

La ternura inefable: poesía y afectos en Pier Paolo Pasolini

Perla Masi *
New York University

Resumen

En este ensayo propongo una lectura de la poética de Pier Paolo Pasolini a partir del libro de poemas *Poesía in forma di rosa* (1964) y de la película *Mamma Roma* (1962). La hipótesis central de esta reflexión es que la *persona* de la madre, la máscara trágica que Pasolini elabora en su obra poética y cinematográfica en los años sesenta, es el nudo conceptual de una teoría de los afectos que ve en la poesía un lenguaje capaz de revitalizar el cuerpo político italiano dañado por el fascismo y el capitalismo de la segunda posguerra.

Palabras clave: Afectos – Capitalismo – Ética – Fascismo – Poética

Abstract

This essay proposes a reading of Pier Paolo Pasolini's poetics based on his book *Poesía in forma di rosa* (1964) and his film *Mamma Roma* (1962). The lyric persona of the mother is the heart of a theorization of affects that Pasolini develops in the Sixties, a decade of intense poetic and intellectual production; the tragic mask of the mother reveals a conception of poetry as a language capable of revitalizing a body politic afflicted by fascism and capitalism.

Key words: Affects – Capitalism – Ethics – Fascism – Poetics

1



Mamma Roma, la película que Pier Paolo Pasolini escribe y dirige en 1962, se abre con la escena de un banquete de bodas en que se manifiesta la extraordinaria inteligencia corporal de Anna Magnani. La fiesta nupcial es dominada por la alegría de la protagonista, Roma Garofolo, una prostituta romana que acaba de emanciparse de su protector, Carmine. “Mamma Roma” domina el escenario con la fuerza incontenible de su risa, acompañada por tres cerdos arreglados para la ocasión (Peppe, Nicola y Regina “la snaturata”). Uno de los comensales la invita a calmarse (“Va be' che hai spadronato! E cinque anni de schiavitù so' tanti! [...] Va be', che chi te sfruttava (accenna a Carmine) t'ha dato l'ammistia! Ma mo carmete, se no te strozzi!” Pasolini1962: 12), pero ella sigue burlándose de los rufianes presentes en la boda y termina su *performance* con un gesto que anuncia el contenido emocional de la película. La mujer le pregunta a un niño: “Je voi bene a tu'madre?... Je voi bene a tu'madre?” (13); cuando el niño le contesta que sí, ella le toma en sus brazos, le abraza haciendo una pirueta y se despide feliz de los novios, deseándoles amor y prosperidad (“I fiji, che so' i fiij! Auguri, a sposi! Fatene tanti de fiji! come Giacobbe! [...] Potessivo stà pe' tutta la vita vostra in grazia de Dio! Voleteve tanto bene quanto n'ha da entrà dentro casa mia!” 14).



El núcleo vital de *Mamma Roma* es una exploración de la compleja topología de los afectos familiares. Como en *Accattone* (1961), la materia prima de la película es la vida del subproletariado urbano de la periferia romana. El largometraje se inspira en un hecho realmente ocurrido: la muerte, en la cárcel de Regina Coeli, de un joven detenido atado a una cama de contención. En esta segunda obra cinematográfica, dedicada a Roberto Rossellini y a *Roma città aperta* (1945), Pasolini plantea el contraste entre el país heroico de la Resistencia partisana bajo el fascismo y la ocupación nazis, y la corrupción de la sociedad italiana en los años cincuenta y sesenta causada por el rápido desarrollo capitalista.

Roma Garofalo, madre y prostituta, sueña con un bienestar pequeño-burgués. Tras muchos años de trabajo y sacrificio, y con el dinero ahorrado vendiendo su cuerpo, logra liberarse de la esclavitud de su protector, Carmine, y se instala con su hijo Ettore en un barrio moderno en la periferia de la capital. Allí abandona la prostitución, monta una frutería en un mercado de Cecafumo y se hace cargo del futuro de su hijo. Ettore, que se ha criado solo en Guidonia, en el campo, lejos del bullicio de la ciudad, es un adolescente ingenuo y perezoso, con poca aptitud para el estudio y el trabajo. Lo encontramos por primera vez cuando la madre le busca para llevarlo consigo a vivir en Roma, en un apartamento del INA-Case en el barrio de Tuscolano, entre Cecafumo y Cinecittà, un proyecto edilicio financiado por el gobierno italiano en la segunda posguerra para aumentar el nivel de ocupación y alojar a la clase obrera urbana. La película es una crítica de los valores de la pequeña burguesía y una muestra de los estragos culturales provocados por el capitalismo en el frágil tejido social y cultural de un país sobrevivido al fascismo.



En los años en que realizaba *Mamma Roma*, Pasolini componía también los versos de *Poesía in forma di rosa* (1964), un libro de poemas escritos entre 1961 y 1963, que ejemplifica la actitud de Pasolini frente a los recientes cambios económicos y sociales. En la sección “Poesie moderne” (poemas fechados entre el 23 de abril y el 21 de junio de 1962) el poeta evoca los días de la grabación de *Mamma Roma* en Cecafumoy, la “Festa della Liberazione”, el día 25 de abril, celebración de la caída del fascismo:

[...] La luce é monumentale.
forza, forza, approfittiamone, forza
il cinquanta e il carrello a procedere:
vengono Mamma Roma e suo figlio,
verso la casa nuova, tra ventagli
di case, la' dove il sole posa ali
arcaiche: che sfondi, faccia pure
di questi corpi in moto statue
di legno, figure masaggesche
deteriorate, con guance bianche
bianche, e occhiaie nere opache
-occhiaie dei tempi delle primule,
delle ciliege, delle prime invasioni
barbariche negli “ardenti
solicelli italici” ... Sono altari
queste quinte dell’Ina-Casa,
in fuga nella Luce Bullicante,
a Cecafumo. Altari della gloria
popolare. Penso con pace al mio
scheletro, alla mia polvere,
nei millenni: e con pena agli scheletri

viventi dei borghesi che cercano
il male – vero, il Possesso,
pretestuale, il Sesso – la dove la notte
e' piu' imparziale nel dissolvere

(Pasolini 2001: 19-20)

El amor de Mamma Roma para su hijo es una forma de adoración. La euforia del banquete de bodas y del abrazo entre la prostituta y el niño, se repite en la escena del tango, en la ciudad, cuando la madre y el hijo se instalan en un apartamento en Casalbertone, en espera de mudarse al nuevo apartamento en Cecafumo, un barrio en el sureste de la capital.



