

Vivir el margen. De Martino, Pasolini y el documental etnológico
Giovanni Festa
Arkadin (N.º11), e039, agosto de 2022. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe039>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

VIVIR EL MARGEN. DE MARTINO, PASOLINI Y EL DOCUMENTAL ETNOLÓGICO

Living the margin: De Martino, Pasolini and the ethnological documentary

GIOVANNI FESTA | giovanni.festa81@gmail.com

Instituto Botticelli, México

Recibido: 22/02/2022 | Aceptado: 31/05/2022

RESUMEN

El ensayo se divide en tres partes. En la primera se describe una región histórica y «marginal» de la Italia del sur, la Lucania, a través de un libro de Carlo Levi y de algunos documentales etnológicos. En la segunda se analiza el trabajo sobre lo marginal, la subalternidad y su valencia política, histórica y social, hecho por el etnólogo De Martino y el cineasta y poeta Pier Paolo Pasolini. La tercera parte es un experimento de montaje de imágenes inspirado en el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg.

PALABRAS CLAVE

Pueblo subalterno; De Martino; Pasolini; Supervivencia; Montaje

ABSTRACT

The essay is divided into three parts. The first part describes an historical and marginal part of southern Italy called Lucania, through the analysis of a book by Carlo Levi, and some ethnological documentaries; the second part describes some works by the director and poet Pasolini and the anthropologist De Martino that deepen the concept of «marginality» and «subalternity». The third part is a «montage experiment» inspired by Aby Warburg's Atlas Mnemosyne.

KEYWORD

Subaltern people; Pasolini; De Martino; Survival; Montage



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribucion-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

«Gallia est omnis divisa en partes tres» escribía Cesare en su *De bello gallico* (Cesare, 2008, p. 12). Podríamos decir lo mismo de la Lucania [Figura 1], región histórica de la Italia antigua correspondiente a las poblaciones itálicas de lengua osca, los lucanos, y ahora desmembrada entre Cilento y Vallo de Diano (Campania), el territorio a oeste del río Lao hasta Sibari (Calabria) y la casi totalidad de Basilicata. Esta tierra en los años treinta fue un lugar de confinamiento: el régimen fascista enviaba a las tierras del sur a los disidentes.



Figura 1. Mapa de la Lucania en la época romana, extraída de *The Historical Atlas* (1911) de William R. Shepherd

Uno de ellos, Carlo Levi, escritor y pintor, cuenta sus impresiones lucanas en *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), escrito una década después de los acontecimientos narrados. El título posee tres sentidos. El primero es literal, Cristo se ha parado en Eboli porque el tren llegaba hasta este pueblo, antes del camino adentro de un territorio escondido y difícil. El segundo sentido es moral y alude al desconsolado sentimiento de inferioridad de estas poblaciones subalternas, que se consideraban «bestias de carga». El tercero es cultural: si Cristo no ha llegado, tampoco lo han hecho el alma individual, el sentido del tiempo, la relación causa-efecto, la mentalidad ilustrada; los pueblos lucanos se sitúan antes de la historia. Levi observa el cielo, «rosado y morado, los encantadores colores de las tierras palúdicas» (Levi, 1962, p.63), el paisaje, «extensión infinita de arcillas áridas, sin un rastro de vida humana, ondulantes en el sol hasta donde alcanza la vista, hasta donde, muy lejos, parecían fundirse en el cielo blanco» (Levi, 1962, p. 84) y los campesinos, que «subían las calles con sus animales y reflúan hacia sus casas, como cada tarde, con la monotonía de una marea eterna en su oscuro, misterioso mundo sin esperanza» (Levi, 1962, p. 17). Los ve vivir en cuartos escuálidos, oscuros, a veces sin ventanas, con una cama donde dormía la familia entera, lámparas sucias por los mosquitos y pocos objetos (una cuenca, unas vasijas, una cantonera destartada).

