

Eros y mimesis. Viaje dantesco y poesía en el último Pasolini

Diego Bentivegna (UBA/CONICET)

Resumen:

En este texto me detengo en el análisis del último período de la producción escrita de Pasolini. Me centro fundamentalmente en La Divina Mimesis, publicada en 1975 a pocos días del asesinato del autor. Analizo este texto como un híbrido de reescritura de Dante, de elaboración poética, de intervención crítica y de reflexión teórica en torno a las condiciones de posibilidad de la poesía en un momento caracterizado por Pasolini como un momento de cambios profundos desde el punto de vista sociocultural y “biopolítico”. Puntualizo finalmente cómo el trabajo sobre la categoría de esbozo de obra le permite a Pasolini pensar un camino posible de la literatura, alternativo tanto a la noción de obra orgánica como a las concepciones de obra planteadas desde perspectivas como las de Umberto Eco o Roland Barthes.

Palabras clave: Dantismo, estilo, mimesis, plurilingüismo

1975

En noviembre de 1975, cuando todavía estaba fresca la noticia del hallazgo del cuerpo de Pasolini en las playas de Ostia, en las cercanías de Roma, la editorial Einaudi de Turín publica *La Divina Mimesis*, de Pier Paolo Pasolini. El libro constituye, en consecuencia, el último texto que Pasolini entrega para su publicación. Sin embargo, no nos hallamos en absoluto ante una obra cumplida, de una obra *cerrada* como tal, sino que, por el contrario, el libro se presenta como el resultado del hallazgo de una serie de escritos de un autor que, según se lee en una de las notas externas al texto principal, “ha sido muerto a bastonazos, el año pasado, en Palermo”.

Ese año, 1975, signado por su muerte violenta, por ese episodio que -como afirma en uno de sus ensayos sobre cine, cierra y da sentido al largo plano secuencia que es la vida- es especialmente significativo para Pasolini. Es, por un lado, el año en que se estrena su última película, *Saló o los 120 días de Sodoma*, donde se redefine desde su raíz misma la idea de cine que Pasolini había plasmado en la famosa “trilogía de la vida” y donde explora no solo las conexiones entre la literatura sadiana y el fascismo, sino también las aproximaciones teóricas a la obra del marqués, que se detallan, como si se tratase de dar cuenta de una bibliografía con la que se está al día, en los créditos iniciales (Sollers, Simone de Beauvoir, Blanchot, Barthes).

1975 es también el año en que se produce una verdadera proliferación de sus intervenciones “corsarias”, los breves escritos publicados del *Corriere della sera* en los que cuestiona de manera radical algunos de los rasgos más notables del llamado “milagro económico italiano”, leído apocalípticamente a partir de una serie de conceptos acuñados por Pasolini en sus artículos, como “mutación antropológica”, “genocidio cultural” o “falsa tolerancia”, serie conceptual con los que intenta dar cuenta de un cambio traumático del universo que estaba en la base de su literatura, de su teatro y de su cine. 1975 es, finalmente, y no es un dato secundario, el año en que Pasolini se entrega con más ahínco a la escritura de un texto monstruoso y magmático, *Petróleo*, donde se aúnan ensayo y biografía, mito y novela, filología e intervención política.

Como *Petróleo*, *La Divina Mimesis* exige ser pensada desde lo póstumo. Ella se plantea como un artefacto complejo desde el punto de vista de su constitución misma.¹ En principio, se despliega un texto, sólo realizado en parte y en estado de esbozo, que reescribe el viaje dantesco por el infierno. Aquí, el lugar del Dante peregrino lo ocupa el Pasolini maduro, (los fragmentos se fechan a partir de 1965, cuando el autor tenía cuarenta y tres años) que deambula por las afueras de la ciudad de Roma, por aquellos barrios populares en proceso de transformación que están son la materia de la que se nutre la obra pasoliniana de los años 50 y los primeros 60, desde la novela *Ragazzi di vita* (1955) hasta las primeras películas pasolinianas, *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) y *La ricotta* (1962). Allí, luego de observar un acto político en que un grupo de militantes comunistas rinde tributo, en un altar improvisado, a uno de sus mártires (probablemente, el español Julián Grimau, ex miliciano republicano fusilado en España en 1963 y con cuyo retrato se abre la serie de fotografías del libro), el narrador se encuentra con las tres bestias del primer canto de la *Divina Comedia*, y puede evitar el acecho de la más terrible, la avaricia, a causa de la aparición de una figura enigmática, que reelabora de manera explícita la figura de Virgilio en Dante