El amor materno presenta rasgos incestuosos: Mamma Roma le pregunta repetidamente a Ettore sobre su vida sexual, interviene para que termine su relación con Bruna, otra madre soltera y prostituta, y le pide a su amiga Biancofiore el favor de iniciarlo sexualmente. El día en que Ettore empieza a trabajar en un restaurante de Trastevere, la madre lo despierta por la mañana y le anuncia que a partir de entonces será él el “capofamiglia”. La relación entre madre e hijo está claramente articulada según el modelo edípico. Es importante notar, sin embargo, que el enfoque de la “novela familiar” de Pasolini no es Edipo, sino Yocasta, reina de Tebas/Roma, y que el mito está relatado desde la perspectiva femenina y materna, mientras el padre (el rufián) está ausente (su autoridad reducida a mera explotación económica) y el hijo está marcado desde el nacimiento por la alienación afectiva y el abandono (cada vez que le preguntan que si él quiere a su madre,

Ettore contesta que muy poco le importa: “e che me ne frega a me de mi madre” (Pasolini 1962: 35).

En una entrevista sobre *Edipo re*, película que Pasolini realizó pocos años después, en 1967, el poeta dice haber reelaborado el mito de la tragedia de Sófocles y el complejo freudiano según una vertiente autobiográfica:

Volevo fare il film liberamente. Quando lo realizzai avevo in mente due obiettivi: primo, presentare una sorta di autobiografia, completamente metaforica e quindi mitizzata; secondo, affrontare sia il problema della psicanalisi sia quella del mito. [...] Ho provato molto, molto profondamente l'amore per mia madre, e tutto il mio lavoro ne è stato influenzato, ma si è trattato di una influenza la cui origine è nel profondo del mio essere, e come ho detto, piuttosto fuori della storia; mentre tutto quello che nelle mie opere di scrittore c'è di ideologico, volontario, attivo e pratico dipende dal conflitto con mio padre”. (Pasolini 1999: 1362)

Pasolini prosigue afirmando que Edipo, según como él lo concibe, no es un intelectual, sino un hombre ingenuo, “preda della vita e delle proprie emozioni” (1364); el éxodo de la tragedia, que según la teoría psicoanalítica representa el momento de la sublimación (un desvío de la pulsión sexual hacia un nuevo fin), es para Pasolini el momento en que Edipo se convierte en un *poeta* (“L'Epilogo è quello che Freud chiama “sublimazione”. Una volta che si è accecato, Edipo rientra nella società sublimando tutte le sue colpe. Una delle forme di sublimazione è la poesia. Lui suona il flauto, il che significa, per metafora, che è un poeta” 1367). Es importante tener en cuenta esta conceptualización del poeta y de la poesía en la obra de Pasolini, que en los años sesenta reelabora una y otra vez el mito y el complejo de Edipo. En *Mamma Roma*, la figura de la madre sobrevive en un escenario desierto, abandonado por el *pater familias*; la madre recorre a pie las calles de la ciudad y se mueve en un contexto urbano moderno atravesado por las pasiones y los encuentros casuales de los protagonistas. El antiguo escenario patriarcal y edípico es habitado por un *deseo* que, como veremos, no sólo ha sobrevivido a la antigua represión, sino que, en una economía de producción y consumo capitalista, resiste el imperativo de su propia satisfacción.

2

En un fragmento de *Pagine involontarie*, un diario juvenil escrito por Pier Paolo Pasolini entre junio de 1946 y diciembre de 1947, y publicado póstumo con el título *Quaderni rossi*, el poeta menciona un recuerdo de la infancia ligado al despertar del deseo y a la experiencia poética:

Fu a Belluno, avevo poco più di tre anni. Dei ragazzi che giocavano nei giardini

pubblici di fronte a casa mia, più di ogni altra cosa mi colpirono le gambe, soprattutto nella parte concava interna al ginocchio, dove piegandosi correndo si tendono i nervi con un gesto elegante e violento. Io ne ero soggiogato. Vedevo in quei nervi scattanti un simbolo della vita che dovevo ancora raggiungere: mi rappresentavo l'essere grande in quel gesto di giovinetto corrente. Ora so che era un sentimento acutamente sensuale. Se lo riprovo, sento con esattezza dentro le viscere l'intenerimento, l'accoratezza e la violenza del desiderio. Era il senso dell'irraggiungibile, del carnale – un senso per cui non è stato ancora inventato un nome. Io lo inventai allora e fu “teta veleta”. (Naldini 2014: 23)

La palabra con que Pasolini nombra la ternura y el estremecimiento provocados por la visión de los jóvenes (“l'intenerimento, l'accoratezza e la violenza del desiderio”) es asociada años después, en una entrevista con la escritora Dacia Maraini, con el cuerpo de la madre: “Questo sentimento d'affetto l'avevo chiamato Teta Veleta. Qualche anno fa [el crítico literario y amigo Gianfranco] Contini mi ha fatto osservare che in greco Tetis voglia dire sesso (sia maschile che femminile) e come teta-veleta sia un *reminder* del tipo che si usa nei linguaggi arcaici. Questo stesso sentimento di teta-veleta lo provavo per il seno di mia madre”. (24) La ternura parece constituir el núcleo conceptual de una teorización de los afectos que subyace tras la poética de Pasolini, y que culmina con su trágica muerte en el Idroscalo de Ostia, el 2 de noviembre de 1975.