Un día el confinado recibe la inesperada visita de su hermana, una doctora de Turín, mujer culta e inteligente, que es obligada a pararse una noche en Matera. Allá se encuentra con los «Sassi», cuevas excavadas en la pared de arcilla del barranco en medio de la ciudad donde, entre suciedad, paludismo

y piojos, vivían todavía alrededor de veinte mil personas: los «Sassi», quienes «tienen la forma con la que imaginábamos, en la escuela, el Infierno de Dante y yo también comencé a bajar por una especie de camino de herradura, de círculo en círculo, hacia el fondo» (Levi, 1962, p. 132).

Pasolini, como cuenta él mismo en *Sopraluoghi en Palestina* (1965), intentó antes rodar el *Vangelo secondo Matteo* (1964) en Jordania y Palestina, en búsqueda de los antiguos lugares bíblicos. Una vez allá se enfrentará ante una desilusión: los árabes, fantasmas nómadas en sus aldeas desérticas, expresaban una mentalidad pre-cristiana y eran demasiado antiguos, mientras que los hebreos, con su épica de los kibutz, eran el resultado de una sociedad ya contemporánea. Al final descubrirá, en su búsqueda de un subrogado de Belén que hubiera tenido que conservar, a través de los milenios, su integridad, que no había sido necesario viajar tanto. En Lucania se encontraba aún intacto aquel mundo arcaico que iba buscando y en Matera, entre los mismos lugares descritos por la hermana de Levi, un perfecto pueblo evangélico.

Matera será, a la vez, Belén, Nazaret y Jerusalén y si en el guion Pasolini imaginaba todavía el film rodado en Palestina, ante aquellas descripciones es fácil imaginarse la Lucania, a partir de los internos humildes, sin nada de hagiográfico o apriorísticamente sagrado: «el realismo consiste en el hecho que alrededor de la Virgen hay los objetos reales, y por eso conmovedores y sagrados, de su vida real de esposa pobre» (Pasolini, 2001, p. 490). Jerusalén aparece a Pedro (que observa la captura de Jesús en subjetiva, según los preceptos de la cámara-estilo del cine documental) «allá, entre los tabiques rasqueteados, el polvo, el sol desolado del amanecer» (Pasolini, 2001, p. 635) y después, los callejones que llevan al Gólgota son «callecitas lodosas, calcinadas de la sucia periferia, entre las chozas [...] entre los fosos de las coladeras» (Pasolini, 2001, p. 636).

Para Levi los campesinos lucanos viven sumergidos en una suspensión ancestral, afuera de la historia y están en la historia como si no estuvieran en ella; sin conciencia política porque son paganos (en lugar de ciudadanos), sin conciencia individual (porque todo está ligado por influencias recíprocas y mágicas y todo es un poder que actúa insensiblemente). Ellos viven en un mundo que continúa sin determinaciones, donde el hombre «no se distingue de su sol, ni de la bestia, ni de su malaria» (Levi, 1962, p. 57) hundidos en la pasividad de una naturaleza dolorosa. La única expresión colectiva es el sentido (y no, entonces, como subraya el escritor, un acto de conciencia) de un destino común de sufrimiento pasivamente aceptado.

Hay una serie de cortometrajes rodados por el documentalista Luigi di Gianni en este territorio marginal; se trata de documentales inspirados o bajo la asesoría directa del antropólogo e historiador de las religiones Ernesto de Martino. El estudioso es protagonista de novedosas investigaciones de campo en Lucania y en otras regiones limítrofes del «Meridione» de Italia donde profundizará temas como la magia y el llanto ritual según una praxis de investigación etnológica militante que mezcla idealismo crociano, marxismo y existencialismo.

