su discurso y reformulándolo para desactivar cualquier compromiso político real. A este propósito Alfonso Berardinelli comenta:

Pasolini è diventato un passaggio obbligato dell’immaginazione culturale italiana. Da alcuni viene considerato lo scrittore più importante, in Italia, degli ultimi tre o quattro decenni [...] Nel linguaggio giornalistico le metafore con cui Pasolini sosteneva la sua requisitoria contro la classe politica e contro lo sviluppo sono diventate proverbiali: il Palazzo del Potere, la Scomparsa delle Lucciole, il Processo alla Democrazia cristiana. Metafore svuotate dall’abuso che, insieme all’omaggio e al riconoscimento postumo, hanno permesso anche un rapido esorcismo. Così l’incubo (quel vero e proprio incubo che era il Pasolini polemista) si è trasformato in un mito facilmente consumabile. E nell’oggetto di un culto ipocrita, doveroso, retorico. In realtà, basta rileggere qualcuno dei suoi ultimi articoli per capire che Pasolini non meritava di essere avvolto dopo la sua morte nell’ufficialità contrita che circonda il suo nome.<sup>166</sup>

Sin embargo, esta mitificación es puesta en duda si su obra es leída en la justa perspectiva.

---

<sup>164</sup> Publicado el 1 de febrero de 1975 en el periódico *Il Corriere della Sera* y antologado en *Scritti corsari* como “L’articolo delle lucciole”, disponible en: <http://www.corriere.it/speciali/pasolini/potere.html>

<sup>165</sup> Roberto Longhi, “A Francesco Arcangeli” (15 settembre 1942), disponible en: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/04/25/quel-farfallino-di-pasolini.html>

<sup>166</sup> Citado en: Andrea Cortellessa, “Misero e impotente Socrate. Sul Pasolini “corsaro” e “luterano”, *Inattualità* (25/03/2007). Disponible en: <http://www.zibaldoni.it/2007/03/25/pasolini-2/>

Los maestros existen para confrontarse con ellos, “i maestri si mangiano in salsa piccante. Piccante, se possibile, per digerirli meglio”<sup>167</sup> y, en una lectura contemporánea de los textos de Pasolini, no podemos no considerar la importancia de sus primeros ensayos, que participaban del contexto fascista, ni tampoco olvidar ese último momento en el que le pareció que las luciérnagas habían dejado de brillar, de otro modo estaríamos desactivando el componente más comprometido políticamente de su pensamiento, el cual consiste precisamente en no permitirse nunca el análisis fácil y optimista, en ver con frialdad incluso los aspectos más terribles de la cotidianidad que preferiríamos no ver, pues tal vez nos podrían llevar a la desesperanza. Sin embargo, es precisamente esa la desesperada vitalidad del pensamiento pasoliniano y, considero, es la única forma de hacerle justicia, de “seppellire Pasolini, dare onorata e definitiva pace al suo corpo martoriato che aspetta da oltre trent’anni non la giustizia dei tribunali, ma il nostro amore incondizionato accompagnato da un altrettanto assoluto dissenso”.<sup>168</sup> Comerlo simbólicamente, escribe Marco Belpoliti, “sarà, credo, un pasto non leggero, eppure una digestione lunga e difficile, ma abbiamo abbastanza salsa, ce l’ha data lui stesso”<sup>169</sup> para acompañar las reflexiones que pueda producir una constante relectura de sus ensayos en distintos momentos.

El último de los elementos sobre los que la traducción de estos dos artículos me permitió reflexionar fue precisamente la situación del traductor latinoamericano, en mi caso mexicano, en el contexto actual en el que las editoriales locales tienen una influencia cada vez menor en el mercado y, no obstante los esfuerzos de la multitud de editoriales independientes y, hay que reconocerlo, de instituciones como el Fondo de Cultura Económica o los programas editoriales de las grandes universidades como la UNAM, la

---

<sup>167</sup> Consejo que el cuervo de *Uccellacci uccellini* da a Totò y Ninetto Davoli.

<sup>168</sup> Marco Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, p. 17.

<sup>169</sup> *Ibid*, p. 100.

UAM, el COLMEX, etc.; las que marcan el ritmo y las tendencias son las grandes corporaciones transnacionales. Contrariamente a las promesas habituales del libre mercado, esto no ha favorecido la traducción, ni siquiera entre los idiomas europeos, sino que, en el caso del español, ha preservado la política de realizar, y por lo tanto pagar, una sola traducción, típicamente realizada en España con una variante marcadamente madrileña, y distribuirla en todos los países de habla hispana. Es así que en México leer *Ragazzi di vita* puede significar leerlo como *Chavales del arroyo*, lo que representa para el lector un nivel ulterior de extrañamiento, que no sólo resulta innecesario, sino que establece una relación perversa entre cualquier objeto cultural producido en Europa y su recepción en el contexto latinoamericano, creando incluso una ulterior subalternidad. Sin embargo, este es un argumento demasiado complejo que guardaré para investigaciones futuras, lo esbozo en este trabajo con la intención de continuarlo más adelante y de poder contribuir, en el limitado ámbito al que se reduce una tesis, a la discusión teórica del proceso de traducción.

## Bibliografía

- ANSELMINI, Gian Mario, "Marx, Gramsci, i populismi e un'idea nuova di popolo tra letteratura e società civile", disponible en:  
<http://www.griseldaonline.it/temi/popolo/marx-gramsci-populismi-anselmi.html>
- ALBERTINI, Stefano, "Dante in camicia nera: uso e abuso del divino poeta nell'Italia fascista", *The Italianist*, Vol. 16, 1996, 117-142 pp.
- ALMEIDA, Clodomiro, "La democracia cristiana en América Latina", *Nueva Sociedad*, num. 82, marzo-abril 1986, 139-149 pp. Disponible en:  
[https://nuso.org/media/articles/downloads/1380\\_1.pdf](https://nuso.org/media/articles/downloads/1380_1.pdf)
- BANDA, Alessandro, "Appunti sul leopardismo di P. P. Pasolini", *Studi Novecenteschi*, Vol. 17, Núm. 39, junio 1990, disponible en:  
[https://www.jstor.org/stable/43449102?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/43449102?seq=1#page_scan_tab_contents)
- BAROLINI, Simonetta, "Pier Paolo Pasolini, Sessantotto e dintorni", en *I linguaggi del Sessantotto. Atti del convegno multidisciplinari libera università degli studi San Pio V* (Roma, 15-17 maggio 2008), Apes, Roma, 2008.
- BAZZOCCHI, Marco Antonio, *L'immaginazione mitologica. Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*, Pendragon, Bologna, 1996.
- BELLOCCHIO, Piergiorgio, "La biografia involontaria di Pasolini", *Dalla parte del torto*, Torino, Einaudi, 1989.
- BELPOLITI, Marco, *Pasolini in salsa piccante*, Parma, Ugo Guanda, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.
- BEMPORAD, Giovanna, "Pasolini, amico e antagonista", en *Pasolini e Bologna*, Davide Ferrari y Gianni Scalia (eds.), Bologna, Pendragon, 1998.
- BENEDETTI, Carla, "Pasolini celebrato o tradito", *Italian Culture*, Vol. 24-25, Michigan State University Press, 2006-2007.
- BERARDINELLI, Alfonso, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia, 2002.
- BERGAMINI, Alberto, "Nascita della terza pagina" en Beppe Benvenuto, *Elzeviro*, Palermo, Sellerio, 2002.
- BERMAN, Antoin "La traducción como experiencia de lo/del extranjero", Claudia Ángel, Martha Pulido (trads.), Colección Hermes, Traductología: Teoría y Práctica Cuadernos Pedagógicos N. 2, Medellín, Universidad de Antioquia, 2005.
- BIANCO, Francesco, *Sulle espressioni idiomatiche (nella lingua italiana)*, Università degli Studi Roma Tre, <http://www.francescobianco.net/linguistica/idioms.pdf>

- BINI, Milena et GUIL, Pura, *Italiano y español: algunos puntos de contraste*, Universidad Complutense de Madrid, disponible en:  
[http://www.contrastiva.it/baul\\_contrastivo/dati/sanvicente/contrastiva/Morfosintaxis%20Contrastiva/Bini%20Guil,%20Italiano%20y%20espa%C3%B1ol%20algunos%20puntos%20de%20contraste.pdf](http://www.contrastiva.it/baul_contrastivo/dati/sanvicente/contrastiva/Morfosintaxis%20Contrastiva/Bini%20Guil,%20Italiano%20y%20espa%C3%B1ol%20algunos%20puntos%20de%20contraste.pdf)
- BONDAVALLI, Simona, *Fictions of youth: Pier Paolo Pasolini, adolescence, fascisms*, University of Toronto, Toronto, 2015.
- BROGI, Daniela, “Un’estetica passione: la patria di Pasolini”, in *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, a cura di R. Luperini, D. Brogi, Manni, Lecce 2004
- CAZORLA, Verguer, Anna, *Problemi di traduzione*. Disponible en:  
[http://claweb.cla.unipd.it/spagnolo/gen/traduccion\\_macola/](http://claweb.cla.unipd.it/spagnolo/gen/traduccion_macola/)
- CREAGH, Osiris Aranda “La cohesión. Sugerencia para su tratamiento”, en *Revista Electrónica EduSol*, Año 2012, Volumen 12, No. 41, Universidad de Ciencias Pedagógicas “Raúl Gómez García”, Guantánamo, Cuba, 94-103 pp., disponible en:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5822858>
- CREMADES ROMERO, Carmen Itamad, “La encrucijada teórica de los ensayos sobre semiótica audiovisual de Pier Paolo Pasolini”, *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, Número 32, 2009, p. 205. Disponible en:  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce32-33/cauce\\_32-33\\_016.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce32-33/cauce_32-33_016.pdf)
- CULLER, Jonathan, “La literaturidad”, en: *Teoría literaria*, Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema et Eva Kushner (eds.), Siglo Veintiuno, México, 2002.
- DE ANGELIS, Daniela, “Bottai e la mostra dell’istruzione artistica del 1939”, *Bottai e la Mostra dell’Istruzione Artistica del 1939: ISA Pomezia*, Roma, Gangemi, 2008.
- DE CHIARA, Marina “Postcolonial Journeys for Tristram: Pier Paolo Pasolini's Petrolio”, *Challenges for the 21st Century: Dilemmas, Ambiguities, Directions*, Papers from the 24<sup>th</sup> AIA conference, Volume I, R. Colombo, L.M.Crisafulli, e F. Ruggieri (eds.), Università degli Studi Roma Tre, Roma, 2011, 415-422 pp. Disponible en:  
[https://www.academia.edu/8626760/Postcolonial\\_Journeys\\_for\\_Tristram\\_Pier\\_Paolo\\_Pasolinis\\_Petrolio](https://www.academia.edu/8626760/Postcolonial_Journeys_for_Tristram_Pier_Paolo_Pasolinis_Petrolio)
- DE MAURO, Tullio, *Storia linguistica dell’Italia unita*, Laterza, Roma-Bari, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Supervivencia de las luciérnagas*, Juan Calatrava (trad.), ABADA, Madrid, 2012.
- DUGGAN, Christopher, *Historia de Italia*, Cambridge, University of Cambridge, 1996.
- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

- FALOPPA, Federico, “Modi di dire”, *Enciclopedia Treccani*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/modi-di-dire\\_\(Enciclopedia\\_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/modi-di-dire_(Enciclopedia_dell'Italiano)/)
- FALQUI, Enrico, *Nostra Terza Pagina*, Roma, Canesi, 1964. Disponible en: <https://archive.org/details/nostraterzapagin00falquoft>
- FRANCESCONI, Armando, “La dislocación en la sintaxis italiana y española. Aspectos textuales y traductivos”, AISPI, Actas XXIII, 2005. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/22/II\\_14.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/22/II_14.pdf)
- GADDA, Carlo Emilio, “Manzoni e il bisturi di Moravia” in *Manzoni. Guida storica e critica*, Lanfranco Caretti (ed.), Laterza, Bari, 1984.
- GARZA, Norma, “Albert Camus: Ensayo y memoria”, en *Fractal*, núm. 28 (enero-marzo), México, 2003.
- GIANELLA, Renata, “Introduzione”, *Neorealismo in terza pagina*, Roma, Biblioteca del Senato Giovanni Spadolini, p. 3. Disponible en: [https://www.senato.it/application/xmanager/projects/leg17/file/repository/relazioni/biblioteca/emeroteca/Istantanee%20di%20storia/catalogo\\_terza\\_pagina\\_06.pdf](https://www.senato.it/application/xmanager/projects/leg17/file/repository/relazioni/biblioteca/emeroteca/Istantanee%20di%20storia/catalogo_terza_pagina_06.pdf)
- GINSBORG, Paul, *Storia d'Italia dal dopo guerra a oggi*, Einaudi, Torino, 2006.
- HEARDER, Harry, *Breve historia de Italia*, Alianza, Madrid, 2003.
- HJELMSLEV, Luoís, *Prolegomena to a Theory of Language*, Francis J. Whitfield (trad.), The University of Wisconsin Press, 1969.
- JULLIAN, Philippe, *La Belle Époque*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1982.
- KUSHNER, Eva, “Articulación histórica de la literatura” en *Teoría literaria*, Marc Anenot (ed.), México Siglo XXI, 1993.
- LONGHI, Roberto, “A Francesco Arcangeli” (15 settembre 1942), disponible en: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/04/25/quel-farfallino-di-pasolini.html>
- LUTI, Giorgio, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, Firenze 1972.
- MARCHIANO, Antonia, “Americana ini tra audace sconfinamento letterario e proibito percorso editoriale”, *Letteratura degli italiani Rotte, confini passaggi*, Associazione degli Italianisti, XIV Congresso Nazionale, 2010. Disponible en: [http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Marchiano%CC%80%20Antonia\\_1.pdf](http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Marchiano%CC%80%20Antonia_1.pdf)
- MARTÍNEZ Atienza, María, “Formas verbales en contraste en italiano y en español: similitudes, diferencias y explicación”, Universidad de Córdoba, disponible en: [https://www.academia.edu/4213747/FORMAS\\_VERBALES\\_EN\\_CONTRASTE\\_E](https://www.academia.edu/4213747/FORMAS_VERBALES_EN_CONTRASTE_E)