El recuerdo de la infancia emerge de manera particularmente intensa en *Poesia in forma di rosa* (1964), una antología poética que reúne algunos textos importantes sobre la figura de la madre. “Supplica a mia madre” es un poema central para una lectura de la poética pasoliniana. En este poema dedicado a la madre el poeta celebra la misteriosa confluencia de amor filial y erótico. En el invierno de 1949 Pasolini se había mudado de Friuli a Roma con su madre, Susanna Colussi, después de su abrupta expulsión del Partido Comunista por una acusación infundada de corrupción de menores. El poeta vivió el abandono de los lugares de la infancia como un exilio y una renuncia definitiva a la cohesión familiar. El padre Carlo Alberto, un militar de carrera que había adherido al fascismo y combatido en África durante la guerra, un hombre según el poeta “violento, possessivo, tirannico” (Siciliano 1995: 59), se quedó en Friuli. “Nell'inverno del 49 fuggii con mia madre a Roma, come in un romanzo” (193), escribe Pasolini en una nota citada por su biógrafo, Enzo Siciliano. La expulsión del Partido Comunista fue un trauma para el joven poeta, cuyo hermano Guido había sido asesinado, durante la guerra, por una brigada de partisanos. En una carta dirigida a un miembro del partido, el poeta se queja de la reacción del PCI:

Non mi meraviglio della diabolica perfidia democristiana; mi meraviglio invece della vostra disumanità; capisci bene che parlare di deviazione ideologica è una

cretineria. Malgrado voi, resto e resterò comunista, nel senso più autentico della parola. Ma di che cosa parlo? Fino a stamattina mi sosteneva il pensiero di avere sacrificato la mia persona e la mia carriera alla fedeltà a un ideale; ora non ho più niente a cui appoggiarmi. Un altro al mio posto si ammazzerebbe; disgraziatamente devo vivere per mia madre. (190)

Los primeros años en Roma fueron muy difíciles: Pasolini y la madre se alojaron en un cuarto de alquiler modesto; Pasolini empezó a enseñar literatura en una escuela privada de Ciampino, mientras su madre trabajaba como criada a tiempo completo en una casa de arquitectos. Susanna Colussi había nacido en Casarsa, en Friuli, en una familia campesina. Maestra de la escuela primaria, era una mujer tímida, pero inteligente y firme; en algunas cartas y entrevistas, Pasolini afirma tener una relación afectiva muy intensa con ella. Susanna vivió con el poeta en Roma hasta el día de su asesinato, en 1975. El poeta le dedicó varios poemas a partir de 1942, pero es en “Suplica a mia madre” que asistimos a la articulación de una teoría de los afectos centrada en la figura materna, que va más allá de la confesión personal. En el poema emergen el tema edípico en la tensión entre *storge* y *eros*:

È difficile dire con parole di figlio
ciò a cui nel cuore ben poco assomiglio.

Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore,
ciò che è stato sempre, prima d’ogni altro amore.

Per questo devo dirti ciò ch’è orrendo conoscere:
è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia.

Sei insostituibile. Per questo è dannata
alla solitudine la vita che mi hai data.

E non voglio esser solo. Ho un’infinita fame
d’amore, dell’amore di corpi senza anima.

Perché l’anima è in te, sei tu, ma tu
sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù:

ho passato l’infanzia schiavo di questo senso
alto, irrimediabile, di un impegno immenso.

Era l’unico modo per sentire la vita,
l’unica tinta, l’unica forma: ora è finita.

Sopravviviamo: ed è la confusione
di una vita rinata fuori dalla ragione.

Ti supplico, ah, ti supplico: non voler morire.
Sono qui, solo, con te, in un futuro aprile...
(2001: 27-28)

El poema gira alrededor de un eje vital en la obra de Pasolini: la relación entre madre e hijo y su horizonte afectivo en el marco de la cultura patriarcal y fascista italiana. El *decir* del hijo se hace difícil al enfrentarse con la inocencia materna (“grazia”). La madre es la persona que desde siempre conoce el corazón del hijo. La palabra del poeta pierde su capacidad expresiva frente al recuerdo de la intensidad del *sentir* de la niñez (“era l’unico modo per sentire la vita / l’unica tinta, l’unica forma: ora é finita”) y la pérdida de la pertenencia al círculo afectivo materno (“schiavitú”, “impegno immenso”). En el escritor adulto prevalecen la nostalgia de la infancia, la conciencia del exilio y de la exclusión: quedan la soledad y el deseo de los “cuerpos sin alma”. En este contexto de sobrevivencia, la infancia se configura como el dominio de la intensidad inefable del sentir frente a la alienación del adulto, “una vida renacida fuera de la razón”. El poema se cierra con un pedido de no abandono, dirigido a Susanna, que conjuga amor y política en un “futuro aprile”. Para Pasolini la madre es un modelo intelectual y ético: “Mia madre era come Socrate per me. Aveva e ha una visione del mondo certamente idealistica e idealizzata. Lei crede nell’eroismo, nella carità, nella pietà, nella generosità. E io ho assorbito tutto questo in maniera quasi patologica” (Siciliano 1995: 62). En un texto encontrado entre sus papeles inéditos, después de su muerte, el poeta escribía:

Ogni volta che mi chiedono di raccontare qualcosa su mia madre, di ricordare qualcosa di lei, è sempre la stessa immagine che mi viene in mente. Siamo a Sacile, nella primavera del 1929 o del 1931, mia mammae io camminiamo per il sentiero di un prato abbastanza fuoridal paese; siamo soli, completamente soli. Intorno a noi ci sono i cespugli appena ingemmati, ma con l’aspetto ancora invernale; anche gli alberi sono nudi, e, attraverso le distese dei tronchi neri, si intravedono in fondo le montagne azzurre. Ma le primule sono già nate. Le prode dei fossi ne sonopiene. Ciò mi dà una gioia infinita che anche adesso, mentre ne parlo, mi soffoca. Stringo forte il braccio di mia madre (cammino infattia braccetto con lei) e affondo la guancia nella povera pelliccia che essa indossa: in quella pelliccia sento il profumo della primavera, un miscuglio di gelo e di tepore, di fango odoroso e di fiori ancora inodori, di casa e di campagna. Questo odore della povera pelliccia di mia madre è l’odore della mia vita. (54)

Sacile es un pequeño pueblo en Friuli, cerca de Casarsa, donde la familia de Pasolini, que había nacido en Bologna, se había mudado en 1928. El poeta evoca en esta carta el paisaje

de la infancia, la naturaleza a punto de renacer en primavera, los colores y los olores de un lugar que él asocia con la presencia materna. Como en “Supplica a mia madre” predominan aquí el *sentir* del hijo (la percepción sensorial – “l’odore della mia vita”) y una felicidad que el adulto no logra traducir en palabras (“*Ciò mi dà una gioia infinita che anche adesso, mentre ne parlo, mi soffoca*”). Es importante notar la dimensión casi ontológica de ese gozo inefable (“*gioia*”) que deriva del contacto con el cuerpo materno, y que ahoga (“*soffoca*”) la palabra en el adulto. Se trata de una alteración que le quita la palabra y le devuelve al poeta la capacidad infantil de sentir. El infante es el ser humano que todavía no posee el uso del lenguaje; el recuerdo de esa antigua intimidad, del olor del “pobre abrigo de piel” de la madre, provoca una tempestad emocional que anula la articulación entre experiencia y lenguaje.