En *Frana in Lucania* (Di Gianni, 1959) un caballero atraviesa un territorio accidentado y después, con una pala, lucha contra la tierra recién derrumbada. Lo vemos también en su humilde casa con el techo destruido desde el cual se filtra agua, rodeado de sus pobres cosas, donde hombres, niños y animales duermen juntos como en una pintura del pintor lucano del siglo XVII llamado *El maestro del anuncio a los pastores*. Al final, por culpa de la amenaza del derrumbamiento, lo vemos abandonar la casa con su familia. Este movimiento afuera de campo se parece al peligroso viaje de otros campesinos que migran diariamente para llegar a sus pobres cultivos, trabajar la tierra arcillosa y reseca y después irse de vuelta al pueblo, como nos muestra Di Gianni en el íncipit de *Magia Lucana* (1958): el recorrido, extenuante, en un silencio que agobia, es la repetición de movimientos seculares y el pueblo, cuando

finalmente aparece desde lejos, es un espejismo. La vida, para estos hombres «subalternos», es un fragmento de fatiga que se consume entre nacimiento y muerte, que desde un lado son los únicos acontecimientos relevantes, desde el otro son percibidos ambos como problema y momento de crisis. Como nos dice de repente la voz en off de *Magia Lucana* (que es aquella del actor de teatro Arnaldo Foà), «¿qué pasa entonces cuando alguien muere?». En un lugar baldío alrededor del pueblo donde las montañas se parecen a pan de azúcar vemos aparecer unas mujeres, que, como las antiguas plañideras paganas, lloran alrededor del ataúd cumpliendo una serie de gestos iterativos y rítmicos mientras la tierra es reseca como si fuera un pequeño Sahara en el corazón de la Italia. Como veremos más adelante, estas supervivientes de un rito antiguo, desempeñan un papel fundamental para superar la crisis provocada por la muerte.

Ante una existencia tan frágil e insegura se pide también ayuda al mago, a la hechicera, y, en general, a la magia: vemos así, en la secuencia posterior del film por Di Gianni, el joven que se despierta con los artos ligados (se ven la cama desordenada y las cuerdas) por factura, la chica que reza a Santa Mónica para saber qué hace su enamorado lejano ante la ventana abierta que da en una callejuela solitaria y el ritual del segundo bautismo (después de aquel en la iglesia) donde siete hadas bendecirán el recién nacido (a través de una complicada visión de escorzo el niño en su cuna se parece a un muerto-ornado, a un nacido-ya-muerto). Es como si el niño hubiera nacido solo para ser rechazado, condenado a un régimen de existencia marginal y subalterna.

A LA BÚSQUEDA DE LA PRESENCIA PERDIDA

«En los márgenes de la historia» es el título del Cuaderno n. 25 (2014) de Antonio Gramsci dedicado a la historia de los grupos subalternos. Se trata de aquellos grupos disgregados, que, en una especie de relámpago, atraviesan de forma discontinua y episódica la historia de la sociedad civil de los estados y de los grupos de estados. Podríamos decir que los subalternos rayan la superficie unitaria y «monumental» de la historia (el adjetivo hace pensar a lo que los grafiteros hacen sobre los espacios públicos, que son espacios de poder) así como es establecida, construida, y relatada por la iniciativa hegemónica de los grupos dominantes. Ellos pertenecen muchas veces a otra raza, cultura y religión; y viene a la mente de nuevo el prototipo del campesino lucano descrito por Levi, disímil por raza (pertenecen a aquella gente itálica antes de la colonización de Roma), religión (creen en la magia simpática) y cultura (son portadores de filones de creencias esencialmente autónomas que pertenecen a un substrato de tradiciones, mitos, aspiraciones, transmitidos oralmente desde generaciones). Para Gramsci (2014) la condición de «subalternidad» es un intento de unificación siempre frustrado por la iniciativa contraria de las clases dominantes; cuando parecen triunfar, son siempre en un estado de defensa alarmada; las leyes logradas son simples, limitadas y políticamente comprimidas. Intentamos profundizar un momento estos dos conceptos en relación con nuestros campesinos lucanos. El «estado de defensa alarmada» es el estado que teme la disgregación; ésta, según Canetti en su libro *Masa y Poder* (1960) constituye el momento terminal de los episodios de masas, el ocaso de la intención unitaria que revela ser partida por la intervención de la clase dominante, o sea por el Poder. Hannah Arendt, en *Sobre la Revolución* (2009) adjuntaría que estos conjuntos humanos no se mantienen unidos por la conciencia de un interés común y carecen de esa clase específica de diferenciación que se expresa en objetivos limitados y obtenibles (o sea lo que Gramsci llamaba leyes simples, limitadas y comprimidas). Un ejemplo podría ser el de los campesinos de Casignana, un pueblo en el extremo sur de la península italiana que, en los años veinte, reunidos en una cooperativa, lograron obtener para sus cultivos una porción de los bosques de Callistro «de tierra negra, donde crecen los lentiscos y la ginestras» (La Cava, 1974, p.3); pronto, estos campesinos se encontraron cercados por los terratenientes que no querían renunciar a la tierra y a sus rentas: este estado de asedio, donde «la paz estaba, pero era insidiada, su vida estaba igualmente en peligro» (La Cava, 1974, p. 19), podría ser un ejemplo del estado de defensa alarmado descrito por Gramsci.