[N ITALIANO Y EN ESPA% C3% 91OL SIMILITUDES DIFERENCIAS Y E  
XPLICACI% C3% 93N](#)

- MAZZETTI, Roberto, "Atto di nascita", *Architrave*, I dicembre, 1940, disponibile en:  
<http://db.archivistorico.unibo.it/it-it/edicola-degli-studenti/immagini-fascicoli/0001-architrove-0001001-i-0001001001-1.aspx?idC=61703&idO=17273&LN=it-IT>
- MCCARTHY, Patrick, "Pasolini e *Il Setaccio*: alla ricerca di parole politiche", en: *Pasolini e Bologna*, Davide Ferrari y Gianni Scalia (eds.), Bologna, Pendragon, 1998.
- MCNALLY, Mark, "Socialism and Democratic Strategy in Italy's Biennio Rosso: gramsci contra Teves", *Journal of Modern Italian Studies*, 22,3, 2017. Disponibile en:  
[https://www.academia.edu/33900855/Socialism\\_and\\_Democratic\\_Strategy\\_in\\_Italy\\_s\\_Biennio\\_Rosso\\_Gramsci\\_contra\\_Treves\\_Journal\\_of\\_Modern\\_Italian\\_Studies\\_22\\_3\\_2017](https://www.academia.edu/33900855/Socialism_and_Democratic_Strategy_in_Italy_s_Biennio_Rosso_Gramsci_contra_Treves_Journal_of_Modern_Italian_Studies_22_3_2017)
- MANERA, Danilo, *Problemi di contestualizzazione linguistico-culturale nelle scelte traduttive (dallo spagnolo all'italiano)*, Giornata di studio Milano 28 febbraio 2003. Disponibile su:  
[https://www.academia.edu/9648338/Problemi\\_di\\_contestualizzazione\\_linguistico-culturale\\_nelle\\_scelte\\_traduttive\\_dallo\\_spagnolo\\_allitaliano](https://www.academia.edu/9648338/Problemi_di_contestualizzazione_linguistico-culturale_nelle_scelte_traduttive_dallo_spagnolo_allitaliano)
- MELLO, Liony, et SATTA, Anna Maria, *Falsi amici, veri nemici*, CDMX, CELE-UNAM, 1995.
- MONTANELLI, Indro, et STAGLIENO, Marcello, *Leo Longanesi*, Rizzoli, Milano, 1985
- MONTENEGRO, Arturo, "Elzevirio y elzeviriano", disponibile en:  
[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/junio\\_04/02062004\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_04/02062004_01.htm)
- MORANTE, Elsa, *Pro o contro la bomba atomica e altri saggi*, Milano, Adelphi, 1987.
- MORI, Sara, "Dicembre 1908: Esce La Voce di Prezzolini", disponibile en:  
<http://www.storiadifirenze.org/?temadelmese=dicembre-1908-esce-la-voce-di-prezzolini>
- MOUNIN, Georges, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1997.
- NALDINI, Nico, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989.
- NEWMARK, Peter, *A textbook of translation*, New York, Prentice Hall International, 1988.
- \_\_\_\_\_, *La traduzione: Problemi e metodi*, Garzanti, Milano, 1988.
- NICOLUSSI, Gabriele, *L'undicesimo comandamento: credi ma disubbidisci! Omnibus (1937-1939) di Leo Longanesi*, Università degli Studi di Trento, 2007-2008. Disponibile en: [http://circe.lett.unitn.it/attivita/tesi/TESI\\_omnibus.pdf](http://circe.lett.unitn.it/attivita/tesi/TESI_omnibus.pdf)

- PANETTA, Maria, “Il giornalismo culturale italiano fra interventismo ed *elzeviro*”, disponibile en: <http://diacritica.it/strumenti/il-giornalismo-culturale-italiano-fra-interventismo-ed-elzeviro.html>
- PAPPUZI, Alberto, *Professione giornalista. Le tecniche, i media, le regole*, Roma, Donzelli, 2010.
- PASOLINI, Pier Paolo, Pier Paolo Pasolini, *Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas*, Paula Caballero Sánchez y Miguel Ros González (trads.), errata naturae, Madrid, 2014.
- \_\_\_\_\_, *Lettere 1940-1964*, Nicolo Naldini (ed.), Torino Einaudi, 1986
- \_\_\_\_\_, *Lettere 1955-1975*, Nico Naldini (ed.), Torino, Einaudi, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Saggi sulla politica e sulla società*, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo I, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo II, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Teatro*, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Tutte le poesie*, Tomo I, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Tutte le poesie*, Tomo II, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 2010.
- PAZIENZA, Alessandra, *Lo spagnolo come lingua accademica*, Università degli Studi G. Dannunzio, Chieti-Pescara, año académico 2009-2010, pp. 35-37. Disponibile en: [http://www.contrastiva.it/baul\\_contrastivo/dati/barbero/Pazienza,%20Lo%20spagnolo%20accademico.pdf](http://www.contrastiva.it/baul_contrastivo/dati/barbero/Pazienza,%20Lo%20spagnolo%20accademico.pdf)
- PIROMALLI, Antonio, “La Ronda, strapaese e Stracittà”, *Storia della letteratura italiana*, disponibile en: <http://www.storiadellaletteratura.it/main.php?cap=20&par=2#it>
- PIOVENE, Guido, “La terza pagina”, Beppe Benvenuto, Palermo, Sellerio, 2002.
- PISCHEDDA, Bruno, *Scrittori polemisti Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- PIVATO, Stefano, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma, Laterza, 2007. Extracto disponibile en: <https://books.google.com.mx/books?id=kWuODAAAQBAJ&pg=PT108&lpg=PT108&dq=inno+al+san+manganello&source=bl&ots=Z5a976aQVH&sig=BA23-4t0MyBsZqBjLAGFgLA8bJ0&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjIIMuG3dPXAhXKl->

[AKHVtRBs8Q6AEITzAK#v=onepage&q=inno%20al%20san%20manganello&f=false](http://AKHVtRBs8Q6AEITzAK#v=onepage&q=inno%20al%20san%20manganello&f=false)

- PIZZUTI, Federica, “Essere per apparire: Usi e costumi della borghesia” in *Borghesia*, Benedetto Coccia (ed.), Roma, Apes, 2010.
- RABITO, Vincenzo, *Terra matta*, Torino, Einaudi, 2008.
- RIDOLFI, Roberto, “Elzeviri fritti”, Beppe Benvenuto, *Elzeviro*, Palermo, Sellerio, 2002.
- ROMERO Frías, Marina y ESPA, Alessandra, “Problemi linguistici ed extralinguistici nella traduzione di lingue affini”, *Especulo. Revista de estudios literarios*. No. 29 Universidad Complutense de Madrid, 2005. Disponibile en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/index.html>
- ROSSI, Fabio, “Televisione e lingua”, *Enciclopedia Treccani*, disponibile en: [http://www.treccani.it/enciclopedia/televisione-e-lingua\\_\(Enciclopedia\\_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/televisione-e-lingua_(Enciclopedia_dell'Italiano)/)
- ROVERSI, Roberto, “Io muoio e anche questo mi nuoce (Per una riappropriazione di Pasolini)”, disponibile en: <http://www.robertoroversi.it/saggi-critici/item/471-io-muoio-e-anche-questo-mi-nuoce-per-una-riappropriazione-di-pasolini.html>
- SABATINI, Francesco, *La comunicazione e gli usi della lingua*, Torino, Loescher, 1990.
- SACCHETTI, Elisabetta, “La Terza: dove la cultura è di casa”, disponibile en: <http://www.mentelocale.it/5005-la-terza-dove-la-cultura-e-di-casa/>
- SALVATORELLI, Luigi, *Sommario della storia d'Italia dai tempi preistorici ai nostri giorni*, Torino, Einaudi, 1974.
- SANTI, Tommaso, “Letteratura e Quotidiani: La Terza Pagina” en *Media e Cultura*, Numero 47 - 1 Ottobre 2008. Disponibile en: <http://www.larengodelviaggiatore.info/2008/09/letteratura-e-quotidiani-la-terza-pagina/>
- SANTOLI, Carlo, “Riviste e poetiche del primo Novecento”, *Sinestesie*, a. I, ottobre 2000, disponibile en: [http://circe.lett.unitn.it/le\\_riviste/bibliografia\\_gen/biblio/Santoli\\_Riviste%20e%20poetiche%20del%20primo%20Novecento.pdf](http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/bibliografia_gen/biblio/Santoli_Riviste%20e%20poetiche%20del%20primo%20Novecento.pdf)
- SAUSSURE, Ferdinand de *Cours de Linguistique générale*, Payot, Paris, 1960. Citado en: Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1997.
- SCANDURRA, Enzo, “PPP e Leopardi contestatori del progresso”, disponibile en: <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/ppp-e-leopardi-contestatori-del-progresso-di-enzo-scandurra/>
- SERRA, Luciano, introduzione a *Pier Paolo Pasolini. Lettere agli amici (1941-1945)*, Guanda, Parma, 1976.

- SILVA, Umberto, *Arte e ideología del fascismo*, Manuel Aznar (trad.), Fernando Torres, Valencia, 1975.
- SIMONE, Raffaele, “Specchio delle mie lingue”, *Italiano e oltre* 2, 1987.
- SITI, Walter, “Tracce scritte di un’opera vivente”, *Romanzi e racconti*, Vol. I, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 2010.
- STEINER, George, *Después de Babel*, México, FCE, 2a. ed., 1980.
- TARSITANO, Carlos, “Pasolini, poeta desnudo. El retorno de una voz múltiple”, disponible en: <http://www.fronterad.com/?q=pasolini-poeta-desnudo-retorno-voz-multiple>
- TODOROV, Tzvetan, “El origen de los géneros literarios” en *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido (ed.), Madrid, Arco libros, 1988.
- TOMASSO MARINETTI, Filippo, *Manifiesto del Futurismo*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Manifiesto\\_del\\_futurismo](https://it.wikipedia.org/wiki/Manifiesto_del_futurismo)
- TREJO, Sergio, *El tratamiento de la variación lingüística no estándar como reflejo de la oralidad lingüística en un texto literario*, CDMX, Colmex, 2015. Disponible en: [http://200.52.255.191/exlibris/aleph/a21\\_1/apache\\_media/N8P3CSPYGPS9J5J6N4PJV3PUXU5U5S.pdf](http://200.52.255.191/exlibris/aleph/a21_1/apache_media/N8P3CSPYGPS9J5J6N4PJV3PUXU5U5S.pdf)
- UNGARETTI, Giuseppe, “Soldati”, *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2001.
- VALABREGA, Paolo, “I dodici professori che non hanno giurato”. Disponible en: [https://www.swas.polito.it/services/poli\\_flash/foto/I%20dodici%20professori%20che%20non%20hanno%20giurato.pdf](https://www.swas.polito.it/services/poli_flash/foto/I%20dodici%20professori%20che%20non%20hanno%20giurato.pdf)
- VALENTINI, Chiara, *La Storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- VAN DIJK, Teun Adrianus, “The Pragmatics of Literary Communication”, *Studies in the Pragmatics of Discourse*. La Haya, Mouton, 1977.
- VENUTI, Valeria, “Dove l’Italia sogna: la patria perduta nella poesia di Pasolini”. Disponible en: <http://docplayer.it/68179416-Monica-venturini-dove-l-italia-sogna-la-patria-perduta-nella-poesia-di-pasolini.html>
- \_\_\_\_\_ *Bologna tra fascismo e arte: I Littoriali della cultura e dell’arte e il caso di architrave*, Università di Pisa, año académico 2014-2015, pp. 80-81. Disponible en: <http://etd.adm.unipi.it/t/etd-03262015-135307/>
- WEINBERG, Liliana, *Pensar el ensayo*, Ixtapaluca, Edo. Méx., Siglo XXI, 2009.
- ZANCHINI, Giorgio, “La terza pagina diventerà l’ultima?”, [http://www.treccani.it/webtv/videos/Int\\_Giorgio\\_Zanchini\\_giornalismo.html](http://www.treccani.it/webtv/videos/Int_Giorgio_Zanchini_giornalismo.html)

## Otras fuentes

Archivio Storico dell'Università di Bologna: <http://db.archiviostorico.unibo.it/it-it/edicola-degli-studenti/elenco-delle-annate.aspx?idC=61687&idRivista=11993&LN=it-IT>

Biblioteca digitale dell'Archiginnasio:

[http://badigit.comune.bologna.it/books/setaccio/date\\_open.asp?testo=numero3](http://badigit.comune.bologna.it/books/setaccio/date_open.asp?testo=numero3)

Dizionario Zanichelli, <http://aulalingue.scuola.zanichelli.it/benvenuti/2011/02/10/la-particella-ne/> y <http://www.gicas.net/ne.html>

“Gli effetti della guerra”, *Storia d'Italia. Dall'unità a oggi*, Ruggero Romano ed Corrado Vivanti (Cords.), Vol. IV-I, Torino, Einaudi,

“I letterati e il fascismo”, Temi, *Enciclopedia Zanichelli*, p. 1. Disponibile en: <https://basnico.files.wordpress.com/2012/05/intellettuali-e-fascismo1.pdf>

Lezioni di giornalismo: Scrivere in terza pagina,

<https://corsodigiornalismo.wordpress.com/2012/05/25/lezioni-di-giornalismo-scrivere-in-terza-pagina-2/>