3

Poesia in forma di rosa atestigua una época de gran florecimiento intelectual y artístico de Pasolini, que en pocos años alcanzó el éxito literario y cinematográfico. El poeta y la madre volvieron a mudarse, esta vez a un apartamento más cómodo; Pier Paolo pudo mantener económicamente a la madre y ella dejó de trabajar. *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Edipo re* (1967), *Porcile* (1969), *Medea* (1971) son películas que atestiguan una incesante reelaboración del tema edípico. La madre actuó en algunas de esas películas, en particular en *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), junto con otros escritores e intelectuales amigos del poeta (Natalia Ginzburg, Alfonso Gatto, Enzo Siciliano, Giorgio Agamben y Ninetto Davoli.) Enzo Siciliano, que en *Vita di Pasolini* reconstruye esta época de intensa vitalidad artística, comenta “Questa scelta fu un gesto dichiarativo d’amore per lei, ma segna anche l’esplicarsi di un cristianesimo arcaico, quasi inattuabile dalla ragione: interpretare la figura di Maria di Nazareth come madre “unica”, identificabile soltanto nella propria madre”. (315)

Poesia in forma di rosa es un momento clave de la reflexión pasoliniana sobre la *persona*, o máscara trágica, de la madre. El poema que abre el libro, “Ballata delle madri”, es un texto cáustico que anticipa el tono polémico de “Il PCI ai giovani”, un artículo publicado en el *Espresso* en 1968, en que el poeta toma la defensa de la policía frente a los estudiantes universitarios burgueses que ocupan la facultad de arquitectura de Valle Giulia:

Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte
coi poliziotti,

io simpatizzavo coi poliziotti.
Perché i poliziotti sono figli di poveri.
Vengono da subtopie, contadine o urbane che siano.
Quanto a me, conosco assai bene
il loro modo di esser stati bambini e ragazzi,
le preziose mille lire, il padre rimasto ragazzo anche lui,
a causa della miseria, che non dà autorità.
La madre incallita come un facchino, o tenera
per qualche malattia, come un uccellino;
i tanti fratelli; la casupola
tra gli orti con la salvia rossa (in terreni
altrui, lottizzati); i bassi
sulle cloache; o gli appartamenti nei grandi
caseggiati popolari, ecc. ecc.
E poi, guardateli come li vestono: come pagliacci,
con quella stoffa ruvida, che puzza di rancio
furerie e popolo. Peggio di tutto, naturalmente,
è lo stato psicologico cui sono ridotti
(per una quarantina di mille lire al mese):
senza più sorriso,
senza più amicizia col mondo,
separati,
esclusi (in un tipo d'esclusione che non ha uguali);
umiliati dalla perdita della qualità di uomini
per quella di poliziotti (l'essere odiati fa odiare).
(Bartoletti 2015: 49)

El sentimiento de soledad personal descrito en “Supplica a mia madre” (de exclusión debida a su propia “diversidad”, como solía definirla el poeta) es parecido a la alienación vivida por los jóvenes policías, “hijos de pobres”. Lo único que los estudiantes burgueses conocen y comparten, continúa el poeta, es el moralismo del padre, la violencia del hermano mayor, y el “odio per la cultura che ha la loro madre, di origini / contadine anche se già lontane”. Aquí, como en otros textos, la madre se configura como un espacio de autenticidad perdida, identificada con la cultura campesina italiana destruida por la industrialización. En el poema “Ballata delle madri” Pasolini, en cambio, ataca directamente a las madres burguesas, responsables de la corrupción ética y política de las nuevas generaciones:

Madri mediocri, che hanno imparato
con umiltà di bambine, di noi,
un unico, nudo significato,
con anime in cui il mondo è dannato
a non dare né dolore né gioia.
Madri mediocri che non hanno avuto

per voi mai una parola d'amore,
se non d'un amore sordidamente muto
di bestia, e in esso v'hanno cresciuto,
impotenti ai reali richiami del cuore.
[...]
Ecco, vili, mediocri, servi,
feroci, le vostre povere madri!
Che non hanno vergogna a sapervi
-nel vostro odio- addirittura superbi,
se non è questa che una valle di lacrime.
E' così che vi appartiene questo mondo:
fatti fratelli nelle opposte passioni,
o le patrie nemiche, dal rifiuto profondo
a essere diversi: a rispondere
del selvaggio dolore di esser uomini.

(2001: 5-6)

Estos poemas constituyen una "crónica familiar" de la política italiana de la segunda posguerra; la atención de Pasolini se enfoca en el cuerpo materno, los afectos y la condición de *propiedad*, entendida a la vez como herencia y pertenencia a la esfera afectiva ("E'così che vi appartiene questo mondo"). El libro presenta de nuevo la oposición entre amor filial y *eros* en el poema "La realtà", donde a la belleza de los jóvenes romanos, esos hijos ("FIGLI") que conocen "il confine tra l'amore per la vita e la vita" y en los cuales el poeta ama el mundo ("e' il mondo che io amo in lui") se contrapone, de nuevo, el amor del hijo para las madres:

[...] Il mio amore

e' solo per la donna: infante e madre.
Solo per essa impegno tutto il cuore.

Per loro, i miei coetanei, i figli, in squadre
meravigliose sparsi per pianure
e colli, per vicoli e piazzali, arde

in me solo la carne. Eppure, a volte,
mi sembra che nulla abbia la stupenda
purezza di questo sentimento. Meglio la morte

che rinunciarvi! Io devo difendere
questa enormità di disperata tenerezza
che, pari al mondo, ho avuto nascendo.