El Virgilio de *La Divina Mimesis* oscila entre varias figuraciones personales que para Pasolini son fuertemente significativas; podría haber sido, leemos en el texto, el gran poeta romántico italiano, Giacomo Leopardi, o Gramsci, en el que el componente militante y el componente romántico, sentimental, se entrecruzan; podría haber sido también Rimbaud, “mi Rimbaud de los dieciocho años, mi coetáneo y castrador” o, incluso, Chaplin, a quien Pasolini dedica un pequeño escrito incluido en *Empirismo herético* (PASOLINI, 2000)² y que homenajea en varias de sus películas a través de la estridente comicidad del actor napolitano Totó.³ Finalmente, la guía por el infierno no será otro que el joven Pasolini, el joven “poeta civil” a quien el yo maduro saluda con palabras particularmente significativas, por las que el joven es maestro y “autor” del estilo pasoliniano.

Además, forman parte de *La Divina Mimesis* una serie de notas, que explicitan los alcances teóricos del proyecto trunco. Las dos primeras de esas notas son atribuidas al autor, mientras que la tercera es la de un supuesto “editor” del texto, que explica que éste fue hallado en uno de los bolsillos del cadáver de su autor, muerto en a bastonazos en la ciudad de Palermo. A esta primera parte, que constituye *La Divina Mimesis* en el sentido estricto del texto, se agrega una sección fotográfica, que lleva el título de “Iconografía amarillenta” y en el que se suceden una serie de imágenes “para un poema fotográfico” que remiten a puntos cruciales de la biografía de Pasolini como escritor (la plaza de Casarsa, el pueblo natal de su madre, en el Friuli, donde reside durante los años 40 y donde explora su escritura en el dialecto local; los jóvenes romanos de los años 50; niños negros en África; los retratos de Gianfranco Contini, Emilio Cecchi y Sandro Penna; el propio Pasolini junto con Gadda; el grupo 63, que decretó en una reunión en Palermo la liquidación literaria de la generación de la que Pasolini formaba parte; la

¹ Tomamos como edición de referencia P. P. PASOLINI (2011). Para los antecedentes y los proyectos anteriores de Pasolini relacionados con este texto, cfr. Walter SITI (1993).

² “Le “gag” in Chaplin”, de 1971.

³ Antonio de Curtis, actor en *Pajaritos y pajarracos* (1966) y *¿Qué cosa son las nubes?* (1967).

tumba de Gramsci; una columna partisana de los años de la guerra; fotos de sucesos políticos más cercanos, etc.).

Finalmente, hay dos marcos externos, que circunscriben el cuerpo textual de *La Divina Mimesis*, pero que al mismo tiempo conectan ese material no con el autor ficcional sino con otro cuerpo: el del “autor” Pasolini. Este, al comienzo, afirma que entrega las páginas “para producir malestar entres mis enemigos”, a quienes ofrece “una razón más para despreciarme”. Al final se incluye un segundo texto que parece estar por fuera del corpus: un texto inscripto en una práctica de escritura asociada típicamente con el estudio y el trabajo filológico. Se trata de un “excerptum”, un resumen y un esbozo de trabajo, donde se plantea de manera explícita el transfondo teórico sobre el que, entiendo, hay que leer *La Divina Mimesis*, esto es, la articulación entre una concepción filológica que privilegia una tradición literaria que trabaja con el plurilingüismo y la contaminación de voces, como la que plantea desde la crítica académica Gianfranco Contini, y una concepción compleja y articulada culturalmente de lo social, como la que surge de los *Cuadernos de la cárcel* de Antonio Gramsci.