Las imágenes de las secuencias documentales, lo dicho sobre los pueblos «partidos» por el poder, relatan la historia de una comunidad del rechazo, de un grupo social marginado, excluido sin esperanzas de integración, estacionado afuera de la historia.

¿Qué significa entonces estar fuera de la historia? El filósofo marxista Antonio Labriola define la historia, como un proceso que el hombre cumple por sí mismo como por una «próxima experimentación, que es recobramiento de la lengua, de las religiones, de las costumbres, y del derecho» (Labriola, 1973, p. 519). Para Labriola el proceso histórico y el conocimiento histórico implican un conocimiento experimental, y el experimento (aquí está el *côte* marxista) es una praxis entendida como desarrollo de la laboriosidad, teoría del hombre que trabaja y cercanía con el hacer de las cosas, hasta lograr el entendimiento que las cosas mismas son un hacer, o sea un proceso de producción.

La pregunta ahora es si éste pueblo subalterno y marginal es un pueblo productor y cómo esta condición subalterna puede volverse el nombre de una experiencia, capaz de conducir hasta la dignidad política humana y volverse una verificación de igualdad más allá de cualquier dominación del poder.

La primera pregunta nos lleva de nuevo a Pasolini y De Martino: el primero lee la historia viviente de los grupos subalternos y de sus productos (por ejemplo, la poesía dialectal) en sentido trágico, como una infeliz antítesis del proceso histórico del mundo en evolución dialéctica a través de sedimentaciones y (palabra fundamental, sobre la cual retornaremos) supervivencias (Pasolini, 1999). Desde un lado estos pueblos (que Pasolini llama milenaristas) son marginales, capaces de expresar un modo de vida y no solamente marginados (o sea, simplemente, expresión residual de un rechazo) porque son capaces de rehusar la sanción del poder y volverla forma de vida y productores de «lenguajes» (dialectos como reacción a la lengua dominante del poder centralizado o *argot*, la lengua de los maleantes que con sus rodeos y términos se escapa a las garras de la policía) y de «anacronismos» (a propósito de los suburbios romanos, Pasolini habla de «algo de alucinante, de novelesco, ese modo de vida *al margen* de la ley, que se parece un poco al de los gitanos más puros» (Pasolini, 1998, p. 205): es la fuerza revolucionaria de los pobres diablos. Desde el otro, estos pueblos han sido completamente arrasados por el poder del nuevo fascismo de la sociedad de consumo, artífice (como veremos en el último párrafo) de un verdadero genocidio cultural: ellos son condenados a desaparecer.