Forse nessuno è vissuto a tanta altezza
di desiderio - ansia funeraria

che mi riempie come il mare la sua brezza. (39)

La ternura heredada al nacer (“questa enormità di disperata tenerezza / che, pari al mondo, ho avuto nascendo”) es el sentimiento que nace de la cercanía de *storge* y *eros*, un enlace de intimidad y deseo, “alma” y “cuerpo”. El poema sigue con una cita del canto V (55-60) del *Infierno* de Dante, en que entre los lujuriosos aparece la reina asiria Semíramis, conocida en el mundo antiguo por su relación incestuosa con su hijo Nynias. El poema se cierra con una reflexión sobre el valor del amor y de la poesía como única pertenencia:

Io sono un uomo libero! Candido cibo
della liberta è il pianto: ebbene piangerò!
E' il prezzo del mio “libito far licito”
certo: ma l'amore vale tutto ciò che ho.
Sesso, morte, passione politica,
sono i semplici oggetti cui io do
il mio cuore elegiaco... La mia vita
non possiede altro... (41)

4

Mamma Roma presenta, como “Supplica a mia madre”, el tema de la “esclavitud” de las pasiones: la protagonista se niega a someterse a la autoridad de su protector Carmine, y afirma en cambio su dedición a su hijo Ettore, a quien llama afectuosamente “papponcello mio” (rufián). El problema de la libertad relacionado con la figura materna emerge algunos años más tarde en un artículo muy polémico y criticado de Pasolini sobre el aborto, publicado en el *Corriere della Sera* el 9 de enero de 1975, y luego incluido en los *Scritti corsari* (conjunto de artículos periodísticos escritos entre 1973 y 1975). En ese texto Pasolini se declara en contra de la legalización del aborto propuesta por el Partido Radical: “Nei sogni, e nel comportamento quotidiano –cosa comune a tutti gli uomini– io vivo la mia vita prenatale, la mia felice immersione nelle acque materne: so che la io ero esistente” (2008: 98). Según el poeta el aborto sería una manifestación de la lógica del consumismo: una falsa libertad impuesta por el Estado liberal a sus ciudadanos-consumidores para legitimar una práctica que consagra la heteronormatividad y excluye otras formas de amor: “L'aborto legalizzato è infatti –su questo non c'è dubbio– una enorme comodità per la maggioranza. Soprattutto perché renderebbe ancora più facile il coito –l'accoppiamento eterosessuale– a cui non ci sarebbero più praticamente ostacoli” (99). Los sujetos afectados por esta norma serían las mujeres (objetos sexuales, sin verdadera libertad cultural) y los

homosexuales, ambos sometidos a la falsa tolerancia del poder. Pasolini afirma la necesidad de enfrentarse con la causa del aborto, o sea, con el tabú del coito (“Infatti il coito è politico. Dunque non si può parlare politicamente in concreto dell’aborto, senza considerare come politico il coito” 100) y pide una liberación efectiva de la moral sexual (“anticoncezionali, pillole, tecniche amatorie diverse, una moderna moralità dell’onore sessuale ecc., ecc.” 104).

En un artículo del 25 de enero de 1975, Pasolini vuelve a defender su posición: “Non c’è nessuna buona ragione pratica che giustifichi la soppressione di un essere umano, sia pure nei primi stadi della sua evoluzione. Io so che in nessun altro fenomeno dell’esistenza c’è un altrettanto furibonda, totale, essenziale volontà di vita che nel feto. La sua ansia di attuare la propria potenzialità, ripercorrendo fulmineamente la storia del genere umano, ha qualcosa di irresistibile e perciò di assoluto e gioioso” (111). En este artículo Pasolini menciona el libro *Thalassa*, del psiquiatra húngaro Sandor Ferenczi, sobre los orígenes del psicoanálisis, rehúsa la acusación de “mammismo” y defiende una vez más su amor para la madre: “[L’amore per lei] dura da tutta la vita, perché è stato poi confermato dalla stima che io ho sempre per la mitezza e l’intelligenza di quella donna che è mia madre. Sono stato coerente con questo amore” (112).

La oposición de Pasolini al aborto generó una gran polémica, sobre todo entre los amigos del poeta. La novelista Dacia Maraini en una entrevista sobre *I racconti di Canterbury* le pide justificar su representación de las mujeres. Pasolini responde a la implícita insinuación de machismo diciendo que nunca, en sus películas, ha retratado a las mujeres como objetos sexuales. La reificación de la mujer, dice, pasa por la televisión, el Estado y su falsa tolerancia (“E’ la tolleranza che crea i ghetti. Perché è attraverso la tolleranza che i “diversi” possono uscire alla luce, a patto però di essere e restare una minoranza, accettata, ma individuata e circoscritta. La tolleranza è l’aspetto più atroce della falsa democrazia. Ti dirò che è addirittura molto più umiliante essere “tollerati” che essere “proibiti” e che la permissività è la peggiore delle forme di repressione” (Bartoletti 2015: 74). Para Pasolini el capitalismo ha destruido no sólo el mundo campesino, artesanal y preindustrial, sino que ha acabado con cualquier forma de libertad, sometiéndolo todo a la lógica del consumo: “Chi mi dice che in una società [tollerante] libera da forme di nevrosi e di sadomasochismo non si verifichi anche una incapacità di amare? Le nevrosi e la capacità d’amare sono due cose inseparabili. E’ inconcepibile un amore fuori dal profondo, lontano, oscuro fondamento sadomasochistico” (74).

Pasolini parece reivindicar un espacio de *anomia* absoluta para el deseo, un margen

de resistencia que no puede ser apropiado por el *logos* totalizante del padre y del Estado; una reflexión sobre la sexualidad y el poder que llega a su apogeo en *Salo' o le 120 giornate di Sodoma* (1975). La respuesta del poeta al estado de excepción en que se ha convertido el orden político italiano en manos de la Democracia Cristiana después de la guerra, consiste en una postura anti-edípica, que libera al sujeto de toda culpa:

è questo ordine prenatale, questa
predestinazione, in cui egli non c'entra,
che nulla ha a che fare con la sua onesta

antica anima... Dentro i ventri
delle madri, nascono figli ciechi
pieni di desiderio di luce - sbilenchi

pieni d'istinti lieti:
e attraversano la vita nel buio e la vergogna.
Ci si può rassegnare – e i feti

Viventi, povere erinni, possono in ogni
Ora della loro vita, tacere o fingere.