Voz y campo

Leemos en el “excerptum”, fechado en 1974: “El único crítico cuyos problemas son los mismos problemas literarios de Gramsci es Gianfranco Contini”. Con esta frase Pasolini resume un entramado teórico-político que está en la base de lo que denomina “poesía civil” y que, ya en los años 60, manifiesta líneas de quiebre que serán irreversibles y que producen un cambio en el modo mismo en que Pasolini entiende la forma literaria. *La Divina Mimesis* es, leída desde este entramado gramsci-continiano, como una alegoría acerca de las condiciones mismas que hacen de la poesía algo posible y, en algunos casos, algo necesario.

Para ello, Pasolini va a plantear en *La Divina Mimesis* una reescritura de la *Divina Comedia*, a partir de una lectura crítica del gran poema sacro como un viaje que involucra básicamente la constitución misma de un yo como poeta, lectura que pudo hallar en un ensayo de 1957 de Gianfranco Contini: “Dante come personaggio-poeta della *Commedia*” (en CONTINI, 1970). En él, Contini lee la *Comedia* desde la *Recherche* proustiana (“Marcel Proust, quiero decir, sirve como metáfora para un discurso no del todo elemental sobre Dante” (CONTINI, 1970: 33⁴), en la medida en que la oscilación en cuanto al “yo” narrante, el ambiguo Marcel, encuentra ecos en el poema dantesco, donde convergen en el pronombre el hombre en general, el *ánthropos* (“nel mezzo del cammin di nostra vita”) y el sujeto singular llamado Dante, el *io* que narra en la *Comedia* su propio proceso de configuración como poeta.

En este punto, como lo ha estudiado con detalle Contini en el artículo del 57, las alusiones que a lo largo del Infierno y del Purgatorio encontramos hacia otros poetas constituyen un aspecto sustancial del viaje dantesco como viaje en el que se da cuenta del proceso de construcción como voz lírica. De especial importancia en la trayectoria de escritura narrada en el poema son los encuentros con el toscano Bonagiunta de Lucca, uno de los representantes de la generación de poetas anteriores a la de Dante, y con el provenzal Arnaut Daniel, en los cantos XXIV y XXVI del Purgatorio, respectivamente.

En el primer paso, donde encontramos el primer uso de la expresión “dolce stil novo”, con la que Bonagiunta se refiere a la poesía de Dante y su círculo, se contraponen una poética basada en el Amor y en su dictado, sobre la que volveremos para pensar la poética marechaliana, a las formas cuidadas de los poetas que, como Bonagiunta, retoman en Toscana el trabajo de la primitiva escuela siciliana. En el segundo caso, en el encuentro con el poeta provenzal Arnaut Daniel, que es presentado en el canto por el “maestro” Guido Guinezzelli⁵ como el “miglior fabbro del parlar materno”, una expresión que será celebre al ser retomada por Thomas S. Eliot para referirse con ella a Ezra Pound en la dedicatoria de *La tierra baldía*. Con los versos atribuidos a Arnaut, Dante lleva al extremo el trabajo de la *Comedia* sobre la pluralidad lingüística, ya que entona un canto en lengua provenzal que ocupa nueve endecasílabos del canto, que se cierra finalmente con el regreso del poeta “al fuego que lo afina”, es decir, a la llama en que purga su pecado de incontinencia sexual.

En el plan de *La Divina Mimesis* que puede leerse en “Proyecto de obras futuras”, uno de los poemas de *Poesía en forma de rosa* (1964), Pasolini piensa su viaje dantesco también como un viaje de encuentro con otros escritores contemporáneos (se nombra a Mario Soldati, Guido Piovene, Tommaso Landolfi, Alberto Moravia) con quienes derimir en campo el problema de la escritura y de quienes llega incluso a dar una posible ubicación en la topografía infernal. Cuando el proyecto se concrete, en cambio, esos encuentros individuales se transforman en algo menos personalizado, en el jardín de los poetas de los “Apuntes y fragmentos para el IV canto”, en el que la poesía, en su versión moderna, desde Rimbaud hasta las neovanguardias de los 60, se ponen en correlación con el totalitarismo hitleriano:

“Odiamos el conformismo de los otros porque es eso lo que nos impide interesarnos en el nuestro. Cada uno de nosotros odia en el otro, como en un campo, su propio destino. No soportamos que los demás tengan una vida, que tengan hábitos de otros cielos. Quisiéramos, en todos los casos, que algo externo, como un terremoto, un bombardeo o una revolución, rompiesen los hábitos de los millones de pequeñoburgueses que nos rodean. Por eso nuestro héroe verdadero, absoluto, ha sido Hitler. Él ha sido el representante de los Rimbaud de provincia...” (PASOLINI, 2011: 57).

El Hitler de Pasolini se anticipa en tres años al de otro de los grandes directores europeos: al Hitler de Hans-Jürgen Syberberg⁶ como aquel que opera con Alemania como con una inmensa obra de arte total, y que realiza en su régimen, de manera radicalizada, las potencialidades más destructivas del arte moderno como *poiesis*.⁷ Si, por un lado, la poesía moderna preanuncia el campo, el *Lager*, aquello que será pensado más tarde por Giorgio Agamben –que participó del *Evangelio* de Pasolini en el rol del apóstol Felipe- en la serie *Homo sacer* como el “paradigma político del siglo XX”, ella también está sometida, de manera inevitable, a los procesos de mercantilización, como

⁵ Poeta boloñés del siglo XIII, considerado como iniciador del nuevo estilo.

⁶ *Hitler. Un film sobre Alemania* (Alemania, 1977).

⁷ Cfr. al respecto el análisis de la estética hitleriana en Philippe Lacoue-Labarthe (1991), que alude en muchos puntos a la película de Syberberg que nombramos más arriba.

había sido subrayado por algunos de los representantes críticamente más sólidos de la neovanguardia, como Edoardo Sanguineti.⁸

Sin embargo, como se afirma en los apuntes para el Canto IV, a la poesía mercantilizada se opone otra noción, que equivale a la idea de dictado de Amor a la que nos referíamos cuando aludíamos al encuentro dantesco con Guido Guinizzelli y Arnaut Daniel. Como Dante, que había optado por darle un lugar de “miglior fabro” a un poeta no italiano, con lo que habría, según Contini, una “superación de la poética stilnovista” (Contini, 1970: 57), Pasolini ubica en un lugar privilegiado de su infierno al francés Rimbaud, con el que se identifica desde sus años friulanos y que reaparecerá todavía aludido en un filme tardío como *Teorema* (1968), en el que el joven angélico interpretado por Terence Stamp lee *Una temporada en el infierno*. Es Rimbaud, justamente, quien puede señalar un camino posible para la poesía, que “es la única comunicación que escapa, no a las determinaciones económicas, de las que nada huye, sino a toda determinada determinación: hasta el momento en que el poeta, como lo he dicho, no se identifica con ninguna figura económica” (64).

Hibridaciones

Leída desde estas cuestiones, podemos pensar que *La Divina Mimesis* constituye una reflexión acerca de las condiciones de posibilidad de la lírica en un mundo como el que describe Pasolini en las intervenciones de sus últimos años, un mundo caracterizado por el desencadenamiento de procesos político-económico-culturales, que redefinen el lugar de la poesía y la forma misma que asume la literatura pasoliniana, que se piensa, fundamentalmente, como una *forma-proyecto*.

La Divina Mimesis trabaja, desde el título mismo, en el plano de la hibridación entre un proyecto de escritura literaria y la encarnación de una reflexión teórica, como si ambas instancias no pudieran pensarse de manera disociada, sino como partes de una maquinaria híbrida de escritura. De esta manera, el título alude a la obra de Dante, pero también injerta un concepto teórico que es el fundamento de los movimientos críticos que están en la base de la constitución del joven Pasolini, del “poeta de los años 50” que funciona, en el texto, como Virgilio.