*Opera nazionale per i Combattenti: Progetti*, Floriano Boccini e Erminia Ciccozzi, Archivio Centrale dello Stato, Strumenti CLXXIV, 2007. Disponibile en:

[http://151.12.58.123/dgagaeta/dga/uploads/documents/Strumenti/Strumenti\\_CLXXIV.pdf](http://151.12.58.123/dgagaeta/dga/uploads/documents/Strumenti/Strumenti_CLXXIV.pdf)

*Sagarana*, Julio Monteiro Martins (dir.) No. 30, enero 2008. Disponibile en:

<http://www.sagarana.net/rivista/numero30/saggio17.html>

“Sinistra Storica Italiana” del *Dizionario di Storia Treccani*:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/sinistra-storica-italiana\\_\(Dizionario-di-Storia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sinistra-storica-italiana_(Dizionario-di-Storia)/)

[http://www.garamond.culture.fr/en/page/the\\_elzevirs\\_and\\_christoffel\\_van\\_dijk](http://www.garamond.culture.fr/en/page/the_elzevirs_and_christoffel_van_dijk)

## Blogs

*La redenzione dell'Agro Pontino* disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=bNQiD2JWGZ0&t=3s>

*La Terza pagina*, disponible en: <http://www.lastampa.it/Blogs/terza-pagina>

<http://www.elzeviro.eu/>,

<https://lezeviro.wordpress.com/>

<http://elzeviroperiodico.altervista.org/>

## Apéndice

### Propuesta de traducción de “Cultura italiana y cultura europea a Weimar”

<p><b>Cultura italiana e cultura europea a Weimar</b></p> <p><i>... le illusioni quando sono nel loro punto fanno un popolo veramente civile.</i> Leopardi, Zibaldone, 1 106</p> <p>(A scusare la forse troppo porosa e fiduciosa ingenuità di questo discorso, dirò che è stato, più che scritto, gridato, mentre, appena tornato da Weimar a Firenze, non mi ero ancora del tutto sciolto da quell'aria eccezionale e memorabile, in cui, nel sentirmi maggiormente europeo, mi sentivo maggiormente, e quasi disperatamente, italiano.)</p> <p>Le condizioni di una cultura non sono misurabili nel vortice di una manifestazione che ha chiaramente un significato propagandistico, quale è stato l'incontro Weimar-Firenze. Lassù a Weimar, tuttavia, non in senso ufficiale, ma attraverso un'assidua attività privata, abbiamo potuto circuire il sistema o la barriera della cerimonia, giungendo quasi di soppiatto, alle spalle, a scandagliare nella sua probabile entità l'odierna cultura europea. E dico subito che questa è stata la prima cosa a farsi indovinare, e cioè che l'odierna cultura europea si è venuta automaticamente maturando, al di fuori di qualsiasi finalità politica, quasi a dimostrazione della libertà della creazione poetica e dell'amore alla poesia, non legata a nessuna ancora propagandistica; eppure straordinariamente viva e stretta ai contemporanei movimenti politici, sociali, economici. Voglio dunque parlare di una cultura i cui nomi, ad esempio, sono per la Spagna García Lorca, Juan Ramón, Machado ecc., per la Germania Rilke, per</p>	<p><b>Cultura italiana y cultura europea en Weimar</b></p> <p>... las ilusiones cuando están en su punto hacen un pueblo verdaderamente civil. Leopardi, <i>Zibaldone</i>, I, 106.</p> <p>(Para disculpar la, posiblemente demasiado porosa y confiada, ingenuidad de este discurso, diré que, más que escrito, fue gritado, mientras, recién llegado de Weimar a Florencia, aún no me había separado completamente de aquel aire excepcional y memorable, en el cual, al sentirme mayormente europeo, me sentía mayormente, y casi desesperadamente, italiano.)</p> <p>Las condiciones de una cultura no se pueden medir en el vórtice de una manifestación que claramente tiene un significado propagandístico, como ha sido el encuentro Weimar-Florencia. En Weimar, sin embargo, no en sentido oficial, sino a través de una asidua actividad privada, pudimos sortear el sistema o la barrera de la ceremonia, llegando casi a escondidas, a las espaldas, a sondar en su probable entidad la actual cultura europea. Y digo inmediatamente que esto fue lo primero que se dejó adivinar, es decir que la actual cultura europea ha ido automáticamente madurando, más allá de cualquier finalidad política, casi como una demostración de la libertad de la creación poética y del amor por la poesía, no atada a ningún ancla propagandística; sin embargo extraordinariamente viva y ligada a los movimientos políticos, sociales y económicos contemporáneos. Es por ello que quiero hablar de una cultura cuyos</p>
--	--

noi Ungaretti, Montale, Campana, e così via.

L'adesione della nostra cultura italiana, e, possiamo quasi dire, europea, alla nostra nuova concezione dello Stato e della società, non avviene secondo una somiglianza formale, di colore, di intendimenti e forse nemmeno, ancora, di spirito, ma le è una forza parallela e concomitante, che agisce contemporaneamente, in un altro campo, in un altro cielo, con una fede e con un entusiasmo, che, pur essendo distaccati da quelli propriamente politici e sociali, agiscono con la stessa forza e per lo stesso ideale di civiltà, fino ad identificarsi ed a formare una cosa sola con essi.

Questo, almeno, avviene in potenza, è, almeno, l'origine di una prossima condizione culturale, come equilibrio tra cultura e vita sociale, che, adesso, appare a noi giovani come l'incerta luce dell'alba che è tuttavia una certezza del giorno. I semi gettati in tutta Europa dalla generazione che ci ha preceduti sono stati feracissimi; soltanto hanno dato in noi frutti diversi da quelli previsti. E vorrei insistere sul valore di questa metafora, dato che non c'è nessun giovane europeo, ora, che non proceda nella storia della poesia della sua patria, senza conoscere la poesia della generazione che l'ha immediatamente preceduto: anzi, proprio da essa, educato ed iniziato alla poesia. La tradizione non è un obbligo, una strada, e neanche un sentimento o un amore: bisogna ormai intendere questo termine in un senso antitradizionale, cioè di continua e infinita trasformazione, ossia antitradizione, scandita da una linea immutabile, che è simile alla storicità per la storia.

E del tutto antistorica, allora, quella tradizione ufficiale che, ora, in tutte le nazioni, si va esaltando da una malintesa propaganda, come unica risoluzione in arte dell'odierna condizione politica e sociale europea. Ma i giovani europei, con cui ho

nombres, por ejemplo, son para España García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Machado etc., para Alemania Rilke, para nosotros Ungaretti, Montale, Campana, y así sucesivamente. La adhesión de nuestra cultura italiana, y, casi podemos decir, europea, a nuestra nueva concepción del Estado y de la sociedad, no acontece de acuerdo a una semejanza formal, de color, de intenciones y tal vez ni siquiera, aún, de espíritu, sino que es una fuerza paralela y concomitante a ella, que actúa contemporáneamente, en otro campo, en otro cielo, con una fe y un entusiasmo, que, aun alejados de aquellos propriamente políticos y sociales, actúan con la misma fuerza y para el mismo ideal de civilización, hasta identificarse y formar una sola cosa con éstos.

Esto, por lo menos, sucede en potencia, es, por lo menos, el origen de una próxima condición cultural, como equilibrio entre cultura y vida social, que, ahora, a los jóvenes se nos presenta como la incierta luz del alba que sin embargo es una certeza del día. Las semillas lanzadas en toda Europa por la generación que nos precedió han sido muy feraces; sólo que en nosotros dieron frutos distintos de los previstos. Y quisiera insistir en el valor de esta metáfora, ya que no hay, ahora, ningún joven europeo que no proceda en la historia de la poesía de su patria, sin conocer la poesía de la generación inmediatamente precedente: antes bien, es justo por ella que ha sido educado e iniciado en la poesía. La tradición no es un deber, un camino, y tampoco un sentimiento o un amor: ya es tiempo de entender este término en un sentido anti tradicional, es decir de continua e infinita transformación, es decir antitradición, marcada por una línea inmutable, que es similar a la historicidad para la historia.

Entonces, es del todo anti histórica esa tradición oficial que, ahora, en todas las naciones, se ha ido exaltando por parte de

parlato, mi hanno privatamente assicurato che nella vecchia Europa l'intelligenza, come libertà, è ancora ben viva; così viva da non soltanto contrapporsi beffardamente e gagliardamente alla tradizione ufficiale degli organi propagandistici, ma da adeguarsi, per conto proprio, al tempo e alla storia con atto imprevedibile, ma ormai giustificato, di parificazione o liberazione. (Parlo, s'intende, della cultura di noi giovanissimi, che noi avvertiamo, ma che è ancora soltanto probabile, ed ignota.)

Ed ecco la tradizione, tanto cara agli stessi mediocri ed agli interessati, eccola risolta nella migliore gioventù, e amata, come se fosse nata di nuovo, nuovamente vergine, intatta, interamente da scoprirsi e godersi. Una tradizione passata attraverso il filtro dell'antitradizione, una tradizione studiata sui poeti nuovi.

Così passeggiando con ansia quasi tremante, come chi senta di respirare un'aria non più regionale, ma europea, e quasi sommerso e sconcertato in essa, lungo le favolose vie di Weimar insieme con i giovani camerati spagnoli, io potevo, conversando con essi, risalire a Calderón e a Cervantes o a Velázquez, attraverso Garcia Lorca o Picasso; soffermarci quindi, ciò che mi stava più a cuore, sull'ultima generazione di scrittori, i cui nomi a me erano nuovi, e, con tremore, li udivo scandire dalle voci di quei camerati: e quei nomi erano Dionisio Ridruejo, Gerardo Diego, Agustín de Foxá, Adriano del Valle (che dovrebbero corrispondere, in Spagna, ai nostri Betocchi, Gatto, Sinisgalli, Penna ecc.). E da ultimo ascoltavo non i nomi, non le opere, non i fatti, ma la presenza, densa e verdeggiante, dei giovanissimi, intorno a cui i camerati spagnoli non seppero dirmi altro se non che si nota in essi un *intelligente* ritorno alla tradizione. Ma questo è bastato: è bastato a rivelarmi tutta una condizione, a ritrovare in quei giovanissimi spagnoli la mia immagine, e quella dei miei amici bolognesi o

una malintesa propaganda, come única resolución de la actual condición política y social europea en el arte. Pero los jóvenes europeos, con los que hablé, me aseguraron en privado que en la vieja Europa la inteligencia, como libertad, aún está muy viva; tan viva que no sólo se contrapone burlona y valientemente a la tradición oficial de los organismos de propaganda, sino que se adecúa, por su cuenta, al tiempo y a la historia con un acto imprevisible, pero ya justificado, de parificación o liberación. (Hablo, se entiende, de la cultura de nosotros los más jóvenes, la que nosotros percibimos, pero que aún es sólo probable, y desconocida.)

Y he aquí la tradición, tan apreciada por los mismos mediocres y por los interesados, hela aquí resuelta en la mejor juventud, y amada, como si hubiera vuelto a nacer, nuevamente virgen, intacta, completamente por descubrirse y disfrutarse. Una tradición colada por el filtro de la antitradición, una tradición estudiada en poetas nuevos.

Paseando así con ansia casi temblorosa, como quien siente que respira un aire que ya no es regional, sino europeo, y casi sumergido y desconsolado en éste, por las fabulosas calles de Weimar junto con los jóvenes camaradas españoles, yo podía, conversando con ellos, remontarme a Calderón y a Cervantes o a Velázquez, a través de García Lorca o Picasso; para detenernos, lo que me apremiaba más, en la última generación de escritores, cuyos nombres eran nuevos para mí, y, con tremor, los escuchaba deletrear por las voces de esos camaradas: y esos nombres eran Dionisio Ridruejo, Gerardo Diego, Agustín de Foxá, Adriano del Valle (que deberían corresponder, en España, a nuestros Betocchi, Gatto, Sinisgalli, Penna etc.). Y por último escuchaba no los nombres, no las obras, no los hechos, sino la presencia, densa y frondosa, de los más jóvenes, sobre los cuales los camaradas españoles no supieron decirme nada más

fiorentini.

Le stesse cose, seppur più vagamente, per le difficoltà pratiche del linguaggio, son pervenuto a conoscere intorno all'Ungheria e la Germania; per quest'ultima, però, il «ritorno alla tradizione» avviene in un senso che si avvicina di più a quello che noi vorremmo abolire, data forse la maggior semplicità del popolo germanico, che accoglie con animo ligio tutto ciò che gli viene seriamente suggerito e dettato; ed ora par si contenti di vivere, culturalmente, nelle acque morte della propaganda, o di un'arte realistica e di genere. (A riprova di ciò, nelle principali librerie di Weimar, la Firenze tedesca, non mi è stato possibile trovare un solo libro di poesie di autori classici o moderni; mancanza di carta? Non pare, perché molte e lussuose erano le edizioni di libri propagandistici, che, si noti, il popolo tedesco legge.)

Se, infine, si suppone come definitivo l'attuale silenzio della Francia, il retaggio del dominio culturale europeo, a chi dovrebbe spettare se non a noi? In realtà, in Italia si è venuta maturando una civiltà culturale veramente notevole, seppur ancora ristretta, e, direi, schematica. L'attività editoriale è molto superiore a quella degli altri paesi, più vasta, entusiasta, diffusa; l'interesse per le cose artistiche si può considerare nella via di prendere l'aspetto di un neumanesimo; e poi la maggiore duttilità del nostro ingegno sarà sempre un ottimo reattivo a qualsiasi suggerimento esterno più o meno deciso o minatorio. Ed è per questo che il grande macchinario culturale italiano non farà mai marcia indietro, ma, trasparente come l'aria e liquido come l'acqua, si insinuerà e poi irromperà al di là di ogni barriera, senza travolgerla. Così, noi giovani sentiamo l'amore e la necessità di uno spirito tradizionale che venga a cementare la nostra opera, e tuttavia ce ne ridiamo del tradizionaleggiamento, che non detto, non

che in ellos se nota un *inteligente* ritorno a la tradición. Pero esto bastó: bastó para revelarme toda una condición, para reencontrar en esos jóvenes españoles mi imagen, y la de mis amigos boloñeses o florentinos.