De Martino construye, en cambio, el concepto de oposición entre crisis (riesgo, caída del ímpetu valorizador) y rescate de la presencia (o sea de aquella vitalidad humana que se hace presente a sí misma). El etnólogo describe a los pueblos subalternos como rodeados por un horizonte de crisis, por una inmensa potencia del negativo. Ellos, incapaces de trascender la situación, de emerger de ella, se encuentran a cada rato amenazados por un riesgo constante que no es simplemente material sino (lo hemos visto en el documental por Di Gianni) que su presencia individual, entendida como centro de decisión y de elección, se extravíe. Es lo que de Martino (1948) utilizando un léxico heideggeriano, define «ser-actuado-por»: se trata de una irresolución de acción que toma dos aspectos, el derrumbe de la conciencia entendida como centro de decisión y la configuración de un agente maligno capaz de posesión. Y es fundamental que existen, en estas sociedades subalternas, instituciones culturales que permiten al hombre de seguir siendo presencia individual en la sociedad y en la historia. La primera institución, según de Martino, es la magia que, en lugar de ser un detritus folclórico, se revela una barrera eficaz contra la insurgencia de la crisis de la presencia descrita antes y permite desvelar las potencias operativas orientadas hacia la presentificación del ser. La magia logra este verdadero «pasaje de estado» a través de la institución de un plano meta-histórico y gracias a la intervención de un agente. El primero es un horizonte tradicional y estable donde la crisis se para y el devenir se «desistorifica» momentáneamente para permitir al sujeto ingresar en un régimen protegido de existencia donde se está en la historia como si no estuviera en ella. Este régimen permite re-absorber

el negativo en una ejemplaridad mítica resolutive, y finalmente abrir a un horizonte de vida renovado. El agente es el mago, que de Martino define como *Cristo mágico*; él, en lugar de ser un mero técnico capaz de dominar los espíritus (como pensaba Lévi-Strauss), se vuelve el garante de la presencia, aquel operador del rescate que permite superar la labilidad del drama existencial y recobrar la presencia perdida: «el mago es aquel que sabe ir más allá de él, no solamente en sentido ideal, sino existencial. Aquel ser para el cual el ser se constituye como problema [...] mediador por la comunidad entera del ser en el mundo como rescate del riesgo de no-ser» (De Martino, 1948, p.120).

La crisis más grande que el individuo puede experimentar es, naturalmente, aquella ante la muerte, que Carlo Levi (1962) consideraba como una repentina suspensión del orden. En el momento de la pérdida irreparable y decisiva del querido extinto algo pasa: el cadáver se vuelve una fuerza hostil, cargada de contagio, que regresa como espectro de forma inauténtica; el ser, ante esta repatriación inauténtica del traspasado, está a riesgo de morir con lo que muere auto-aniquilándose, hundiéndose en una presencia enferma, en una pérdida de mundo que se puede expresar a través de episodios de violencia auto-infligida. Surge entonces, en contra de este riesgo capital de no-ser, la segunda institución, la lamentación fúnebre, una acción ritual circunscrita, una técnica del llanto que permite de plasmar culturalmente el duelo en una resolución colectiva del padecimiento.

FILMAR EL LLANTO

Ya en los años cincuenta la lamentación era un instituto tradicional en rápida disolución: De Martino, durante el famoso trabajo de campo desde el año '50 al año '56 en Lucania logró estudiar la lamentación como instituto cultural que absuelve una función reparadora. El etnólogo utilizó variamente la fotografía (por ejemplo gracias al soporte del fotógrafo Franco Pinna) entendida (de forma similar a otro autor protagonista de un viaje hacia el sur, en Sicilia, Elio Vittorini) de forma cinematográfica, o sea como *frame* de una película en la cual se trata de poner de relieve el acontecimiento (un gesto; una mirada; un movimiento iterativo; una práctica): en cierto sentido el *frame*, elegido con atención por el etnólogo, pone en relieve más que una condición de duelo, una técnica reparadora del cuerpo en acción; más el cuerpo salvado (por la institución ritual) que el cuerpo sumergido (en el abismo inconexo del duelo). Y no solamente eso: según una praxis comparativa, De Martino junta las fotos de la acción ritual con otras, pertenecientes a otro espacios-tiempos (egipcios, griegos, Europa del este) y el resultado es un Atlas del llanto.

