

Muerte sobre muerte. La representación del lamento fúnebre como problema en *Stendali* de C. Mangini

ANNALISA MIRIZIO
Universitat de Barcelona

Death on Death: the problem of the representation of the funeral lament in C. Mangini's *Stendali*.

Abstract

This article analyses the problem of representation in the documentary *Stendali* (*Suonano ancora*) directed by Cecilia Mangini with a text by Pier Paolo Pasolini. Mangini uses a quick and rhythmic montage in order to avoid any pretension of objectivity. This structure of the documentary emphasises the fragmentation of the visual space and makes of it the cipher of the Italian social fracture in the sixties, a moment in which the rural civilization disappears.

Key words: Cecilia Mangini. Pier Paolo Pasolini. Documentary. Visual Representation.

Resumen

Este artículo analiza el problema de la representación en el documental *Stendali* (*Suonano ancora*) de Cecilia Mangini con texto de Pier Paolo Pasolini. A la pretensión de objetividad simulada por la cámara fija, Mangini opone un montaje rápido y un ritmo cerrado que acentúa la fragmentación del espacio visual y lo convierte en cifra de la fractura social de la Italia de los sesenta en la que se consuma la muerte de la cultura campesina.

Palabras clave: Cecilia Mangini. Pier Paolo Pasolini. Documental. Representación visual.

ISSN. 1137-4802. pp. 117-126

En un breve travelling de *Stendali* (*Suonano ancora*, 1960) la cámara baja a la altura de los tobillos y capta diversas parejas de pies que saltan en sincronía: algunos están cubiertos por tupidos calcetines de lana gruesa y llevan zapatos de factura pobre, otros visten finas medias de nylon con una raya negra en el centro y zapatos de tacón alto. Es el retrato cinematográfico de la Italia de los primeros años sesenta, mitad miseria, mitad coquetería, todavía anclada en su pasado rural y ya rendida a las seducciones de la sociedad de consumo. Más en particular, es el retrato de un sur con un pie en su saber campesino arcaico y el otro que se esfuerza en dar los primeros pasos hacia un presente que promete ser próspero y del cual no se perciben más que atisbos. Los pies pertenecen a un grupo de mujeres que, vestidas de negro, danzan con sus pañuelos blancos alrededor de un ataúd donde yace el cuerpo muerto de un chico adolescente.

Son las profesionales del “saber llorar” en una de las últimas manifestaciones del lamento fúnebre.



1 Cecilia Mangini es autora de más de cuarenta documentales, entre los que cabe destacar *Ignoti alla città* (1958), *Firenze di Pratolini* (1959), *La canta delle marane* (1961), *Essere donne* (1965), *Brindisi '65* (1966), *Tommaso* (1966), *La briglia sul collo* (1972). Ha escrito numerosos guiones para largometrajes de ficción, entre otros el de *La villeggiatura* (1973) de Marco Leto y el de *Antonio Gramsci: I giorni del carcere* (1977) de Lino del Fra. Ha realizado con Lino del Fra y Lino Micciché dos films de montaje *All'armi, siam fascisti!* (1961) y *La statua di Stalin* (1963) con textos del poeta Franco Fortini.

2 GARCÍA DÍAZ, Noemí (2003): “La ‘otra Italia’ en el documental etnográfico demartiniano”, *Secuencias. Revista de historia del cine*, Universidad Autónoma de Madrid: Instituto de Ciencias de la Educación, pp. 25-39, cit. p. 29.

El documental *Stendali* realizado por Cecilia Mangini¹ y con texto de Pier Paolo Pasolini explora las posibilidades de hacerse memoria (y no testigo) de este rito funerario tomado en el momento de su desaparición o, dicho de otro modo, en el trance del *credo* a la puesta en escena. Y no se trata sólo de una “puesta en escena como reconstrucción”, emparentada con las estrategias y los métodos de la investigación del etnólogo Ernesto de Martino, como apunta Noemí García Díaz², sino más bien, como se intentará demostrar más adelante, de una puesta en escena que funciona como solución estética para pulverizar cualquier ilusión de organicidad de la imagen, cualquier pretensión de aprehender la “autenticidad” del rito y reducir el documental a simple instrumento científico de representación, como pretendía la escuela etnográfica positivista. Entre otras razones, porque al momento de realización del documental, en el sur de Italia, el lamento fúnebre ya se ha vuelto una práctica tan poco frecuente que sólo queda un grupo de mujeres capaces de representarlo (son las protagonistas de *Stendali*), un reducido número de ancianas, pecios de una sociedad ya irreparablemente disuelta.