Lo mismo, aun si más vagamente, por las dificultades prácticas del lenguaje, llegué a conocer sobre Hungría y Alemania; para esta última, sin embargo, el "retorno a la tradición" acontece en un sentido que se acerca más a lo que nosotros quisiéramos abolir, tal vez dada la mayor simplicidad del pueblo germánico, que acoge con ánimo ligio todo lo que le es sugerido y dictado seriamente; y ahora parece conformarse con vivir, culturalmente, en las aguas muertas de la propaganda, o de un arte realista y costumbrista. (Una evidencia de esto es que en las principales librerías de Weimar, la Florencia alemana, no me fue posible encontrar un sólo libro de poemas de autores clásicos o modernos; ¿falta de papel? No lo parece, porque muchas y lujosas eran las ediciones de libros de propaganda, que, nótese bien, el pueblo alemán lee.)

Si, por último, se supone como definitivo el silencio actual de Francia, el legado del dominio cultural europeo, ¿a quién debería corresponder si no a nosotros? En realidad, en Italia se ha ido madurando una civilización cultural verdaderamente notable, aun si todavía restringida, y, diría, esquemática. La actividad editorial es muy superior a la de los otros países, más vasta, entusiasta, difundida; el interés por las cosas artísticas se puede considerar en vías de tomar el aspecto de un neo humanismo; y además la mayor ductilidad de nuestro ingenio siempre será un excelente reactivo contra cualquier sugerencia externa más o menos decidida o amenazadora. Y es por esto que la gran maquinaria cultural italiana nunca dará marcha atrás, sino que, transparente como el aire y líquida como el agua, se insinuará y luego irrumpirá más

precisato, e in fondo, insignificante, sembra gravare nella nostra coscienza di italiani giovani, come una sciagura (letteratura e vita!). Vincere gli ostacoli per forza d'amore, non abatterli, ma scioglierli, come fa l'acqua con la terra. Così scioglieremo gli ostacoli che, all'estero, per invidioso interesse o per ignoranza, ci verranno innalzati.

Infatti, ho visto a Weimar che se i giovani studiosi delle altre nazioni erano al corrente delle odierne condizioni delle letterature patrie, erano però all'oscuro di quelle altrui, compresa quella italiana. E ciò mi ha riempito di contentezza poiché, al contrario, noi giovani colti italiani abbiamo sentita un'ansia, direi umanistica, di guardare al di là dei confini, e di tendere l'orecchio alle più forti voci di poesia che ne giungessero. Mi pare allora risulti chiara la nostra relativa superiorità sugli stranieri, se si pensa come, trovandomi con i miei amici, a discutere con i giovani spagnoli, noi potemmo discorrere abbastanza agevolmente di Machado, Garcia Lorca ecc., mentre essi non conoscevano nemmeno di nome Ungaretti, e come conversando con studenti di lettere tedeschi noi potessimo parlare con essi di Nietzsche ovvero di Kokoschka ed essi non conoscessero nemmeno il nome di Papini ovvero di Carrà. Dalla coscienza di questa teorica superiorità all'imposizione di essa, il passo è breve. Insomma la cultura europea, tolta la vecchia Francia, è tutta in un punto analogo, in una medesima svolta; ma possiamo ottimisticamente notare che quella italiana soverchia le altre; e, per ragione di un antico amore che lega l'Europa alla civiltà italiana, noi possiamo sperare di essere gli unici, in un prossimo futuro, ad avere tra le mani la cultura, ossia la spiritualità europea; il che sarebbe assai importante, anche politicamente.

allà de cualquier barrera, sin arrollarla. Así, nosotros los jóvenes sentimos el amor y la necesidad de un espíritu tradicional que llegue para cimentar nuestra obra, y sin embargo nos mofamos de la pretensión de tradicionalismo, que no está dicho, no es precisado, y en el fondo, es insignificante, que parece gravar en nuestra consciencia de italianos jóvenes, como una desgracia (¡literatura y vida!). Vencer los obstáculos con la fuerza del amor, no abatirlos, sino disolverlos, como hace el agua con la tierra. Así disolveremos los obstáculos que, en el extranjero, por envidioso interés o por ignorancia, se nos levantarán.

En efecto, noté en Weimar que si los jóvenes estudiosos de las otras naciones estaban al corriente de las actuales condiciones de las literaturas patrias, sin embargo estaban en blanco de las ajenas, incluida la italiana. Y esto me llenó de alegría ya que, por el contrario, nosotros los jóvenes cultos italianos sentimos un ansia, diría humanista, de mirar más allá de las fronteras, y de aguzar el oído hacia las voces más fuertes de poesía que de ahí llegasen. Entonces me parece que resulta clara nuestra relativa superioridad sobre los extranjeros, si se piensa como, estando con mis amigos, en una discusión con los jóvenes españoles, nosotros pudimos conversar con suficiente fluidez sobre Machado, García Lorca etc., mientras que ellos no conocían ni siquiera el nombre de Ungaretti, y como conversando con estudiantes de letras alemanes nosotros pudiéramos hablar con ellos de Nietzsche o bien de Kokoschka y ellos ni siquiera conocieran el nombre de Papini o bien de Carrà. De la consciencia de esta teórica superioridad a la imposición de esta, el paso es breve. En conclusión la cultura europea, eliminada la vieja Francia, está toda en un punto análogo, en una misma encrucijada; pero podemos notar con optimismo que la italiana sobrepasa a las otras; y, por causa de un antiguo amor que

	<p>une Europa a la civilización italiana, nosotros podemos esperar ser los únicos, en un futuro próximo, en tener entre las manos la cultura, es decir la espiritualidad europea; lo que sería muy importante, incluso políticamente.</p>
--	---

## Propuesta de traduzione de “Contro la televisione”

<b>Contro la televisione</b>	<b>Contra la televisión</b>
<p>Il <i>San Francesco</i> della Cavani: l’ho guardato, naturalmente, con l’interesse di uno che ha girato un film simile. Ho capito: che un cattolico moderno non può avere il sentimento del sacro e il suo ritmo: egli ha famigliarizzato la religione, che ha preso il senso e il ritmo della sua vita. I personaggi sono stati scelti dalla Cavani nel suo ambiente familiare e di lavoro, essa pare non poter conoscerne altri: la sua «invenzione di facce» non va oltre il realismo piccolo-borghese. Le «facce» sono tutte di impiegati, professionisti, studenti, operai imborghesiti ecc. Il sudore e la meschinità delle loro stempature, l’espressione degli occhi (con l’idea che un sia pur nobile impiegato di banca si fa della religione come di un «luogo» finalmente ideale della sua stravaganza, della sua interpretazione poetica e fatalmente meschina della religione): insomma in tutte le facce scelte dalla Cavani si annida, ora pungente e malata, ora ineffabile come una specie di seconda natura, la <i>volgarità</i>. (Escludo la bellissima faccia di Lou Castel - che non è italiano come i suoi compagni improvvisati di cast.) La Cavani rivela un’anima sincera e onesta. Non sa - non ha fatto forse in tempo a meditare - l’ideale piccolo-borghese cui cercava di conformare la religione, adattandola con un aprioristico spirito di ribellione agli schemi. I pochi personaggi popolari, scelti sui posti dove girava, e perciò contadini, non escono dall’ambito piccolo-borghese: sono i popolani mansueti e senza scandalo, anche se momentaneamente miserabili e perversi: in tal caso si ha la Corte dei Miracoli, ben scissa, in specie di corporazioni dei mendicanti o dei malati, che sembrano non far parte della realtà - e</p>	<p>El <i>San Francisco</i> de Liliana Cavani: lo vi, naturalmente, con el interés de quien ha dirigido una película similar. Comprendí: que un católico moderno no puede tener el sentimiento de lo sagrado y su ritmo: este ha familiarizado la religión, que ha tomado el sentido y el ritmo de su vida. Los personajes fueron escogidos por Cavani en su ambiente familiar y de trabajo, ella no parece capaz de conocer otros: su «invención de caras» no va más allá del realismo pequeñoburgués. Las «caras» son todos de empleados, profesionistas, estudiantes, obreros aburguesados etc. El sudor en su frente y la mezquindad de sus entradas, la expresión de los ojos (con la idea de que un empleado de banco, aun si noble, se hace de la religión como de un «lugar» finalmente ideal de su extravagancia, de su interpretación poética y fatalmente mezquina de la religión): en conclusión en todas las caras elegidas por Cavani se anida, por momentos penetrante y enferma, por momentos inefable como una especie de segunda naturaleza, la <i>vulgaridad</i>. (Excluyo la hermosa cara de Lou Castel – que no es italiano como sus improvisados compañeros de <i>cast</i>.) Cavani revela un alma sincera y honesta. No conoce – tal vez no tuvo tiempo para meditar – el ideal pequeñoburgués al que trataba de moldear la religión, adaptándola con un apriorístico espíritu de rebelión contra los esquemas. Los pocos personajes populares, elegidos en los lugares en que se grababa, y por lo tanto campesinos, no salen del ámbito pequeñoburgués: son los aldeanos mansos y sin escándalo, aunque por momentos miserables y perversos: en tal caso se tiene la Corte de los Milagros, claramente dividida, en una especie de</p>

non si comprende perciò come abbiano compresso e alienato fino alla nevrosi l'anima indifesa di Francesco.

Mi son reso anche conto, davanti a questo testo, che probabilmente tutto il realismo e la sua idea, è piccoloborghese. È una nostalgia della realtà. (Così anche il «realismo socialista», è prodotto della cultura retriva e, come dice Moravia, particolaristicamente classista, prodotta dalle enormi masse contadine russe, attraverso il fenomeno della burocrazia, come unica realtà dinamica del dogmatismo staliniano ecc.)

Ma torniamo alla televisione. Mi dispiace doverlo brutalmente dire alla Cavani: il suo film è un prodotto tipicamente televisivo. Magari dell'immediato futuro. San Francesco è divenuto accessibile alla borghesia italiana (i cosiddetti telespettatori) attraverso la sua appartenenza a un ambiente borghese, la sua santità come nevrosi, la sua protesta falsamente scandalosa di «capellone» del Duecento: tutto ciò lo famigliarizza - col piacevole brivido dello scandalo - ai pubblici più conformisti. La televisione cerca di coprirsi così con prodotti di questo genere. La Cavani che come ho detto, pare non avere il senso del sacro - che è totale e mitico - e ha un ritmo interiore che non è realistico: onde un film «sacro» non si può girare come i film di De Sica, tutti campi lunghi, con attori che recitano insieme, a tre o quattro alla volta, e i primi piani obliqui, con particolari realistici ecc. Per esempio, il Cristo della chiesetta diroccata, se vuol essere «sacro» deve essere frontale, oppure «obliquo» fino all'espressionismo: non può essere «obliquo» vivacemente, con una fiammella che lo situa e lo ambienta ecc. Perciò la Cavani non sente, forse, l'offesa della televisione: nulla di sacro è urtato in lei da tale macchina della volgarità e della meschinità. Essa si trova tra fratelli (cattolici e piccolo-borghesi), di

corporaciones de los mendicantes o de los enfermos, que parecen no formar parte de la realidad - y por ello no se comprende como hayan comprimido y alienado hasta la neurosis el alma indefensa de Francisco.

Me di cuenta también, frente a este texto, que probablemente todo el realismo y su idea, es pequeñoburgués. Es una nostalgia de la realidad. (De la misma forma el «realismo socialista», es producto de la cultura retrógrada y, como dice Moravia, particularistamente clasista, producida por las enormes masas de campesinos rusos, a través del fenómeno de la burocracia, como única realidad dinámica del dogmatismo estaliniano etc.)

Pero volvamos a la televisión. Lamento tener que decírselo brutalmente a Cavani: su película es un producto típicamente televisivo. Quizá del futuro inmediato. San Francisco se volvió accesible a la burguesía italiana (los llamados telespectadores) a través de su pertenencia a un ambiente burgués, su santidad como neurosis, su protesta falsamente escandalosa de «hippie» del siglo XIII: todo esto lo familiariza - con el agradable escalofrío del escándalo - con los públicos más conformistas. La televisión intenta cubrirse así con productos de este tipo. Cavani que como dije, parece no tener el sentido de lo sagrado - que es total y mítico - y tiene un ritmo interior que no es realista: por lo que una película «sacra» no se puede filmar como las películas de De Sica, todo en planos generales, con actores que actúan juntos, tres o cuatro al mismo tiempo, y los primeros planos inclinados, con detalles realistas etc. Por ejemplo, el Cristo de la pequeña iglesia en ruinas, si pretende ser «sacro» debe ser frontal, o bien «inclinado» hasta el expresionismo: no puede ser «inclinado» vivazmente, con una pequeña flama que lo sitúa y lo ambienta etc. Por ello, tal vez, Cavani no percibe la ofensa de la televisión: nada de

cui io, per parte mia, la considero oggettivamente migliore: ma è lei che crede di doversi esimere dal giudicare quei fratelli; è lei che, forse per umiltà, crede ridicola solo l'idea, magari, di fare dell'apostolato fra loro. E crede che l'autenticità del suo cattolicesimo sia nella sua sincerità non critica. Ora lo scandalo è invece proprio nella critica. Esso non consiste nel cercare lo scandalo. Sia pure il minimo scandalo subito consentito (per coprirsi) dai dirigenti della televisione.