Junto con las fotografías (y la secuencia del film por Di Gianni descrita anteriormente), otro material preciosísimo es el corto *Stendalí, suonano ancora* (1960) de Cecilia Mangini. La cineasta, después de haber leído el libro de De Martino *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958), decide partir para el Salento (una zona de la Puglia) y filmar una de las últimas lamentaciones tradicionales en el sur de la Italia en lengua *grika*. El resultado es un documental filmado trayendo instancias del cineasta danés C. T. Dreyer (los primeros planos extáticos) y del cine soviético (teórico del montaje de las atracciones), S.M Eisenstein. En el film colabora también Pier Paolo Pasolini. La cineasta pide al cineasta-poeta (que fue el autor de una importante recopilación de poesía dialectal) de escribir el comentario al filme y el resultado es un collage de fragmentos de cantos fúnebres, un canto fúnebre que no existe (la voz es aquella de la actriz Lilla Brignone). Como dice la letra al comienzo del cortometraje, que resume en pocas palabras el sentido de las investigaciones demartinianas, la lamentación ritual es una *supervivencia* en la sociedad de las áreas deprimidas capaz de transformar amorfas manifestaciones de la desesperación en una estilización cultural que los absuelve. En un *establishing shot* de casas blancas, calcinadas por el sol, las campanas a muerto tocan en las calles vacías: el horizonte del negativo envuelve el entero pueblo. La cámara se mueve recorriendo el pueblo, después ingresa en uno de los interiores despojados y humildes descritos en precedencia donde pobre gente del meridione

(podemos ver sus rostros, consumados por el sol y la fatiga) se enfrenta a la muerte. Al comienzo la cámara se mueve con discreción háptica: muestra el interior desnudo, los pobres objetos, un niño y un anciano (aquí es muy presente Eisenstein, y más específicamente la primera secuencia de *La línea general*, que muestra el estado de postración y miseria de las comunidades agrícolas antes de la llegada de los Soviet), y, después, las mujeres que cantan y se golpean el pecho. Lo que vemos es aquella que Canetti (1960) llamaría manada de lamentación (ósea una masa de número limitado, excitada, que se caracteriza por concentración, igualdad y orientación).

Al centro del plano se encuentra el muerto que, al comienzo de la lamentación, es dejado afuera de campo (el afuera de campo es una especie de eje de huracán, un centro inmóvil y absorbente, la manifestación del negativo que quiere traer todo consigo). Las mujeres lo rodean: este grupo de plañideras, figuras del arcaico superviviente vestidas de negro, a través de gestos antiguos, repetidos y estereotipos, posee la función de alejar la crisis a través de su imitación paroxística e institucionalizada. Las mujeres fingen de tirarse el pelo y crean figuras con el pañuelo blanco, objeto que posee una función de ruptura ante la petrificación provocada por el duelo. Como las mujeres imitan el paroxismo, así la cámara de repente abandona el lento movimiento que calibra y describe para otro, extático, que asume posiciones inéditas (por ejemplo, y aquí está el recuerdo de Dreyer, el punto de toma desde el ataúd del muerto), se acerca a los rostros hasta el primer plano y, en general, adoptando un movimiento de contagio típico del trabajo del luto, parece absorber el movimiento del Lamento fúnebre, que lentamente crece como una oleada. Lo mismo pasa con el comentario vocal, que se enciende hasta el grito mientras las mujeres empiezan a brincar y a cerrar de golpe las manos y romper en aullidos. De repente las plañideras, en el momento más complejo de la repetición institucionalizada de la crisis, parecen intentar recubrir el muerto: siempre Canetti nos cuenta de un rito violento de los Warramunga de la Australia central donde el *clímax* era justamente este recubrimiento del hombre aún agonizante por parte de las mujeres. Vemos como debajo de la manada de lamentación está el deseo de nutrirse del muerto para asimilarlo (es esto el sentido profundo de la eucaristía cristiana). Después de este momento tan trágico, tan cercano al vértigo de la crisis que la lamentación imita, las plañideras empiezan a alejarse del muerto. A la cercanía sigue el destaco, a la densidad sin mediación, la separación (señalada también por la llegada del cura que se lleva el muerto para que empiece la procesión fúnebre en el pueblo y el entierro). Mientras el ataúd emprende su viaje final, las mujeres siguen trabajando con el duelo para que sea posible re-apoderarse de la realidad histórica amenazada por la muerte. Vemos como lentamente los movimientos pierden intensidad, a los gestos del corte y de la violencia les siguen gestos solidarios de intercambio y negociación (manos que se estrechan) hasta la suspensión final (las manos caen inertes sobre las piernas) cuando la violencia de los gestos, finalmente, se aplaca. La «áspera fatiga», ilustrada a través del lenguaje condensado y eficaz de la imagen cinematográfica, parece lograda: las plañideras lucanas, valientes procuradoras de dolor, a través de las técnicas del saber llorar, han reabierto la vida al valor.