A este “poeta civil” pertenece la voz de los poemas del primero de los libros de poesía de Pasolini que alcanza un reconocimiento nacional: *Las cenizas de Gramsci*, publicado en 1957, en donde recupera, en algunas de sus composiciones, entre ellas aquella que da título a la compilación, con marcadas transformaciones que tienden a subrayar su carácter no del todo rígido, la forma estrófica de la “terzina” dantesca. Es, también, el de la serie de ensayos críticos que Pasolini, junto con otros compañeros de generación como Francesco Leonetti y Franco Fortini, publica en la revista *Officina*, fundada en Bolonia en 1955 y desde la que se revisa la literatura italiana del siglo XX desde una visión alternativa a la propuesta por las vanguardias de comienzo de siglo y las distintas encarnaciones de lo que se ha dado en llamar, quizá demasiado genéricamente, “hermetismo”.

Para Contini, Dante encarna un modelo plurilingüístico de literatura, abierto al vocabulario “extraliterario” del saber de su época –un entramado filosófico, teológico y

⁸ Cfr. sobre todo “Sopra l’avanguardia” (1967), incluido en Sanguineti, (1970), donde Sanguineti piensa, a partir de un fundamento frankfurtiano, las continuidades entre vanguardia, mercado y museo.

astronómico- y en condiciones de intervenir en la realidad política en la que surge. Se contraponen, como Contini deja en claro en su artículo “Preliminari alla lingua del Petrarca” (1951), al monolingüismo del autor del *Cancionero*, trabajado sobre un estilo *dulce y elegante* que provee un modelo exitoso a la literatura occidental basado en una idea de poesía como algo delicado, autónomo y refractario al léxico de los ámbitos considerados como extraliterarios.⁹ Esta última línea, la petrarquesca, es la dominante en la literatura culta italiana a partir del Renacimiento, se encarna en la poesía de Foscolo y Leopardi y se manifiesta, ya en el siglo XX, en la tradición más cerrada del hermetismo, sobre todo en Salvatore Quasimodo y en Giuseppe Ungaretti, en el que la deuda con el autor del *Cancionero* es manifiesta.

Sin embargo, los fundamentos teóricos que explora Pasolini no se limitan a Contini, sino que se entrecruzan también con uno de los monumentos críticos europeos del siglo XX. En efecto, el concepto de “mimesis” remite, de manera clara, al título de una de las obras críticas más importantes del siglo: *Mimesis*, de Erich Auerbach, escrita durante el exilio de su autor en Estambul como consecuencia de las leyes raciales promulgadas en Alemania durante el nazismo. Publicada en traducción italiana en 1956, *Mimesis* fue leída con pasión por el joven Pasolini, de modo tal que muchos de los conceptos que va a plasmar en sus artículos de los años 50, como la “confusión de los estilos” o la “mezcla lingüística” son de explícito cuño auerbachiano. Es de *Mimesis*, además, de donde Pasolini extrae un concepto singular de mimesis, entendida esta noción no como una representación explícita de un objeto externo, sino como un trabajo sobre las diferentes variedades lingüísticas, dialectales, sociolectales, etc., que se entrecruzan en un mismo texto.

Para Erich Auerbach, a mayor capacidad de absorción de variedades lingüísticas extraliterarias, mayor capacidad mimética del texto. En este sentido, Dante, a quien Auerbach dedica a lo largo de su carrera crítica algunos de sus más contundentes textos (*Dante como poeta del mundo terrenal, Figura*)¹⁰, ocupa un lugar definitorio en la literatura occidental, en la medida en que en su obra, sobre todo en la *Comedia*, se realiza de manera explícita la mezcla de los estilos. En el armado histórico-teórico de Auerbach (AUERBACH, 1950), ello conecta a Dante, por un lado, hacia delante, con los autores realistas del siglo XIX, y, por el otro, retroactivamente, con los escritos cristianos por definición, los Evangelios, donde por primera vez se plantea la narración de hechos considerados “altos” o “sublimes” a través de personajes humildes y de una lengua explícitamente sencilla: el griego “pobre”, de “gueto”, al que se referirá Agamben en su lectura de la *Carta a los romanos* de San Pablo (AGAMBEN, 2006).