Che cosa vuol coprire la televisione (Bernabei, Granzotto ecc. ecc., magari, ora, anche Paolicchi)? Vuol coprire la vergogna di essere l'espressione concreta attraverso cui si manifesta lo Stato piccolo-borghese italiano. Ossia di essere la depositaria di ogni *volgarità*, e dell'odio per la realtà (mascherando magari qualche suo prodotto con la formula del realismo). Il *sacro* è perciò completamente bandito. Perché il sacro, esso sì, e soltanto esso, scandalizzerebbe veramente, le varie decine di milioni di piccoli borghesi che tutte le sere si confermano nella propria stupida «idea di sé» davanti ai video. Forse ci sarà qualche protesta (da parte dell'eterno deputato Dc di provincia) contro gli scandali, riconoscibili, del realismo del *San Francesco*. Ma il «sacro» non sarebbe nemmeno riconoscibile; oppure non ci sarebbe bisogno di protesta contro di esso, perché provvederebbe da sé ad annegare- davanti ad occhi incapaci di riconoscerlo - nel ridicolo. E insomma non è nemmeno pensabile che i dirigenti della televisione prendano in considerazione la possibilità di accettare un simile «sacro» coi suoi ritmi inconcepibili al piccolo - borghese. E perciò io faccio dei discorsi assolutamente arbitrari e oziosi. (Ecco: non è concepibile, per es., che la *Macchina mondiale* di Volponi diventi un film televisivo - naturalmente fedele al libro.)

La televisione emana da sé qualcosa di spaventoso. Qualcosa di peggio del terrore

sacro se resiente en ella por esta máquina de la vulgaridad y de la mezquindad. Ella se encuentra entre hermanos (católicos y pequeño burgueses), de quienes yo, por mi parte, la considero objetivamente mejor: pero es ella quien cree necesario eximirse de juzgar a esos hermanos; es ella quien, tal vez por humildad, cree ridícula la sola idea de posiblemente hacer un apostolado entre ellos. Y cree que la autenticidad de su catolicismo se encuentre en su sinceridad no crítica. Por el contrario, ahora el escándalo está precisamente en la crítica. Este no consiste en el buscar el escándalo. Incluso el mínimo escándalo inmediatamente permitido (para cubrirse) por los dirigentes de la televisión.

¿Qué pretende cubrir la televisión (Ettore Bernabei, Gianni Granzotto etc. etc., quizá, ahora, también Luciano Paolicchi?) Pretende cubrir la vergüenza de ser la expresión concreta a través de la cual se manifiesta el Estado pequeñoburgués italiano. Es decir, de ser la depositaria de toda *vulgaridad*, y del odio por la realidad (disfrazando, de ser necesario, algún producto suyo con la fórmula del realismo). Es por ello que lo *sacro* está completamente desterrado. Porque lo sacro, éste sí, y sólo éste, escandalizaría verdaderamente, a las varias decenas de millones de pequeños burgueses que todas las tardes se confirman en su misma estúpida «idea de sí» frente a las pantallas. Tal vez habrá alguna protesta (por parte del eterno diputado democristiano de provincia) contra los escándalos, reconocibles, del realismo de *San Francisco*. Pero lo «sacro» no sería ni siquiera reconocible; o bien no habría necesidad de protesta contra éste, porque se hundiría por su propio peso - frente a los ojos incapaces de reconocerlo - en el ridículo. Y en conclusión no es ni siquiera pensable que los dirigentes de la televisión tomen en consideración la posibilidad de aceptar un «sacro» como éste, con sus

che doveva dare, in altri secoli, solo l'idea dei tribunali speciali dell'Inquisizione. C'è, nel profondo della cosiddetta «Tv» qualcosa di simile appunto allo spirito dell'Inquisizione: una divisione netta, radicale, fatta con l'accetta, tra coloro che possono passare e coloro che non possono passare: può passare solo chi è imbecille, ipocrita, capace di dire frasi e parole che sono puro suono; oppure chi sa tacere – o tacere in ogni momento del suo parlare – oppure tacere al momento opportuno, come fa anche Moravia, quando è intervistato o partecipa per esempio a «tavole rotonde», vili e pedanti, naturalmente, sempre. Chi non è capace di questi silenzi, non passa. Da simile regola non si deroga. Ed è in questo che - provate a pensarci bene - la televisione compie la discriminazione neocapitalistica tra buoni e cattivi. Qui è la vergogna che essa deve coprire, creando una cortina di falsi «realismi». Noto per es., tra parentesi, un fatto che riguarda la rubrica *Cordialmente* (che è appunto demandata a compiere una funzione di falso realismo: e naturalmente l'inferno, l'inferno della condanna dei veri buoni, è aperto sotto i piedi dei suoi titolari). Avevo fino a ieri sera, per questa rubrica un certo rispetto (insieme a quella che si chiama *Tv7*): un rispetto di cui mi vergogno, perché tale rispetto implicava in me l'accettazione di un «meno peggio», di una coscienza che implica il minimo della civiltà ecc. ecc. Improvvisamente vedo, dopo alcune amare e vergognose<sup>a</sup> parole del presentatore, che si aggrappava con imbarazzo allo schienale di una sedia, quasi senza avere il coraggio di alzare gli occhi verso noi telespettatori subito messi in allarme - dicendo insomma che ciò che stavamo per vedere era una «realtà» così dolorosa ch'egli e i suoi colleghi avevano avuto gravi crisi di coscienza: se era il caso di mostrarla o non e infine, con questo eroico atto di coraggio, ecco che la mostravano improvvisamente, dico, vedo

ritmos inconcebibles para el pequeñoburgués. Y es por ello que yo hablo de forma absolutamente arbitraria y ociosa. (Éste es el punto: no es concebible, por ejemplo, que la *Máquina mundial* de Volponi se vuelva una película para la televisión – naturalmente fiel al libro.) La televisión emana de sí algo aterrador. Algo peor que el terror que debía producir, en otros siglos, sólo la idea de los tribunales especiales de la Inquisición. Hay, en lo profundo de la llamada «Tv» algo similar precisamente al espíritu de la Inquisición: una división tajante, radical, un golpe de hacha, entre aquellos que pueden pasar y aquellos que no pueden pasar: puede pasar sólo quien es imbécil, hipócrita, capaz de decir frases y palabras que son puro sonido; o bien quien sabe callar – o callar en cada momento de su hablar – o bien callar en el momento oportuno, como también hace Moravia, cuando es entrevistado o participa por ejemplo en «mesas redondas», viles y pedantes, naturalmente, siempre. Quien no es capaz de estos silencios, no pasa. Una regla similar no se deroga. Y es en esto que – traten de pensarlo bien – la televisión cumple la discriminación neocapitalista entre buenos y malos. Aquí está la vergüenza que ella debe cubrir, creando una cortina de falsos «realismos». Observo por ejemplo, entre paréntesis, un hecho que concierne al programa de televisión *Cordialmente* (que precisamente es delegada a cumplir una función de falso realismo: y naturalmente el infierno, el infierno de la condena de los verdaderamente buenos, se abre bajo los pies de sus conductores). Hasta ayer por la noche tenía un cierto respeto por este programa (junto a la que se llama *Tv7*): un respeto del que me avergüenzo, porque tal respeto implicaba en mí la aceptación de un «menos peor», de una conciencia que implica lo mínimo de la civilización etc. etc. Repentinamente veo, después de

la faccia di Piero Morgia. Piero Morgia era uno degli abitanti delle dimenticate borgate romane (che ci sono ancora, tali e quali), che io avevo conosciuto una decina d'anni fa, e che avevo scelto come personaggio di due miei film: aveva fatto carriera - per così dire - in questi anni; aveva lavorato in molti film, ed era apparso anche in copertina a riviste popolari ecc. Ebbene il pezzo di «realtà» era lui (evidentemente pagato, dato che egli ha ormai un regolare *cachet*; e la voce che confessava ai telespettatori costernati che egli era un povero ladro ecc., mi era una voce familiare... una voce che per coordinazione di ricordi... ma sì!, era la voce di Silvio Città, il fratello minore di Franco e di Sergio.

Questa era una furfanteria. Tuttavia, vista con lucidità e distacco, appartiene forse al numero di cose più oneste che può produrre la televisione.

Anche Giorgio Bassani, il periodo trascorso come dirigente alla televisione, se lo ricorderà come una delle ragioni per cui dovrà dubitare di se stesso e della propria dignità. Il mio vecchio amico «intelligente e prodigo», era divenuto a tratti un uomo irricognoscibile, sfuggente. Quell'aria gonfia, allusiva, ammiccante e estremamente seria e contegnosa che caratterizza i personaggi che compaiono sul video o dietro il video - aveva cominciato a invadere come un orrendo contagio la sua faccia tesa e gonfia di chi soffre il raffreddore del fieno.

E lo stesso Attilio Bertolucci, che dirige ora l'*Approdo*, non è più lui: lo dico pubblicamente e con grande dolore. Sì, la sua paura, la sua timidezza, la sua angoscia del male, e quel suo sorriso, quel suo «ghigno sotto la falda floscia del cappello, il ghigno della certezza sacra degli incerti», sì, la «sua pupilla marroncina», sì, d'accordo su tutto: ma ora egli deve rendersi conto che un orrendo rossore, come una tabe sta gonfiandogli le membra

alcune amarghe e vergognose<sup>a</sup> parole del presentador, quien se aferraba con incomodidad al respaldo de una silla, casi sin tener el valor de levantar los ojos hacia nosotros los telespectadores inmediatamente alertados - diciendo, en resumen, que lo que estábamos por ver era una «realidad» tan dolorosa que él y sus colegas habían tenido graves crisis de conciencia: si era oportuno mostrarla o no y al final, con este heroico acto de valentía, he aquí que la mostraban - repentinamente, digo, veo la cara de Piero Morgia. Piero Morgia era uno de los habitantes de las olvidadas *borgate* romanas (que aun hoy existen idénticas), a quien yo conocí hace unos diez años, y que había elegido como personaje de dos de mis películas: en estos años había hecho carrera - por así decirlo; había trabajado en muchas películas y había aparecido también en portadas de revistas famosas etc. Pues bien el trozo de «realidad» era él (evidentemente pagado, dado que actualmente ya tiene un regular *cachet*; y la voz que confesaba a los telespectadores consternados que él era un pobre ladrón etc., me parecía una voz familiar... una voz que haciendo memoria... ¡pues claro!, era la voz de Silvio Città, el hermano menor de Franco y de Sergio.

Ésta era una alevosía. Sin embargo, vista con lucidez y desapego, tal vez pertenece al número de cosas más honestas que puede producir la televisión.

También Giorgio Bassani recordará el periodo transcurrido como directivo en la televisión como una de las razones por las que tendrá que dudar de sí mismo y de su propia dignidad. Mi viejo amigo «inteligente y prodigo», se había vuelto por momentos un hombre irreconocible, elusivo. Esa actitud inflada, alusiva, insinuante y extremadamente seria y mesurada que caracteriza a los personajes que aparecen en la pantalla o detrás de la pantalla - había comenzado a invadir como

e le membrane del viso: il sudore sotto l'ala del suo cappello ha qualcosa di impuro - un soffio di quella volgarità, ch'egli ha sempre fuggito come una colomba. E i suoi silenzi non sono più belli.

Poiché è un mese che sono malato, abbastanza gravemente, è un mese che sono a casa: e quindi è un mese che tutte le sere - non potendo leggere - vedo la televisione. È infinitamente peggiore e più degradante di quanto la più feroce immaginazione potesse supporre.

Nella stessa sera della proiezione della prima puntata del *San Francesco*, c'è stato anche un dibattito sulla «Libertà dello scrittore». A dirigerlo c'era un tale, di cui non ricordo il nome, un «elemento» della televisione, evidentemente, messo lì a dirigere i miei poveri quattro amici che partecipavano alla tavola rotonda. Quella faccia doveva garantire la libertà televisiva e italiana: una profonda invidia mi ha punto allora per Sinjavskij e Daniel, laggiù sulle rive del Volga, sia pure in un coatto stato di lavoratori. Le facce dei giudici che li hanno condannati erano certo delle facce spiacevoli: le sorde, cieche, miopi, un po' ubriache facce delle *Anime morte*, con padri, probabilmente, che credevano Lenin.....

Tuttavia, intanto, erano facce di giudici, e prendevano su sé la responsabilità della loro condanna, detta in chiare lettere, così chiare da eliminare per autoeliminazione, ogni pretestualità. Una società contadino-burocratica, classista, non ancora fuori dal classismo nato da xxx, condannava degli scrittori probabilmente avanzati, la cui contraddizione e contestazione - formalmente lecite in Italia - le si presentavano come «calunnia» e attività anti-statale. Non vorrei trovarmi davanti quelle facce. Tuttavia, meglio quelle, sì, che la faccia assolutoria di quel tipo che presentava i miei quattro amici. Egli

un terribile contagio su cara tensa e hinchada de quien padece de rinitis alérgica.

Y el mismo Attilio Bertolucci, que ahora dirige l'*Approdo*, ya no es él: lo digo públicamente y con gran dolor. Si, su miedo, su timidez, su angustia por el mal, y esa sonrisa suya, esa «mueca bajo el ala floja del sombrero, la mueca de la certeza sacra de los inciertos», sí, su «pupila café claro», sí, de acuerdo en todo: pero ahora él debe darse cuenta de que un horrendo rubor, como una tabes está hinchándole los miembros y las membranas del rostro: el sudor bajo el ala de su sombrero tiene algo impuro - un soplo de esa vulgaridad, de la que siempre ha huido como una paloma. Y sus silencios ya no son agradables.

Debido a que estoy enfermo desde hace un mes, suficientemente grave, estoy en casa desde hace un mes: y por lo tanto desde hace un mes todas las noches - no pudiendo leer - veo la televisión. Es infinitamente peor y más degradante de lo que la más feroz imaginación pudiera suponer.