MONTAR LA SUPERVIVENCIA

La supervivencia puede ser buena y mala. Nunca es pura. Se manifiesta a través de una violenta fuerza anacronística. Su montaje se desarrolla a través de un Atlas.

La supervivencia «mala» se refiere a una forma de poder que sigue siendo a pesar de haber sido superado por la historia (es el caso de los terratenientes que no quieren renunciar a la foresta que hemos encontrado arriba), un conjunto de fuerzas parasitarias que sobreviven de formas antiguas de economía y que se manifiestan en la forma del productor de ahorro. El peligro del desarrollo enfermizo de esas formas supervivientes es la pérdida del horizonte cultural en el proceso histórico y, de la melancolía y la parálisis en aquello individual.

La supervivencia «buena» es la capacidad de formas de vida del pasado de conservarse, de «seguir siendo» como posibilidad «otra» ante la fuerza arrasadora de la sociedad contemporánea: se trata, modificando un poco una fórmula de Pasolini, de una Fuerza-del-pasado-viviente-aún, que nos permite conectarnos con los aspectos de la vida más sagrados, más comunes y más inermes (o sea frágiles, a riesgo constante de desaparecer) de la existencia.

En Italia, a partir de los años sesenta, con el comienzo del boom económico (la década después de las investigaciones de De Martino), empieza aquello que Pasolini define como genocidio cultural, vasto movimiento de abolición y cancelación de las diferencias: como escriben, en una oración fulgurante, Horkheimer y Adorno, “lo que podría ser aparte, es nivelado”- (Horkheimer y Adorno, 2010, s.p.). En sus *Cartas Luteranas* (1991) Pasolini señala como los pobres del meridione (y entonces también nuestros campesinos lucanos), han dejado de producir modelos de vida propios (entre ellos, diríamos nosotros a la luz de cuánto hemos visto, la lamentación y la magia estudiadas por De Martino) para oponerlos a los del poder central como formas de resistencia y libertad. Según Pasolini el fascismo segundo del consumo impone una adhesión incondicional y una asimilación total y sin reserva al modelo de vida burgués. Montar la supervivencia es posible a través de una Tabla de montaje [Figura 2] inspirada en la del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg (1929).

De forma muy rápida decimos que la Tabla (constituida por fotogramas traídos desde las películas citadas en el ensayo) se divide en secuencias o «fajos narrativos» que mueven desde la muerte y la superstición hasta la visión de un mundo liberado. Desde arriba hacia abajo vemos: La ciudad áspera, el trabajo y la superstición (que «amarras» a un estado de postración); el rechazo, el llanto inconexo y la muerte violenta; la superstición, el culto de las piedras y el agente mágico; la lamentación como técnica ritual; la rabia de los pueblos y la sonrisa de las nuevas generaciones rescatadas de la opresión por las fuerzas renovadoras de la historia.