⁹ Sobre esta cuestión Pasolini insiste en su artículo “La volontà di Dante a essere poeta”, publicado en la revista *Paragone* en el año 1965, el mismo año en que comienza la datación de los fragmentos de *La Divina Mimesis*. En este texto, que será motivo de una breve polémica con el filólogo Cesare Segre, Pasolini insiste en las propuestas continianas de Dante como poeta-protagonista de la *Comedia* y como iniciador no tanto de la variedad culta florentina sino de la pluralidad de las lenguas, pero intenta llevar más allá la dicotomía entre Dante y Petrarca. En efecto, la pluralidad lingüística dantesca supone una distribución muy clara de las diferentes variables, que no aparecen jamás mezcladas de manera absoluta, sino distribuidas en series en cuyo cruce se realiza la expresividad poética dantesca, “la voluntad de Dante para ser poeta”, en P. P. PASOLINI (2000).

¹⁰ El primero fue publicado en castellano por la editorial Acanalado de Barcelona en 2008. El segundo, por la editorial Trotta de Madrid en 1998, con prólogo de José M. Cuesta Abad.

Pero además de este componente teórico, existe un componente pasional que es sustancial para pensar el proyecto de poesía civil que Pasolini sostiene en los años 50. Ese componente sustancial es inseparable del eros, del amor de Pasolini por los jóvenes de los suburbios de Roma, que es inseparable del amor por sus formas culturales y, sobre todo, dialectales. El choque *pasional* con Roma, la ciudad barroca que para el septentrional Pasolini -que había escrito sus versos friulanos al calor del pueblo campesino, humilde y cristiano del Friuli- ya forma parte imaginariamente de un Sur bizantino que se estira hacia Albania, Grecia y el norte de África: un mundo premoderno y, en cierto aspecto, pagano, se produce en el año 1950 cuando Pasolini debe abandonar junto con su madre Casarsa, donde había sido objeto de acusaciones por supuesta corrupción de menores, que lo terminan enemistando con los dirigentes del Partido Comunista al que entonces era cercano. Se manifiesta en algunas de las imágenes de la “Iconografía amarillenta”, como las explícitas fotografías de los jóvenes “tales como eran en los años 50” o el retrato de Sandro Penna, un poeta por el que Pasolini experimentará una admiración absoluta¹¹ y que había construido su poética sobre la base de su condición homosexual y de su amor por los jóvenes de los sectores populares. La ideología, como se expresa en el título que Pasolini elige para el libro que reúne los artículos críticos escritos en los años 50, es inseparable de la ideología (PASOLINI, 1960).

Obra y esbozo

Esta confianza, sustentado en un eros y en una entramado crítico, se desdibuja con el tiempo. Se va haciendo amarillenta con los años. y textos como *La Divina Mimesis* dan cuenta de esa experiencia del paso del tiempo con sus secuelas: la destrucción de un universo cultural y la desaparición del horizonte teórico que hacía de ese universo algo inteligible. Para el último Pasolini, se diluye la posibilidad de pensar algo tal como una “ideología de hierro” que caracterizaba tanto a la *Comedia* dantesca (la filosofía escolástica) como al proyecto cultural de la poesía civil (el marxismo en su versión gramsciana). Se quiebra también la posibilidad de pensar en términos de un recorrido trascendente, simbolizado a partir del recorrido hacia arriba de Dante en la *Comedia*, al “alzamiento del punto de vista” a partir del cual, precisamente, Contini había pensado la expansión del campo de lo social, y lingüísticamente, perceptible.

El viaje, en las palabras del joven Pasolini, conduce a un lugar “que no es otro que el mundo”. “Más allá –continúa- tú y yo no iremos porque el mundo termina con el mundo”. No hay posibilidad pues, de un ascenso garantizado por el saber teológico de Tomás ni por el saber político, la filosofía de la praxis, de Gramsci. Y la forma misma de la escritura de Pasolini se redefinirá a partir de esta imposibilidad, de esta necesidad de inmanencia absoluta.