Así que la puesta en escena no tiene que ver sólo con las exigencias de la filmación sino que es la única modalidad de existencia de un rito rural en una sociedad que ya ha trocado su saber arcaico por un par de medias de nylon. El cine documental sólo puede dejar constancia de la propia tentativa de aprehensión, del fracaso de la reconstrucción y, si se quiere, de aquella “nostalgia del original” hacia lo que se sabe perdido para siempre, como dice Croce.

3 DE MARTINO, Ernesto (1958): *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Milán, Bollati Boringheri, 2008, p. 178.

El lamento fúnebre y el llanto ritual de las comunidades campesinas, cuyo origen la etnografía demartiniana ubicaba en el *planctus* “que lleva hasta la locura” de Grecia clásica³, habían

pervivido en algunas zonas meridionales a lo largo de tres mil años pero sucumbieron al boom económico de los sesenta. Como la lengua “grika” en la que se consumaba la ceremonia, constituían las últimas huellas de la dominación helénica en el territorio de la “Grecia salentina” (una zona de la actual región Apulia). El mismo título del documental retoma una expresión grika que significa “aun suenan”, en referencia a las campanas que anuncian la muerte o a las últimas oficiantes de ese rito del llanto.

Las lamentadoras profesionales del pueblo de Martano reunidas alrededor de un féretro ejecutan su mímica rígidamente formalizada, su gesticulación prescrita, cuyo ritmo crece hasta el paroxismo, y acompañan los movimientos del cuerpo con una melopea tradicional cuya función hipnógena no difiere de la que se podía apreciar en otras civilizaciones arcaicas⁴.

La lamentación salentina (*moroloja*) escenifica el diálogo entre el difunto y su pariente más próximo en vida (en este caso entre una madre y su hijo muerto) mientras, como explica el texto que abre el documental, el ritual del llanto es sobre todo una estilización de las “manifestaciones informes de la desesperación” reconducidas a un orden verbal, mímico y melódico.

El mismo Ernesto de Martino recordaba cómo el lamento fúnebre representaba en el mundo antiguo no una simple parte de los ritos funerarios sino el tema central de aquel “saber llorar” que fue propio de las religiones mediterráneas y contra el que se intentará imponer la ideología cristiana de la muerte⁵. Una forma del “saber llorar” socialmente definida cuya función se encontraría, según de Martino, en aquella necesidad de salvarse a uno mismo en el momento de máxima amenaza de disolución, aquel momento que E. de Martino recordaba a través de una observación fugaz encontrada en los *Fragmentos de ética* de Benedetto Croce. El filósofo defendía que, delante del mayor dolor y en el momento de máxima desesperación lo que se impone es el deber de evitar “la pérdida más irreparable y decisiva”, o sea “la de nosotros mismos en la situación de duelo”⁶. Así que el lamento fúnebre, dirigido por las profesionales del llanto se presenta como “técnica”, “modelo de comportamiento que la cultura funda y la tradición conserva” para permitir la socialización de la desesperación, el pasaje de la tragedia individual al duelo colectivo y, según de Martino, una “objetivación” del dolor que contiene sus riesgos y reafirma los valores que la crisis podría comprometer⁷. La lamentación tendría así una función

⁴ Cfr. MONTINARO, Brizio (ed.): *Canti di pianto e d'amore dell'antico Salento*, Milán Bompiani, 2001, p. 15. Para un exhaustivo análisis de las coordenadas históricas de las lamentaciones salentinas véase también el estudio de Mirko Grasso sobre el documental en objeto en GRASSO, Mirko (2005): *Stendali. Canti e immagini della morte nella Grecia salentina*, Calimera, Edizioni Kurumuny, 2006, p. 40. Para la función hipnógena del lamento, véase DE MARTINO, Ernesto, *op. cit.*, p. 105.

⁵ DE MARTINO, Ernesto, *op. cit.*, pp. 12-13. Todas las traducciones son de la autora del artículo.

⁶ DE MARTINO, Ernesto, *op. cit.*, p. 9.

⁷ DE MARTINO, Ernesto, *op. cit.*, p. 55.