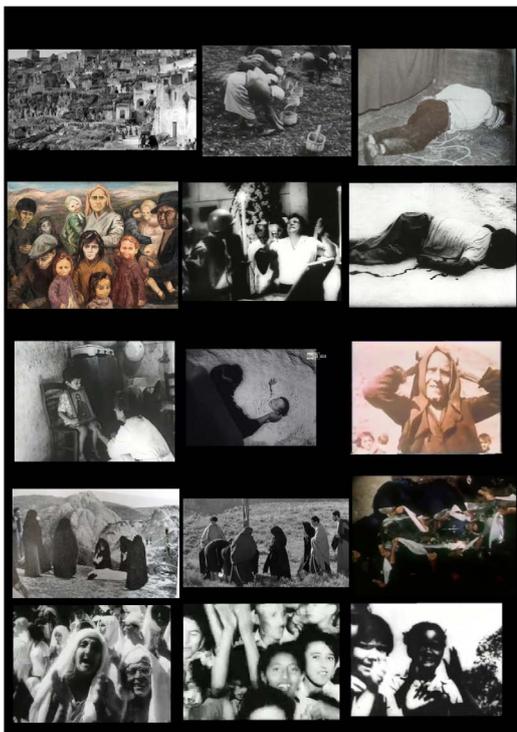


Figura 2. Tabla: Crisis y Rescate de los pueblos Montaje de fotogramas a cargo del autor.

REFERENCIAS

- Arendt, H. (2009) *Sulla rivoluzione* [Sobre la revolución]. Einaudi.
- Cesare, C.G. (2008) *De Bello Gallico* [La guerra de las Galias]. Mursia.
- Canetti, E. (1960) *Massa e Potere* [Masa y poder]. Adelphi.
- De Martino, E. (1948) *Il mondo magico. Prologomeni a una storia del magismo* [El mundo magico. Prologomenos al estudio de la magia]. Einaudi.
- De Martino, E. (1958) *Morte e pianto rituale nel mondo antico* [Muerte y llanto ritual en el mundo antiguo]. Einaudi
- Didi-Huberman, G. (2014) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.
- Di Gianni, L. (Director) (1958), *Magia Lucana* [Película]. <https://www.youtube.com/watch?v=-jN-JqL-yNI&t=30s>
- Di Gianni, L. (Director) (1959) *Nascita e Morte nel meridione* [Nacimiento y muerte en el sur de Italia] [Película]. <https://www.youtube.com/watch?v=FC5WOWTGvM>
- Di Gianni, L. (Director) (1959), *Frana in Lucania* [Derrumbe en Lucania] [Película]. <https://www.youtube.com/watch?v=300F1wnkH1k&t=12s>
- Gramsci, A. (2014) *Quaderni dal carcere*, vol. 3 (1932-1935) [Cuadernos desde la cárcel]. Einaudi.
- Horkheimer, M.; Adorno, T.W. (2010), *Dialettica dell'illuminismo* [Dialectica de la ilustración]. Einaudi.
- Labriola, A. (1973), *Scritti filosofici e politici* vol. II [Escritos filosoficos y politicos]. Einaudi.
- La Cava, M. (1974) *I fatti di Casignana* [Los hechos de Casignana]. Einaudi.
- Levi, C. (1962) *Cristo si è fermato a Eboli*, [Cristo se ha parado en Eboli]. Einaudi.
- Mangini, C. (Directora) (1960) *Stendali. Suonano ancora* [Stendalí. Tocan todavía] [Película]. <https://www.youtube.com/watch?v=vziV5nphal>
- Pasolini, P.P. (1998) *Romanzi e racconti vol.1*. Mondadori
- Pasolini, P.P. (1991) *Lettere Luterane* [Cartas luteranas]. Einaudi
- Pasolini, P.P. (1999) *Scritti sull'arte e la letteratura* [Escritos sobre el arte y la literatura]. Einaudi.
- Pasolini, P.P. (2001) *Sopraluoghi in Palestina* [Localizaciones en Palestina] en "Per il Cinema" [Para el cine]. Einaudi.
- Shepherd, W. R. (1911) *The Historical Atlas* https://maps.lib.utexas.edu/maps/historical/shepherd_1911/shepherd-c-030-031.jpg