(2015: 45)

5

La atención de Mamma Roma se enfoca en el cuerpo del hijo, específicamente en su capacidad de *obrar* (por más que él resista sus ambiciones de avance social). En *Mamma Roma* la madre es un ser que trabaja incansablemente: en la calle, en el mercado y en casa, donde su labor afectiva garantiza la sobrevivencia del hijo. El Edipo de Pasolini es un Edipo afectado por la incipiente lógica neoliberal (prefigurada en la globalización del capital financiero), en que el poder tradicional del *pater familias* está desplazado y sustituido por la impersonalidad moderna del poder: la *gubernamentalidad*, la biopolítica y el dominio absoluto de la economía sobre la vida de los ciudadanos (en “Il PCI ai giovani” Pasolini menciona este fin de la autoridad paterna causada por la pobreza). En este estado de radical expropiación, Pasolini plantea la posibilidad de que algo resista: que el amor (el deseo) entre madre e hijo exista sin dejarse *consumir* (“consumare”, en italiano, tiene una connotación sexual), ni sublimarse en trabajo productivo.

En *Survivance des lucioles* (2009) Georges Didi-Huberman analiza con mucha delicadeza un famoso texto de Pasolini titulado “Il vuoto del potere” o “el artículo de las

luciérnagas”, publicado en el *Corriere della Sera* el 1 de febrero de 1975. En él Pasolini describe la catástrofe económica, ecológica, urbanística y antropológica causada por el capitalismo en Italia en la segunda posguerra; el desastre de una industrialización apresurada que ha homologado la cultura italiana a un modelo abstracto de modernidad tecnológica que ha acabado con la vida de las luciérnagas, o sea, con esas formas de vida (biológica o cultural) que son incompatibles con la lógica del capital. Es aquí que Pasolini habla de un “vacío de poder” creado por el capitalismo, en un país cuyo gobierno se ha reducido, después de la guerra, a ser una “máscara funeraria” de la nada. En su lectura del artículo Georges Didi-Huberman subraya la relación entre las luciérnagas y el deseo que habita los cuerpos de los jóvenes amantes en las cartas del poeta, esos “fanciulli innocenti” cuya virilidad es todavía potencial y que como las luciérnagas se desean, se buscan y se aman en la noche (2009: 16). El crítico francés asocia este deseo con la poesía:

Voici donc les *lucioles* promues au rang d'impersonnels corps lyriques pour cette *joie d'amour* dont, autrefois, parlaient les troubadours. Plongés dans la grande nuit coupable, les hommes font quelquefois irradier leurs désirs, leurs cris de joie, leurs rires, comme autant de *lueurs d'innocence*. [...] Mais l'essentiel, dans la comparaison établie entre les lueurs du désir animal et les éclates de rire ou les cris de l'amitié humaine, demeure cette joie innocente et puissante qui apparaît comme une alternative aux temps trop sombres ou trop éclairés du fascisme triomphant.

(17)

Es importante enfatizar, sin embargo, que esta intensidad pertenece *in primis* al cuerpo de Mamma Roma, la “luciolita” (palabra que en italiano significa luciérnaga y prostituta) que revela su identidad en breves relámpagos en los largos paseos nocturnos por las calles de la ciudad (el segundo, en particular, en que medita sobre la relación entre la Culpa y la pobreza). Criatura nocturna y diurna, Mamma Roma es una personificación moderna de Perséfone, diosa de la primavera y reina del Inframundo. Su vida de madre y prostituta se anudan en un “secreto” en que se mezclan la ebriedad afectiva y la lucidez de una clara conciencia de clase.



En *La muchacha indecible*, Giorgio Agamben nos recuerda que Perséfone antiguamente era conocida con el nombre común de Kore o “la doncella” y “la muchacha indecible” (*arretos kore*) por su naturaleza ambigua de hija y madre, virgen y hetaira; la muchacha nocturna representaba, en los rituales de los misterios eleusinos, el misterio de la sexualidad. Diosa del reino animal y vegetal, Kore se concebía como la fuerza capaz de hacer crecer las plantas y los animales. A lo largo de toda la película tenemos la sensación de que Mamma Roma actúa como esta creatividad orientada hacia el cuidado y la conservación de la vida; no por la circunstancia biológica de ser madre (el “dare alla luce”), sino por una afirmación del cuidado del otro y una labor afectiva que se da en la comunicación, el contacto físico y la interacción humana. Una encarnación de la dimensión afectiva del lenguaje, que trasciende la utilidad de la palabra.

Agamben señala que según Aristóteles la *theoria*, el conocimiento filosófico, tenía que ver más con la visión mística que con el discurso racional (más con el *nombrar* que con el decir). La teoría se concebía antiguamente como un pensamiento contiguo al misterio del amor; en el *Simposio* de Platón, es el pasaje de la potencialidad a la actualidad de quien conoce. “When she was abducted by Hades”, dice el filósofo italiano, “Kore was 'playing (*paizousan*) with the girls of Ocean' (*kouresi syn Okeanou; Homeri Hymnus in Cererem* 5.5). That a girl at play became the ideal figure for the supreme initiation and the completion of philosophy, the figure for something that is at once thought and initiation and thus unspeakable - this is the mystery” (2014: 21). Perséfone representaba esta inteligencia que sólo se da a través del *uso* del cuerpo y la experiencia sensorial; una inmersión en la

materialidad y la inefabilidad del sentir en que el hombre, como dice Agamben, se descubre vivo. Mamma Roma es el paradigma de esta inteligencia que se ejerce a través de un trabajo inmaterial, afectivo, orientado hacia la conservación de la vida.

6

En 1969 Pasolini escribe y dirige *Porcile*, una película basada en una pieza teatral escrita en 1967. El guión de la película se escribió probablemente en el otoño de 1968 (Grignolati: 2015). La película se divide en dos episodios; en el segundo episodio, Julian, hijo de Herr Klotz, un industrial alemán, rehúsa casarse con su prometida por su amor a los cerdos. La zoofilia es metáfora de una no conformidad con la heteronorma fascista. Para protestar en contra del padre, que hace negocios con un ex nazi, Julian se deja devorar por los animales. Sea en la película, sea en el décimo episodio de la pieza teatral, aparece el filósofo holandés Baruch Spinoza. Para Pasolini, Spinoza es “el primer filósofo racionalista” responsable del racionalismo burgués que ha creado el fascismo y el capitalismo. En *Porcile* Spinoza renuncia a la razón; en la pieza teatral Pasolini lee más detenidamente la parte IV de la *Ética* de Spinoza, donde el filósofo elabora su teoría de los afectos y explica la necesidad de liberarse de la “esclavitud” de las pasiones a través del uso de la razón; Pasolini plantea la necesidad de encontrar, en cambio, “un linguaggio che nessuna ragione puo spiegare” y cuyo llamado Julian acoge al dejarse literalmente *consumir* por la pasión.