En la misma tarde de la proyección del primer capítulo de *San Francisco*, hubo un debate sobre la «Libertad del escritor». Para dirigirlo había un fulano, de quien no recuerdo el nombre, un «elemento» de la televisión, evidentemente, puesto ahí para dirigir a mis cuatro pobres amigos que participaban en la mesa redonda. Esa cara debía garantizar la libertad televisiva e italiana: en ese momento me aguijoneó una profunda envidia por Sinjavskij y Daniel, allá en las orillas del Volga, aunque se encuentren en una forzosa condición de trabajadores. Las caras de los jueces que los condenaron eran ciertamente caras desagradables: los sordos, ciegos, miopes, un poco ebrios caras de las *Almas muertas*, con padres, probablemente, que creían Lenin.....

Sin embargo, antes que nada, eran caras de

sapeva, voleva, poteva la libertà: con la calma dei forti e l'ironia dei giusti. Non sapeva che qualcuno gli aveva messo addosso la maschera orrenda della sua faccia nera, la maschera della volgarità e della falsa idea di se stessi: una vecchia debolezza congenita, una sottigliezza volpina di cortigiano o di borsario nero, i segni della fame patita in gioventù, i cattivi sapori e sentori della piccola casa borghese, gli studi stenti, un'aggressività dovuta a una disperata e quasi femminile autodifesa, una povera viltà che aveva avuto tutte le possibili assoluzioni, una mescolanza strana di odore di incenso e di cipria di donna facile, la presenza, probabilmente immaginaria, ma assillante, di possibili frittelle di grasso - da stringere il cuore - sull'irreprendibile vestito italiano. Pareva non sapesse di avere addosso la maschera di questo personaggio ch'egli era. Spargeva sorrisi come perle, piegava le labbra in ironici sorrisi che miravano oltre le telecamere, predicando azioni di comportamento democratico: e dietro il suo sedere si apriva la buca dell'inferno, dove sta nella merda Meleto. «Ognuno di voi» diceva ai quattro miei poveri amici «qui ha parlato liberamente.» E i miei poveri quattro amici tacevano, capite?, *tacevano*. Io ero un telespettatore, in quel momento, e li guardavo negli occhi. Sì, sapevano di essere dei miserabili. Forse un po' meno Bo - perché si era trovato a dire delle cose troppo ovviamente giuste per lui, e non aveva messo in discussione nulla. Ma gli altri? Non erano lì, con le mani nel sacco? Potevano, decentemente, sentirsi dire che lì, in quella sede, avevano goduto di piena libertà di parola? E quello che voglio soprattutto qui osservare, è che essi avevano *tacitamente accettato di tacere*. Si autocensuravano. E sapevano benissimo a che punto dovevano fermarsi. Sapevano benissimo quali erano le cose che non dovevano dire, come bambini sorvegliati dal padre.

jueces, y asumían la responsabilidad de su condena, dictada fuerte y claro, tan claro que se eliminaba por autoeliminación, todo pretexto. Una sociedad campesino-burocrática, clasista, todavía no fuera del clasismo surgido de xxx, condenaba algunos escritores, probablemente adelantados, cuya contradicción y contestación - formalmente lícitas en Italia - se le presentaban como «calumnia» y actividad antiestatal. No quisiera encontrarme frente a esas caras. Sin embargo, mejor aquellos, sí, que la cara absolutoria de ese tipo que presentaba a mis cuatro amigos. Él sabía, quería, podía la libertad: con la calma de los fuertes y la ironía de los justos. No sabía que alguien le había puesto encima la máscara horrenda de su cara negra, la máscara de la vulgaridad y de la falsa idea de sí mismos: una vieja debilidad congénita, una astuta sutileza de cortesano o de contrabandista, las marcas del hambre sufrida en la juventud, los malos sabores y efluvios de la pequeña casa burguesa, los estudios esforzados, una agresividad debida a una desesperada y casi femenina autodefensa, una pobre cobardía que había tenido todas las posibles absoluciones, una mezcla extraña de olor a incienso y a maquillaje de mujer fácil, la presencia, probablemente imaginaria, pero apremiante, de posibles manchas de grasa - espectáculo que me oprime el corazón - en el irreprendible traje italiano. Parecía no saber que tenía encima la máscara de este personaje que él era. Esparcía sonrisas como perlas, curvaba los labios en irónicas sonrisas que apuntaban más allá de las cámaras, predicando acciones de comportamiento democrático: y detrás de su trasero se abría el hoyo del infierno, donde está en la mierda Meleto. «Cada uno de ustedes» decía a mis cuatro pobres amigos «aquí habló libremente». Y mis cuatro pobres amigos callaban, ¿entienden?, *callaban*.

Yo, en ese momento, era un telespectador y

È una magra consolazione sapere e dirsi che in un'altra nazione il rompere un analogo silenzio significa essere condannati. Il fatto che essi parlando, non rischiano la Siberia, ma l'ostracismo della televisione, ossia una diminuzione di prestigio e popolarità. Dunque tacciono perché la televisione è potente. È potente fino a rappresentare ormai in Italia (paese di analfabeti, e quindi paese dove non si leggono né libri né giornali) l'opinione pubblica. Sinjavskij e Daniel sono ai lavori forzati, per aver parlato: i miei amici, per aver taciuto, non hanno turbato l'opinione pubblica, e ne saranno, in qualche modo, compensati.

Io, da telespettatore, la sera prima e un'infinità di sere prima - le mie sere di malato - ho visto sfilare, in quel video dove essi erano ora, un'infinità di personaggi: la corte dei miracoli d'Italia - e si tratta di uomini politici di primo piano, di persone di importanza assolutamente primaria nell'industria e nella cultura; spesso persone di prim'ordine anche oggettivamente. Ebbene, la televisione faceva e fa, di tutti loro, dei buffoni: riassume i loro discorsi facendoli passare per idioti - col loro, sempre *tacito beneplacito*? - oppure, anziché esprimere le loro idee, legge i loro interminabili telegrammi: non riassunti, evidentemente, ma ugualmente idioti: come *ogni* espressione ufficiale. Il video è una terribile gabbia che tiene prigioniera dell'Opinione Pubblica - *servilmente servita per ottenerne il totale servilismo* - l'intera classe dirigente italiana: la ciocca bianca di Moro, la gamba corta di Fanfani, il naso alto di Rumor, le ghiandole sebacee di Colombo, sono uno spettacolo rappresentativo, tendente a spogliare l'umanità di ogni umanità.

Come si potrebbe definire il male «contrario all'umanità» della televisione? Non credo sia possibile una sola definizione ma varie ipotesi. Basta però

los miraba a los ojos. Sí, eran conscientes de ser unos miserables. Tal vez Carlo Bo un poco menos - porque se encontró diciendo cosas demasiado obviamente justas para él, y no puso en discusión nada. ¿Pero y los otros? ¿No estaban ahí, con las manos en la masa? ¿Podían, decentemente, aceptar que ahí, en esa situación, les dijeran que habían gozado de plena libertad de palabra? Y lo que aquí quiero observar sobre todo, es que ellos *tácitamente aceptaron callar*. Se autocensuraban. Y sabían muy bien en qué punto tenían que detenerse. Sabían muy bien cuáles eran las cosas que no tenían que decir, como niños que son vigilados por el padre.

Es una pobre consolación el saber y el decirse que en otra nación romper un silencio análogo significa ser condenados. El hecho es que ellos hablando, no corren el riesgo de ser enviados a Siberia, sino el ostracismo de la televisión, o sea una disminución de prestigio y popularidad. Entonces callan porque la televisión es poderosa. Es poderosa ahora hasta el punto de representar en Italia (país de analfabetos, y por lo tanto país donde no se leen ni libros ni periódicos) la opinión pública. Sinjavskij y Daniel están condenados a trabajos forzados, por haber hablado: mis amigos, por haber callado, no turbaron a la opinión pública, y por ello serán, de alguna forma, compensados.

Yo, como telespectador, la noche anterior y una infinidad de noches antes - mis noches de enfermo - vi desfilar, en esa pantalla donde ellos se encontraban entonces, una infinidad de personajes: la corte de los milagros de Italia - y se trata de hombres políticos de primer plano, de personas de importancia absolutamente primaria en la industria y en la cultura; a menudo personas de primer orden también objetivamente. Pues bien, la televisión hacía y hace, de todos ellos, unos bufones: resume sus discursos haciéndolos pasar por idiotas - ¿con su, siempre *tácito*

pensare una cosa: come viene presentato tutto, uomini, fatti, cose e idee? Tutto viene presentato come dentro un involucro protettore, col distacco e il tono didascalico con cui si discute di qualcosa già accaduta, da poco, magari, ma accaduta, che l'occhio del saggio - o chi per lui - contempla nella sua rassicurante oggettività, nel meccanismo che, quasi serenamente e senza difficoltà reali, l'ha prodotta. È insomma, sempre, una mente ordinatrice dall'alto, che presentando le informazioni, e riassumendo i messaggi, opera la selezione delle notizie (e dà quindi un quadro diverso dell'Italia). A un livello naturalmente bassissimo (c'è l'alibi della enorme disparità dei destinatari, bambini, gente semplice ecc. ecc.): si deroga alla bassezza del livello solo nei casi di presentazioni tecniche: per esempio i comunicati di Sergio Telmon sono assolutamente indecifrabili, e così quasi tutti i referti politico-sindacali a livello legislativo, e così alcune comunicazioni della vita industriale e del pensiero sociologico. Come ho già avuto altre volte occasione di ripetere, potremmo prendere a modello di tutto questo l'eloquio<sup>170</sup> di Moro. Questo uomo politico è indubbiamente il più importante degli ultimi anni: non c'è dubbio che nella storia e non solo nella cronaca italiana egli con Nenni avrà il suo posto per aver messo l'Italia della sozza eredità fascista sulla strada del laburismo - che non è affatto poco - ed è forse una strada necessaria, a cui tutto il resto costituisce un'alternativa solo nominale. Ebbene, Moro ha potuto e può fare tutto questo, *a patto di tacerlo*. Adottando, da una parte l'ufficialità «grigia» del documento pubblico, della commemorazione, dell'inaugurazione ecc., e dall'altra la *crème* tecnica del linguaggio delle infrastrutture - egli riesce a parlare per minuti e minuti, senza mai il minimo

beneplácito? - o bien, en lugar de expresar sus ideas, lee sus interminables telegramas: no resumidos, evidentemente, pero igualmente idiotas: idiotas como *toda* expresión oficial. El video es una terrible jaula que mantiene prisionera a la Opinión Pública - *servilmente servida para obtener de ella el total servilismo* - a toda la clase dirigente italiana: el mechón blanco de Aldo Moro, la pierna corta de Amintore Fanfani, la nariz alta de Mariano Rumor, las glándulas sebáceas de Emilio Colombo, son un espectáculo representativo, que tiende a despojar a la humanidad de toda humanidad.

¿Cómo se podría definir el mal «contrario a la humanidad» de la televisión? No creo que sea posible una sola definición sino distintas hipótesis. Sin embargo, basta con pensar una cosa: ¿cómo es presentado todo, hombres, hechos, cosas e ideas? Todo es presentado como si estuviera dentro de una envoltura protectora, con la distancia y el tono didascálico con el que se discute de algo que ya pasó, hace poco, quizá, pero que ya pasó, que el ojo del sabio - o quien por él - contempla en su tranquilizadora objetividad, en el mecanismo que, casi serenamente y sin dificultades reales, la ha producido. Es en conclusión, siempre, una mente ordenadora desde arriba, que presentando las informaciones, y resumiendo los mensajes, opera la selección de las noticias (y provee por lo tanto un cuadro distinto de Italia). A un nivel naturalmente muy bajo (existe la coartada de la enorme disparidad de los destinatarios, niños, personas simples etc. etc.): se deroga a la bajeza del nivel sólo en los casos de presentaciones técnicas: por ejemplo los comunicados de Sergio Telmon son absolutamente indecifrables, y de la misma forma casi todos los informes político-sindicales a nivel legislativo, y así también algunos

<sup>170</sup> Var.: Italiano

imbarazzo o il minimo accento umano, senza dir nulla se non il dire, ossia una globale e informe tendenza a dire qualcosa, il cui succo rimane nella testa dello spettatore come una verità posta altrove - guidatrice verso altrove - operante insomma nell'unico luogo che egli<sup>b171</sup> consideri al di sopra della televisione, il livello della potenza e della responsabilità. Da cui egli è escluso e di cui è tuttavia dignitosamente informato. In realtà nulla di sostanziale divide i «comunicati» della televisione da quelli dell'analogica comunicazione radiofonica fascista. L'importante è una sola cosa: che non trapeli nulla mai di men che rassicurante. La televisione, della vita pubblica, delle vicende politiche e della elaborazione delle idee, deve - e sente rigidamente tale dovere - operare secondo una selettività di scelta e una serie di norme linguistiche, che assicuri innanzi tutto che «tutto va bene», ed è fatto per il bene. Il bene non deve avere difficoltà: ed ecco che infatti il mondo presentato dalla televisione è senza difficoltà: se difficoltà ci sono state, sono state sempre provvidenzialmente «appianate»: se disgraziatamente l'appianamento non è ancora avvenuto (ma avverrà) provvede a dare questo perduto senso di pianezza la lingua informativa orale-scritta dello *speaker*. L'ideale piccoloborghese di vita tranquilla e perbene (le famiglie giuste *non devono avere disgrazie*: ciò è disonorevole davanti agli altri) si proietta come una specie di Furia implacabile in tutti i programmi televisivi e in ogni piega di essi. Tutto ciò esclude i telespettatori da ogni partecipazione politica - come al tempo fascista: c'è chi pensa per loro, e si tratta di uomini senza macchia, senza paura, e senza difficoltà neanche casuali e corporee. Da tutto ciò nasce un clima di Terrore. Io vedo chiaramente il terrore negli occhi

comunicados de la vida industrial y del pensamiento sociológico. Como ya he tenido ocasión de repetir otras veces, podremos tomar como modelo de todo esto el eloquio<sup>a</sup> de Moro. Este hombre político es indudablemente el más importante de los últimos años: no hay duda que en la historia y no sólo en la crónica italiana él junto a Pietro Nenni tendrá su lugar por haber llevado a Italia, de una sucia herencia fascista, al camino del laborismo - que de ninguna forma es poco - y tal vez es un camino necesario, al cual todo el resto constituye una alternativa sólo nominal. Pues bien, Moro ha podido y puede hacer todo esto, a *condición de callarlo*. Adoptando, por un lado la oficialidad «gris» del documento público, de la conmemoración, de la inauguración etc., y por el otro la *crème* técnica del lenguaje de las infraestructuras - él logra hablar por minutos y minutos, sin nunca el menor embarazo o el menor acento humano, sin decir nada sino el decir, o sea una global e informe tendencia a decir algo, cuya esencia permanece en la cabeza del espectador como una verdad depositada en otra lugar - y que conduce hacia otro lugar - que opera entonces en el único lugar que él<sup>b</sup> considere por encima de la televisión, el nivel de la potencia y de la responsabilidad. Del cual él está excluido y del cual sin embargo está dignamente informado. En realidad nada sustancial distingue los «comunicados» de la televisión de los de la análoga comunicación radiofónica fascista. Lo importante es sólo una cosa: que no se filtre nunca nada menos que tranquilizante. La televisión, de la vida pública, de los acontecimientos políticos y de la elaboración de las ideas, debe - y siente rigidamente tal deber - operar según una selectividad de elección y una serie de normas lingüísticas, que asegure antes que