La Divina Mimesis es, en efecto, un primer paso hacia una forma literaria que la crítica Carla Benedetti (BENEDETTI, 1998) ha definido como “forma proyecto”. Con ello Pasolini propone una alternativa a recorridos teóricos que habían puesto en cuestión la noción misma de obra, como Umberto Eco en *Obra abierta*, de 1962, o como Roland Barthes en el célebre artículo “La muerte del autor”, de 1968, en el que se plantea no

¹¹ Ver, por ejemplo, la extensa carta que le escribe Pasolini a Penna en febrero de 1970 en la que repasa la poética como la de un “santo laico”, incluida en P. P. PASOLINI, 2005.

únicamente el pasaje de una crítica centrada en el autor y sus fuentes a otra centrada en el lector y los procesos de lectura, sino que también se enfatiza al texto como “espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (BARTHES, 1987: 70).

En Pasolini, el “espacio” del texto se piensa de manera explícita como una serie heteróclita, como una “estratificación cronológica, un proceso formal viviente donde una nueva idea no borra la precedente sino que la corrige...” (Nota 1, en PASOLINI, 2011: 75). Se proyecta, así, una forma de obra no cerrada, inconclusa, de partes hechas y de partes a hacer, como algunas de las grandes obras que Pasolini conoce y aprecia (la *Recherche* proustiana, La *cognizione del dolore* de Gadda) pero que, en un punto, es aun más radical.

Conclusión

Una obra-en-esbozo como *La Divina Mimesis* lee de manera crítica la posibilidad de concebir a la poesía como un trabajo centrado en el compromiso, en el estilo y en una cierta concepción de alteridad. Ya no se trata de pensarla, a esa alteridad, en términos de mimesis lingüística, sino como pliegue que el texto produce sobre sí mismo, sobre su propia condición de obra, porque más que representar la realidad el texto funciona con la misma forma “magmática” y “progresiva” de la realidad (son expresiones de la Nota 1, citada más arriba), en la que los estratos temporales coexisten en un mismo momento. El texto permanece, resiste, en *estado de esbozo*, en un estado manifiestamente precario, en el que el texto se exhibe en un estado claramente potencial. Es la forma que habían asumido ya algunas películas de Pasolini, como los *Apuntes para un film sobre la India* (1968) o los *Apuntes para una Orestíada africana* (1970), y la forma en que nos llegará, finalmente, un texto de dimensiones mayores: la novela *Petróleo*, publicada en 1992 bajo el cuidado filológico del romanista Aurelio Roncaglia. Se señala, así, a través de una forma en la que lo potencial sostiene, con su mezcla de fuerza y debilidad, el texto, un lugar posible para la escritura, un camino para la literatura del futuro.

Bibliografía:

- AGAMBEN, Giorgio (2006). *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los romanos*. Madrid, Trotta, 2006. Trad. A. Piñero Sanz.
- AUERBACH, Eric (1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica. Trad: I. Villanueva.
- BARTHES, Roland (1987). “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 65-71. Trad. de C. Fernández Medrano.
- BENEDETTI Carla (1998). *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Turín, Bollati-Boringhieri.
- CONTINI, Gianfranco (1970). *Un'idea di Dante*, Turín, Einaudi.

ECO, Umberto (1990). *Obra abierta*. Madrid, Ariel. Trad. Roser Berdagué.

LACQUE-LABARTHE, Philippe (1991). *La finzione del politico*. Genova, Il melangolo. Trad. al it: G. Scibilia.

PASOLINI, Pier Paolo (1960). *Passione e ideologia*. Milán, Garzanti, 1960

PASOLINI, Pier Paolo (2001). *Empirismo eretico*. Milan, Garzanti. Hay traducción al español de E. Nicotra: *Empirismo herético*, Córdoba, Brujas, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo (2005). *Pasiones heréticas. Epistolario 1940-194*. Bs. As., El cuenco de plata, trad. D. Bentivegna.

PASOLINI, Pier Paolo (2011). *La Divina Mimesis*, Buenos Aires, El cuenco de plata. Trad: D. Bentivegna.

SANGUINETI, Edoardo (1970). *Ideologia e linguaggio*, Milán, Feltrinelli.

SITI, Walter (1993), “Introduzione” en P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, Turín, Einaudi.