En Spinoza no hay dualismo entre cuerpo y mente. El pensamiento y la extensión son para Spinoza los dos atributos de la sustancia divina, concebida como pura inmanencia. Dios, para Spinoza, es infinita potencia, infinita capacidad de acción; y es a través del cuerpo, la experiencia de las pasiones y el conocimiento de sus causas, que el hombre logra componer una lógica común (las nociones comunes) y llega, eventualmente, al conocimiento de Dios (Deleuze: 2013). Afecto (*affectus*) en Spinoza no significa “sentimiento”. Es, más bien, la capacidad de afectar y de ser afectado en que consiste la potencia de cada individuo; es la variación de potencia implícita en el pasaje de un estado del cuerpo a otro; la afectación (*affectio*) es esta variación de estado causada por el encuentro de dos cuerpos. La pregunta ontológica de Spinoza es “de qué es capaz un cuerpo”, ya que cada ser en su esencia es deseo: afirmación de su propia existencia. El deseo coincide con la capacidad de acción y ésta con la virtud.

La lectura peculiar de Pasolini de la teoría de los afectos de Spinoza revela una valoración del cuerpo y una crítica de la razón instrumental que impone una sublimación de

las pasiones. Mamma Roma encarna esta noción espinoziana de afecto, en el sentido de capacidad de afectar y ser afectados; su inteligencia se arraiga en el uso del cuerpo y el manejo de las pasiones. Ella es la materialización de un deseo que afirma y produce deseo y capacidad de obrar en otro ser vivo. La transmisión de esta potencia no ocurre simplemente por filiación, sino por cercanía y contacto; la *persona* de la madre es la máscara trágica de una intensidad afectiva que sólo puede transmitirse, de forma horizontal, en presencia del otro. Se trata de una celebración de la contigüidad de los cuerpos, del deseo que se sostiene en un abrazo y dura en la potencia erótica de otro cuerpo. El trabajo afectivo, inmaterial de la madre, se traduce para Pasolini en el trabajo inmaterial, afectivo, de la poesía, una inteligencia en que creación (*poesis*) y acción (*praxis*) coinciden.

7

En una entrevista de 1971 para RAI organizada por Enzo Biagi (*IIIB: Facciamo l'appello*) Pasolini afirma que la poesía es lo *inconsumible*. Comparada con otras mercancías, es un producto que no sólo no se desgasta, sino que no se deja consumir: “Non possiamo parlare di poesia come di merce. Io produco, tu dici, ed é vero. Ma produco una merce che in realta' é unconsumabile. [...] Moriro' io, morira' il mio editore, moriremo tutti noi, morira' tutta la nostra societa, morirá il capitalismo, ma la poesia resterà inconsumata”.¹ Se trata de la misma inconsumibilidad del deseo que sostiene la relación entre la madre y el hijo en la relectura pasoliniana del mito de Edipo y que el poeta celebra en la inocencia (“grazia”) de la madre.

En el prólogo de *Trasumanar y organizar* (1971), el último poemario de Pasolini, el poeta reivindica su “affermazione caparbia e quasi solenne dell'inutilita' della poesia” (2003: 20). Este testamento poético contiene textos dedicados a Ninetto Davoli y a Maria Callas, actriz protagonista de *Medea* (1969); el libro recoge textos compuestos durante el rodaje de la película. En la sección titulada “Piccoli poemi politici e personali” Pasolini vuelve al tema edípico y de los afectos en un poema titulado “Un affetto e la vita”:

Ho un affetto più grande di qualsiasi amore
su cui esporre inutilizzabili deduzioni –
Tutte le esperienze dell'amore
sono infatti rese misteriose da quell'affetto
in cui si ripetono identiche.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=1My7T3WwxnA>

Sono legato ad esso
perché me ne impedisce altri.
Ma sono libero perché sono un po' più libero da me stesso.
La vita perde interesse perché si è ridotta a un teatro
in cui le fasi di questo affetto si svolgono:
e così ho perso l'ebbrezza di avere strade sconosciute
da prendere ogni sera
(al vecchio vento che annuncia cambiamenti di ore e stagioni).
Ma che ebbrezza nel poter dire: "Io non viaggio più"
Tutto è monotono perché in tutto non c'è altro
che un certo luccichio di occhi,
un certo modo di correre un po' buffo,
un certo modo di dire "Paolo", e un certo modo
di straziare a causa della rassegnazione.
Ma tutto è messo in forse dal terrore che qualcosa cambi.
In ogni amore c'è una fusione tra la persona che si ama
e qualcun altro; ma ciò è naturale. Nell'affetto
ciò sembra invece così innaturale:
la fusione avviene a tali profondità
che non è possibile darne spiegazioni, trarne motivi
per congratularsi, comunque essa sia, della propria sorte.
La tenerezza che tale affetto impone
al profondo, non conduce a fecondare
né a essere fecondati, anche se per gioco;
eppure si soccombe ad esso
con lo stesso senso di precipitare nel vuoto
che si prova gettando il seme, quando si muore
e si diventa padri. Infine (ma quante altre
cose si potrebbero ancora dire!),
benché sembri assurdo, per un simile affetto,
si potrebbe anche dare la vita. Anzi, io credo
che questo affetto altro non sia che un pretesto
per sapere di avere una possibilità – l'unica –
di disfarsi senza dolore di se stessi.

(103-104)

Vuelven aquí los motivos de "Supplica a mia madre": la idea de "un affetto più grande di qualsiasi amore" matriz de toda experiencia amorosa; la "esclavitud" de las pasiones; el tono más tranquilo de la madurez ("ho perso l'ebbrezza di avere strade sconosciute / da prendere ogni sera") junto, quizás, a la premonición del fin inminente: "Io non viaggio più". La ternura coincide aquí con un "dare la vita" que nada tiene que ver con la labor sometida al régimen de producción/reproducción capitalista; un trabajo *poético* que altera la economía del intercambio y se afirma como creación-acción, éxtasis y donación: un "precipitare nel vuoto" de la experiencia afectiva en que se disuelven toda identidad y

propiedad; un gesto para “disfarsi senza dolore di se stessi” y del “selvaggio dolore di esser uomini”.