<sup>171</sup> Var.: il telespettatore - el telespectador

degli annunciatori e degli intervistati ufficiali: non va pronunciata una parola di scandalo - e poiché è scandalo anche un mal di pancia - se esso potenzialmente mette in discussione la sicurezza della spiritualità statale, ne rivela la possibilità di un minore ottimismo - praticamente non può essere pronunciata alcuna parola in qualche modo vera. Tutto passa sotto la protezione: a) del discorso disimpegnato e quindi rassicurante - il discorso che Socrate avrebbe attribuito - costernato, povero vecchio scalzo, con la sua squallida tunica - al più sgradevole peccato che possa compiere un uomo, ossia la «misologia» (ricordatevela, questa parola del *Fedone!*) - b) sotto la protezione del discorso tecnico: e la tecnica è sempre stata e sempre resterà l'alibi del qualunquismo e della rassicurazione per eccellenza: un tecnico sa le cause di una possibile difficoltà negli ingranaggi delle cose, e quindi questa sua scienza implicante, *a fortiori*, una possibile soluzione, esorcizza quelle difficoltà, le allontana nel tempo e nello spazio, le isola nel panorama dell'ottimismo nazionale, ponendole provvisoriamente sul tavolo di un laboratorio. Nessun consiglio è ascoltato alla televisione più di quello di uno dei personaggi «seriali» e quindi ironici e dissacrati di Euripide:

< >

Ma in realtà la contemplazione televisiva è solo apparente, e non solo per superficialità, ma per cosciente menzogna e mistificazione. Nel terrore che regna prima del video e dentro il video, il terrore di pronunciare parole, di affrontare argomenti, di assumere semplicemente toni di voce, tale menzogna e tale mistificazione presiedono ogni operazione linguistica. In un mese di osservazione televisiva, non mi è *mai* capitato di cogliere negli uomini politici, soprattutto - con le eccezioni quasi non-italiane che ho

nada que «todo está bien», y se hacer por el bien. El bien no debe tener dificultades: y en efecto he aquí que el mundo que presenta la televisión no tiene dificultades: si hubo dificultades, siempre fueron providencialmente «solucionadas»: si desgraciadamente la solución no se ha encontrado todavía (pero se encontrará) la que se encarga de proporcionar este perdido sentido de facilidad es la lengua informativa oral-escrita del *speaker*. El ideal pequeñoburgués de vida tranquila y de bien (las familias justas *no deben tener desgracias*: eso es deshonorale frente a los otros) se proyecta como una especie de Furia implacable en todos los programas televisivos y en cada pliegue de éstos. Todo eso excluye a los telespectadores de toda participación política - como en la época fascista: hay quien piensa por ellos, y se trata de hombres sin mancha, sin miedo, y sin dificultades ni siquiera casuales o corporales. De todo esto nace un clima de Terror. Yo veo claramente el terror en los ojos de los presentadores y de los entrevistados oficiales: no se debe pronunciar ni una palabra de escándalo - y dado que escándalo es incluso un dolor de estómago - si éste potencialmente pone en discusión la seguridad de la espiritualidad estatal, revela su posibilidad de un menor optimismo - prácticamente no puede ser pronunciada ninguna palabra de algún modo verdadera. Todo pasa bajo la protección: a) del discurso no comprometido y por lo tanto tranquilizante - el discurso que Sócrates habría atribuido - consternado, pobre viejo descalzo, con su escualida túnica - al más desagradable pecado que pueda cometer un hombre, o sea el de la «misología» (¡Recuérdela, esta palabra del *Fedón!*) - b) bajo la protección del discurso técnico: y la técnica siempre fue y siempre permanecerá como la coartada del *qualunquismo* y del sosiego por excelencia: un técnico conoce las causas de una posible dificultad en los

fatto - un solo momento, un solo guizzo di semplicità, di sincerità, di autenticità, di umanità. Essi e i loro commentatori si nascondono tutti dietro una maschera che non si tradisce mai, che non cede mai a un dato sorriso, a una data timidezza, a una certa incertezza: alla fraternità. Tutto è già prestabilito e sicuro: che noi stiamo tranquilli!<sup>172</sup> si è fatto molto e si farà sempre meglio. La televisione insomma è «paternalista»: questo ne può essere dunque lo *slogan* definitorio. I precetti del padre sono una rigida elencazione di ciò che si può e non si può dire e fare.

C'è solo una cosa che sfugge alla sorveglianza - in fondo filiale, ossessiva, disperata, meschina, terrorizzata del «padre televisivo» - e non può non sfuggirgli, perché essa è in lui, è la sua stessa realtà: questa cosa è la *volgarità*. Tutto ciò che appare, dentro il video e prima del video, come preparazione e organizzazione dell'involucro protettivo dell'informazione - è *volgare*. Non posso descrivere cos'è questa volgarità, perché solo chi ha tradito fino in fondo la borghesia può vedere la borghesia sotto tale aspetto: essa è in fondo una misura di giudizio e un'idea del mondo. Ed è quindi comune a tutti i piccolo-borghesi italiani: tale misura e tale idea del mondo, sono poi la loro misura e la loro idea di sé. Ed è perciò che è volgare. E trasuda fuori per tutto il corpo, in tutti gli atti: anche nei personaggi più innocenti: come quelli che la Cavani ha scelto nel suo *entourage* piccolo-borghese quali «facce» del suo Francesco. È una specie di malattia che fa dei particolari naturali, del disfacimento del corpo, della debolezza, della perdita dei capelli, della grassezza, della magrezza ecc. ecc. - tutte cose innocenti e naturali - una specie di malattia, l'enorme malattia del cinismo senza coraggio, della vigliaccheria canonizzata, della religione ricattatoria ecc.

engranajes de las cosas, y por lo tanto esta ciencia suya que implica, *a fortiori*, una posible solución, exorciza esas dificultades, las aleja en el tiempo y en el espacio, las aísla en el panorama del optimismo nacional, poniéndolas provisoriamente sobre la mesa de un laboratorio. Ningún consejo es escuchado en la televisión más que el de uno de esos personajes «seriales» y por lo tanto irónicos y profanados de Eurípides:

< >

Pero en realidad la contemplación televisiva es sólo aparente, y no sólo por superficialidad, sino por su consciente mentira y mistificación. En el terror que reina antes del video y dentro del video, el terror de pronunciar palabras, de afrontar argumentos, simplemente de asumir tonos de voz, semejante mentira y semejante mistificación presiden toda operación lingüística. En un mes de observación televisiva, *nunca* pude percibir en los hombres políticos, sobre todo - con las excepciones casi no-italianas que mencioné - un solo momento, un solo dejo de simplicidad, de sinceridad, de autenticidad, de humanidad. Todos ellos y sus comentadores se esconden detrás de una máscara que nunca se delata, que nunca se abandona a cierta sonrisa, a cierta timidez, a cierta incertidumbre: a la fraternidad. Todo ya está preestablecido y seguro: ¡que nosotros estamos tranquilos!<sup>a</sup> Se ha hecho mucho y se hará siempre mejor. En conclusión la televisión es «paternalista»: por lo tanto éste puede ser su *slogan* definitorio. Los preceptos del padre son una rígida enumeración de lo que se puede y no se puede decir y hacer.

Existe sólo una cosa que escapa a la vigilancia - en el fondo filial, obsesiva, desesperada, mezquina, aterrorizada del «padre televisivo» - y no puede no escapársele, porque ésta está en él, es su

<sup>172</sup> Var.: possiamo stare tranquilli! - ¡Podemos estar tranquilos!

ecc.: della disperata furberia di gente che la generazione precedente moriva di fame e analfabetismo, del razzismo naturale, del terrore e della condanna del Diverso.

Ma torniamo alla «Libertà dello scrittore»: Moravia (egli capirà l'affetto che muove questi miei sgradevoli rimproveri) aveva lampeggiato genialmente – fatto com'è quasi di una sostanza diversa da quella degli altri scrittori presenti e non presenti - con quelle loro pance affondate dentro tristi brache - quasi che anche la sua carne portasse i segni e il nobile e spirituale colore dell'aristocrazia dell'intelligenza — aveva lampeggiato, dico, mettendo fuori causa il povero buttafuori sorridente, con una sola frase, retta da un se e rimasta sospesa: «Se i libri avessero la stessa diffusione di una trasmissione televisiva, lo scrittore godrebbe di maggiore libertà che nell'Urss?». E il millantatore di libertà, che stava al tavolo con lui, sporco di recente albagia televisiva e di vecchio fascismo mal digerito, non poteva che tacere, «con un sorriso infame». Perché, allora, Moravia, a quel punto, ha taciuto? Perché non ha detto:<sup>173</sup>

Nessuno scrittore italiano osa scrivere ciò che realmente pensa della sua nazione (vilipendio alla nazione), contemplato nell'art.

Nessuno scrittore italiano osa scrivere ciò che realmente pensa dell'esercito italiano (vilipendio all'esercito)

Nessuno scrittore italiano osa scrivere ciò che realmente pensa della bandiera (vilipendio alla bandiera)

Nessuno scrittore italiano osa scrivere ciò che realmente pensa della religione di Stato (vilipendio alla religione)

Nessuno scrittore italiano osa scrivere ciò che veramente pensa a) della polizia italiana, b) e soprattutto, della magistratura italiana.

Aggiungo: nessuno scrittore italiano osa

la stessa realtà: esto es la *vulgaridad*. Todo lo que aparece, dentro del video y antes del video, como preparación y organización de la envoltura protectora de la información -es *vulgar*. No puedo describir qué es esta vulgaridad, porque sólo quien ha traicionado completamente a la burguesía puede ver a la burguesía bajo tal aspecto: ésta es en el fondo un criterio de juicio y una idea del mundo. Y por lo tanto es común a todos los pequeño burgueses italianos: tal criterio y tal idea del mundo, son a fin de cuentas su criterio y su idea de sí mismos. Y es por ello que es vulgar. Y exuda de todo su cuerpo, en todos sus actos: incluso en los personajes más inocentes: como los que Cavani eligió en su *entourage* pequeñoburgués como «caras» de su *Francisco*. Es una especie de enfermedad que hace de los particulares naturales, del decaimiento del cuerpo, de la debilidad, de la pérdida de cabello, de la gordura, de la delgadez etc. etc. - todas cosas inocentes y naturales - una especie de enfermedad, la enorme enfermedad del cinismo sin valor, de la cobardía canonizada, de la religión chantajista etc. etc.: de la desesperada astucia de gente que en la generación anterior moría de hambre y analfabetismo, del racismo natural, del terror y de la condena de lo Diverso.

Pero volvamos a la «Libertad del escritor»: Moravia (él comprenderá el afecto que impulsa estos desagradables reproches míos) había centelleado genialmente - por cómo es él, hecho casi de una sustancia distinta de la de los otros escritores presentes y no presentes - con esas panzas suyas hundidas en tristes pantalones - casi como si también su carne portara los signos y el noble y espiritual color de la aristocracia de la inteligencia - había centelleado, digo, sacando de combate al pobre guarura sonriente, con una sola frase, marcada por un sí y que permaneció

<sup>173</sup> Var.:<sup>a</sup> continuato - continuó

veramente scrivere ciò che pensa della televisione italiana. Ma, preciso, in tal caso, *per sua paura*, perché non c'è finora nessun articolo del codice che difenda la televisione, ossia l'opinione pubblica in quanto tale. Gli scrittori non lo fanno per paura di perdere lettori e piccoli privilegi (la televisione serve molto, naturalmente, per vendere i libri o per dare celebrità). Ma allora veniamo a un punto su cui è sleale insistere. È Bo che ha messo lo scrittore di fronte al caso di coscienza: gli ha detto, praticamente: Ti sfido a essere martire, di certe cose, e poi vediamo cosa ti succede. Ma non si può pretendere da nessuno la santità, evidentemente. Tuttavia da questo, ad estorcere allo scrittore, attraverso il ricatto, l'affermazione che in Italia lo scrittore è libero, c'è una bella differenza: è libero, sì, ma a patto di sfidare il codice penale piccolo-borghese, e quindi di pagare di persona. La realtà non è che in Italia non ci sia la prigione per i Sinjavskij e i Daniel: non ci sono i Sinjavskij e i Daniel.

Seconda parte del *Francesco* della Cavani. La Chiesa non è messa in discussione: o meglio le discussioni avvengono all'interno della Chiesa. Chi crede, è difficile che possa ricostruire una religione come una novità, e quindi come sacralità. Egli se mai, se la ripropone come problema. Per un non credente non importa che Francesco si rifiuti per innocenza di adattarsi a dettare o seguire regole: questo, a un non credente, pare naturale, non è motivo di scandalo. Come si può essere credenti, e avere bisogno di norme, e non vivere al livello della più alta e vergine novità? Il non credente dà questo per scontato. Non gli verrebbe nemmeno in mente di impostare un film su san Francesco su questo. Direi che a un non credente piace più il Francesco che parla agli uccelli o fa miracoli. La religione occidentale, permeata di laicismo, che essa crede rivoluzionario rispetto al proprio spirito clericale (e si sbaglia), tende a

suspendida: «¿Si los libros tuvieran la misma difusión que una transmisión televisiva, el escritor gozaría de mayor libertad que en la URSS?». Y el que alardeaba libertad, que estaba en la mesa con él, sucio de reciente altanería televisiva y de viejo fascismo mal digerido, no podía sino callar, «con una sonrisa infame». Por qué, entonces, Moravia, en ese momento, calló? Por qué no dijo:<sup>a</sup>

Ningún escritor italiano osa escribir lo que realmente piensa de su nación (vilipendio a la nación), contemplado en el art.

Ningún escritor italiano osa escribir lo que realmente piensa del ejército italiano (vilipendio al ejército)

Ningún escritor italiano osa escribir lo que realmente piensa de la bandera (vilipendio a la bandera)

Ningún escritor italiano osa escribir lo que realmente piensa de la religión de Estado (vilipendio a la religión)

Ningún escritor italiano osa escribir lo que realmente piensa a) de la policía italiana, b) y sobre todo, de la magistratura italiana.

Agrego: ningún escritor italiano osa escribir verdaderamente lo que piensa de la televisión italiana. Pero, preciso, en tal caso, *por su propio miedo*, porque hasta ahora no hay ningún artículo del código que defienda a la televisión, es decir la opinión pública en cuanto tal. Los escritores no lo hacen por miedo a perder lectores y pequeños privilegios (la televisión es muy útil, naturalmente, para vender los libros o para dar renombre). Pero entonces llegamos a un punto en el cual es desleal insistir. Es Bo quien puso al escritor frente al caso de conciencia: prácticamente le dijo: Te reto a ser mártir, de ciertas cosas, y luego vemos qué te sucede. Pero no se puede pretender la santidad de nadie, evidentemente. Sin embargo entre esto, y obligar al escritor, a través del chantaje, a afirmar que en Italia el escritor es libre, existe una gran diferencia: es libre, sí, pero a condición de

mostrarsi scettica e ironica verso i miracoli. Invece i miracoli sono la religione. Un santo che non voli, che non sparisca, che non determini i fatti naturali magicamente, non è un santo, oppure è un santo occidentale, pieno di problemi morali e pratici, non puramente religiosi. La Cavani - per un suo innocente spirito laicistico - si è guardata bene - secondo la regola, e non secondo lo scandalo - di far fare a Francesco dei miracoli: ha occidentalizzato il più possibile Francesco; ha tolto al suo Medioevo quel tanto di fattualmente «orientale» che esso oggettivamente aveva nelle sue reali condizioni sociali e economiche; e neglignendo quindi quel tanto di «religione pura» che era nella nevrosi sacra di Francesco. Ha staccato gli elementi «orientali», pestilenza, lebbra, morte, fame, sporcizia, mancanza di ogni speranza, ferocia, dal mondo di Francesco, e vi ha immesso elementi piccolo-borghesi. Questa, naturalmente, è la sua violentazione storica; quasi volesse dire: «Caro piccolo-borghese italiano, mio coetaneo, fratello e utente della televisione, Francesco non era mica Altro da te, egli era come te, aveva padre piccolo-borghese con *ménage* familiare alto e una piccola industria ben avviata ecc. ecc. Quindi parlo con te, quando ti dico che Francesco voleva essere artificialmente povero, come i «poveri veri». L'autenticità che ha cercato Francesco è quella che cerchi confusamente tu ecc. ecc.». E di qui le istanze socialiste alluse: e di qui la stampa comunista (che è tutta piccolo-borghese) che fa commenti molto favorevoli al film. Nella mancanza di mito, e nel conseguente «caso morale» che lo sostituisce in un'anima piccolo-borghese che non mette in discussione la Chiesa, ma la problematizza, l'unica possibilità di mito, restano i grandi borghesi e i potenti. Infatti, gli «impiegati di banca» seguaci di Francesco, sono tutti falliti come «facce» (ossia elementi di mito sacro), né, nella

desafiar el código penal pequeño-burgués, y por lo tanto de pagar personalmente. La realidad no es que en Italia no exista la prisión para los Sinjavskij y los Daniel: no existen los Sinjavskij y los Daniel.

Segunda parte del *Francisco* de Cavani. La Iglesia no está en discusión: o mejor las discusiones tienen lugar al interior de la Iglesia. Quien cree, es difícil que pueda reconstruir una religión como una novedad, y por lo tanto como sacralidad. Éste si acaso, se la plantea como problema. Para un no creyente no importa que Francisco se niegue por inocencia a adaptarse a dictar o seguir reglas: esto, a un no creyente, le parece natural, no es motivo de escándalo. ¿Cómo se puede ser creyentes, y necesitar de normas, y no vivir al nivel de la más alta y virgen novedad? El no creyente da esto por sentado. Ni siquiera se le ocurriría basar en esto una película sobre San Francisco. Diría que a un no creyente le gusta más el Francisco que habla con las aves o hace milagros. La religión occidental, permeada de laicismo, que ella considera revolucionario respecto su propio espíritu clerical (y se equivoca), tiende a mostrarse escéptica e irónica hacia los milagros. Por el contrario los milagros son la religión. Un santo que no vuela, que no desaparezca, que no determine acontecimientos naturales mágicamente, no es un santo, o bien es un santo occidental, lleno de problemas morales y prácticos, no puramente religiosos. Cavani - por un inocente espíritu laicista suyo - evitó con atención - de acuerdo a la regla, y no de acuerdo al escándalo - hacer que San Francisco hiciera milagros: occidentalizó lo más posible a Francisco; le quitó a su Medioevo aquél matiz factualmente «oriental» que éste tenía objetivamente en sus reales condiciones sociales y económicas; y descuidando entonces aquél el matiz de «religión pura» que había en la neurosis sacra de Francisco. Separó los elementos «orientales», pestilencia, lepra,

piccola borghesia, per contraddizione che no'l consente, possono trovare alcun risarcimento problematico a quel mitico: volgari, poveretti, erano, e volgari rimangono. Le uniche «facce» poetiche, sono quelle del Papa e dei Vescovi, che (con la morte di Francesco tra i piedi dei suoi apostoli, nudi, miseri e bianchi piedi sull'erba appenninica) è la scena più poetica del film. I grandi, le autorità, i potenti, sono, per un piccolo-borghese, ontologici, cioè misteriosi: essi sono personaggi non problematici, quindi, ma *deus ex machina* (dal *Theologheion*, infatti, Papa Innocenzo III concede a Francesco il permesso di predicare) e il Vescovo Colonna è il vivo intercessore di una Pala d'Altare. Personaggi tutti d'un pezzo quindi, e, quindi, ambigui. La «faccia» del Papa è l'unica assoluta, e, nella sua assolutezza, sconcertante (come nei miti): la faccia un po' puerile, stranamente paffuta, come nelle figure pompeiane, triangolare come nei bizantini, dolce ed equivoca, da androgino, intelligente e evasiva: ecco com'è l'Autorità nel mito. Essa non si pone problemi, ma per imperscrutabili ragioni, li risolve. E questa è religione. San Francesco e i suoi sgallettati compagni sono dilettanti della religione. La natura, in lui, resta quella di suo padre e sua madre: non può farci niente. Da ciò il suo irrazionalismo (parlo, s'intende, sempre del *Francesco* della Cavani); e questo è un modo tipicamente borghese di affrontare il mistero dell'Altro da Sé. Per quanti sforzi faccia questo Francesco non riesce a essere Diverso, cioè Santo. Resta come gli altri: e questa è una istanza laica e democratica, molto lodevole, nella Cavani, ma non si può dire che abbia molto da fare con la folle e sublime aristocraticità della religione: molti sono i chiamati, ma pochi gli eletti. La riduzione di Francesco a un canone di

muerte, hambre, suciedad, ausencia de toda esperanza, ferocidad, del mundo de Francisco, e introdujo en éste elementos pequeño burgueses. Ésta, naturalmente, es su violentación histórica; casi como si quisiera decir: «Querido pequeñoburgués italiano, coetáneo mío, hermano y usuario de la televisión, no creas que Francisco fuera Otro de ti, él era como tú, tenía un padre pequeñoburgués con *ménage* familiar alto y una pequeña industria sólida etc. etc. Por lo tanto hablo contigo, cuando te digo que Francisco quería ser artificialmente pobre, como “los verdaderos pobres”. La autenticidad que buscó Francisco es la que tú buscas confusamente etc. etc.». Y de aquí las instancias socialistas aludidas: y de aquí la prensa comunista (que es toda pequeño burguesa) que hace comentarios muy favorables de la película.

En la ausencia del mito, en el consecuente «caso moral» que lo sustituye en un alma pequeñoburgués que no pone en discusión a la Iglesia, sino que la problematiza, la única posibilidad de mito que queda, son los grandes burgueses y los poderosos. En efecto, los «empleados del banco» seguidores de Francisco, son todos fallidos como «caras» (o sea como elementos de mito sacro), ni, en la pequeña burguesía, *per contradizione che no'l consente*,<sup>174</sup> pueden encontrar alguna problemática compensación a ese mítico: pobrecitos, vulgares eran, y vulgares se quedan. Las únicas «caras» poéticas, son las del Papa y de los Obispos, que (con la muerte de Francisco entre los pies de sus apóstoles, desnudos, miserables y blancos pies sobre la hierba de los Apeninos) es la escena más poética de la película. Los grandes, las autoridades, los poderosos, son, para un pequeñoburgués, ontológicos, es decir misteriosos: por lo tanto éstos no son personajes problemáticos, sino *deus ex*

<sup>174</sup> Cita a Dante *Inf.* XXVII, 120. (el cursivo es mío).

irrazionalismo religioso e di pauperismo sociale, ne fa, più che un Santo, un'anima bella: molto commovente, perché in questo la Cavani, e anche il delizioso Lou Castel, ci mettono molta sincerità e molta candida e intensa passione. *Il San Francesco* resta così un prodotto della religione borghese, con infiltrazioni socialdemocratiche, non certo marxiste.

Questi miei appunti sono moralistici. Mi guarderei bene dall'esercitare un simile rigorismo con un marxista. Ma un cattolico ci deve ancora passare, per questo calvario della purezza ideologica, per questa scommessa coi ricattatori ideali. Egli si pone ancora problemi di autenticità, non di rigore. Mentre è chiaro che la salute della sua anima gli richiede di sapere con chiarezza, se egli, approfittando di un certo dinamismo del cattolicesimo avanzato ci si debba compiacere fingendo scandali che non sono scandali, oppure se debba invece conoscere bene, fino in fondo, tutta la diagnostica marxista, che è poi la nuova casistica morale, nell'interno dell'individuo che opera.

*machina* (del *Theologheion*, en efecto, el Papa Inocencio III concede a Francisco el permiso de predicar) y el Obispo Colonna es el vivo intercesor de un Retablo. Todos personajes de una sola pieza por lo tanto, y, por lo tanto, ambiguos. La «cara» del Papa es el único absoluto, y, en su absoluto, desconcertante (como en los mitos): la cara un poco pueril, extrañamente regordete, como en las figuras de Pompeya, triangular como en las bizantinas, dulce y equivoco, de andrógino, inteligente y evasivo: he aquí como es la Autoridad en el mito. Ésta no se pone problemas, sino que por inescrutables razones, los resuelve. Y ésta es religión. San Francisco y sus gallardos compañeros son amateurs de la religión. La naturaleza, en él, permanece la de su padre y su madre: no puede evitarlo. De esto su irracionalismo (hablo, se entiende, siempre del *Francisco* de Cavani); y éste es un modo típicamente burgués de afrontar el misterio del Otro de Sí. Por más que lo intente, este Francisco no logra ser Distinto, es decir Santo. Permanece como los demás: y ésta es una instancia laica y democrática, muy loable, en Cavani, pero no se puede decir que tenga mucho que ver con la loca y sublime aristocraticidad de la religión: muchos son los llamados, pero *pocos* los elegidos. La reducción de Francisco a un canon de irracionalismo religioso y de pauperismo social, lo hace, más que un Santo, un alma bella: muy conmovedora, porque en ello Cavani, y también el delicioso Lou Castel, vierten mucha sinceridad y mucha cándida e intensa pasión. De este modo el *San Francisco* sigue siendo un producto de la religión burguesa, con filtraciones socialdemócratas, de ningún modo marxistas.

Estos apuntes míos son moralistas. Procuraría mucho no ejercitar un rigorismo tal con un marxista. Pero un católico todavía tiene que pasar por él, por este calvario de la pureza ideológica, por esta

	<p>apuesta con los chantajistas ideales. Él se pone todavía problemas de autenticidad, no de rigor. Mientras que es claro que la salud de su alma le solicita saber con claridad, si él, aprovechando un cierto dinamismo del catolicismo avanzado deba complacerse de éste fingiendo escándalos que no son escándalos, o bien que por el contrario deba conocer bien, hasta el fondo, todo el diagnóstico marxista, que a fin de cuentas es la nueva casuística moral, en el interior del individuo que opera.</p>
--	---