La poesía en Pasolini configura, usando un concepto del espinosiano *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari, un plano de inmanencia en que el deseo, esencia de lo que existe, deja de ser carencia y empieza a concebirse como plenitud: “a joy that is immanent to desire as though desire were filled by itself and its contemplation, a joy that implies no lack or impossibility and is not measured by pleasure since it is what distributes intensities of pleasure and prevents them from being suffused by anxiety, shame or guilt.” (155). La poesía, producto de lo inefable y lo inconsumible, lenguaje capaz de alterar, intensificar y cultivar la capacidad humana de sentir y actuar, se configura como ese “achieved state in which desire no longer lacks anything but fills itself and constructs its own field of immanence”. El lenguaje poético se configura entonces como ese “lenguaje con otra lógica” que Julian busca en *Porcile*, el único capaz de revitalizar el cuerpo político italiano mutilado por la experiencia del fascismo y del capitalismo.

En el diario escrito por Pasolini durante el rodaje de *Mamma Roma* hay una página fechada el día 3 de mayo de 1962, en que el poeta describe su llegada a Cecafo, el barrio de la periferia romana donde pronto se grabarán las escenas del mercado. El poeta se sorprende al encontrar un paisaje de color verde intenso y un cielo intensamente soleado, que le recuerdan un día de la infancia, “una vecchissima primavera, in cui, in una luce cosí acerba e insieme cosí ardente, io e i miei siamo partiti a fare una gita”. (1962: 139) El paseo, dice, había sido organizado por la madre desde Sacile hacia Monte Cavallo, en la llanura véneta:

Siamo arrivati alla meta in un sole molto simile a quello di stamattina... Affamati, abbiamo mangiato sull'erba un panino di cui ritrovo ora nel palato il sapore... Abbiamo bevuto le aranciate comprate in un villaggio che per me era in capo al mondo, lontano come adesso non lo è nemmeno l'Africa. E in tutto questo ricordo, fatto precipitare dalla visione dei muri verdi dell'Appia, mi è venuta in mente mia madre, e ho pensato a questo episodio come a uno degli episodi della vita di mia madre, della povera vita di mia madre; la precisione, la concretezza, la nitidezza, la povertà, l'assolutezza dei piccoli particolari che hanno piano piano costituito tutta una vita, mi hanno misteriosamente sconvolto. Mi sono trovato alle radure dell'Acqua Santa, lungo l'Appia Nuova, davanti a un'infinità di verde splendido e disteso, con le lacrime agli occhi. (139)

La experiencia de filmar *Mamma Roma* evoca, en el imaginario del poeta, esta visión de la infancia y de la vida de la madre, una experiencia conmovedora en que la vida y la obra se iluminan mutuamente.



El 2 de noviembre de 1975 el cuerpo de Pasolini fue hallado en una planicie desolada cerca del mar en el Idroscalo de Ostia. El misterio de su muerte nunca ha sido aclarado. La madre de Pasolini, Susanna Colussi, murió sola en febrero de 1981, en una casa de retiro de Udine. El cuerpo martirizado del poeta queda en nuestra memoria como la imagen del “selvaggio dolore di esser uomini”, y a la vez como la radical afirmación de una ternura en que la teoría política contemporánea encuentra su renovada inteligencia y sensibilidad.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2014). *L'uso dei corpi. Homo sacer IV, 2*, Neri Pozza, Milano.
- y Ferrando, Monica (2014) [2010]. *The Unspeakable Girl. The Myth and Mystery of Kore*, London New York Calcutta, Seagull Books. Traducción de Leland de la Durantaye y Annie Julia Wyman.
- Bartoletti, Loredana y Goldkorn, Wlodeck (ed.) (2015). *L'Espresso Pasolini* (2015). L'Espresso, Roma.
- Berardi, Franco Bifo (2012). *The Uprising: On Poetry and Finance*, Los Angeles, Semiotext(e).
- Deleuze, Gilles (2013). *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Verona, Ombre Corte. Traducción de Aldo Pardi.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2009) [1972]. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, New York, Penguin Books. Traducción de Robert Hurley, Mark Seem y Helen R. Lane.

- (1987) [1980]. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press. Traducción de Brian Massumi.
- Didi-Huberman, Georges (2009). *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Federici, Silvia (2012). *Revolution at Point Zero. Housework, Reproduction and Feminist Struggle*. Oakland, PM Press.
- Gragnotati, Manuele y Holzhey, Christoph F.E. (2015). "Active Passivity? Spinoza in Pasolini's Porcile". *World Picture* 10: 1-10.
- Hardt, Michael (1999). "Affective Labor". *Boundary 2* 26: 2: 89-100.
- Naldini, Nico (2014) [1989]. *Pasolini, una vita*, Verona, Tamellini Edizioni.
- Pasolini, Pier Paolo (1986). *Lettere 1940-1954*, Torino, Einaudi.
- (1962). *Mamma Roma*, Milano, Rizzoli.
- (1971). "La poesia inconsumabile." Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=1My7T3WwxnA>. Último ingreso 20/10/2016.
- (2001) [1964]. *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano.
- (1979). *Porcile. Orgia. Bestia da stile*, Milano, Garzanti.
- (1999). *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori.
- (2008) [1975]. *Scritti corsari*, Milano, Garzanti.
- (2003). *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- Siciliano, Enzo (1995). *Vita di Pasolini*, Firenze, Giunti.
- Spinoza, Benedictus de (1994). *A Spinoza Reader: The Ethics and Other Works*, Princeton, Princeton University Press. Traducción de Edwin Curley.

* **Perla Masi** (Florencia 1974) es Profesora de Literaturas y Culturas Ibéricas y Latinoamericanas en la Universidad de Nueva York y se ocupa principalmente de poesía y teoría política. De momento está completando el manuscrito de un libro sobre poesía y teología política en América Latina en el siglo XX y trabajando en unos ensayos sobre la poética de Álvaro Mutis y Magdalena Chocano.