⁸ DE MARTINO, Ernesto, *op. cit.*, p. 68.

esencialmente integradora y reparadora⁸ que, en el caso del sur de Italia, se tambalea justo en el momento en el cual el paisaje de la cultura campesina y su tejido social están siendo erosionados hasta la disolución por el nuevo orden.



Como ha repetido en numerosas ocasiones Cecilia Mangini, el estudio de E. de Martino le proporcionó la noción del lamento como “defensa extrema” de lo negativo cotidiano; sin embargo, no constituye la fuente del documental *Stendali* ni desde el punto de vista de la puesta en escena, ni en el texto que acompaña las imágenes cuya autoría es de Pier Paolo Pasolini. Es conocido el interés de este último hacia las prácticas rituales y los procesos mítico-simbólicos de las comunidades campesinas⁹.

El escritor había colaborado ya con Cecilia Mangini en su primer documental (*Ignoti alla città*, 1959) sobre los chicos de los barrios periféricos de la capital, burdos e inocentes como los *Ragazzi di vita* (1955) del mismo Pasolini. Y lo seguirá haciendo después de que *Accattone* (1961) lo consagra como cineasta. Suyo es, de hecho, el poema que comenta *La canta delle marane* (1961), el documental de Mangini sobre los juegos anárquicos de los jóvenes de la periferia romana¹⁰.

⁹ Cfr. BERTOZZI, Marco (2008): *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*. Venecia, Marsilio Editori, p. 149. El estudio de Bertozzi constituye, al momento, el trabajo mejor documentado y completo sobre el documental italiano.

¹⁰ Como señala Goffredo Fofi, con *La ricotta* (1963) Pasolini abandona las formas consolidadas del documental y la narración para dar vida a una forma fílmica que combina visión y reflexión, muy cercana al cine ensayo (en GRASSO, *op. cit.*, pp. 11-12).

¹¹ Cfr. BERTOZZI, Marco, *op. cit.*, pp. 196-200.

Lo que une a Mangini con Pasolini, más allá de una evidente afinidad poética y cinematográfica, es la común voluntad política de llevar la mirada de la cámara sobre aquel “progreso sin desarrollo” que había transformado las ilusiones de los italianos sin modificar pero su miseria cotidiana¹¹. La lectura gramsciana del sur reducido a mercado semicolonial de las industrias del norte constituye, en efecto, el sustrato ideológico que rige la articulación visual de *Stendali* y hace de la desaparición del lamento fúnebre la cifra del “genocidio cultural” que Pasolini denunciaba. No cae, sin embargo, en las formas de representación de la cultura campesina de estampa virgiliana tan valoradas en el cine de ficción.

Mangini señala en una entrevista a G. Sciannameo que había sido Gramsci el que les había prohibido “el documental folklórico sobre la miseria meridional con sus harapos de alto rendimiento espectacular o sobre los campesinos idealizados como figuras de los belenes napolitanos¹². La máscara del sentimentalismo, así como el uso costumbrista del vernáculo, como advertía Lino Micciché, acababan inevitablemente por transformar la crítica en farsa y constituían una forma frecuente de renuncia al análisis y un medio habitual para huir de las contradicciones del país¹³.

12 SCIANNAMEO, Gianluca (2006): *Nelle Indie di quaggiù*. Ernesto de Martino e il cinema etnográfico, Bari, Palomar.

13 MICCICHÉ, Lino (1995): *Il cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venecia: Marsilio Editori, p. 46.



Al contrario, *Stendalì*, como se precisaba al principio, quiere ser memoria de una de las tantas formas de disolución en la que se consumó la muerte de la cultura campesina. Y la memoria, como advierte Beatriz Sarlo, “es siempre anacrónica”, “un revelador del presente”, precisa la autora, recuperando una definición de Maurice Halbwachs¹⁴.

En efecto, *Stendalì* posee una dimensión anacrónica que la puesta en escena se hace cargo de explicitar. No es una reconstrucción del rito, sino una forma de representación de este rito que se da en el presente del cine italiano de los sesenta. No se trata de ver el lamento fúnebre *a través* del cine sino, recuperando la distinción planteada por Bill Nichols¹⁵, de ver *el cine*, en este caso el documental, como un “documento de su tiempo”, que no esconde su carácter de discurso ni su dimensión histórica y que, a diferencia de las obras que pretenden inscribirse en la primera opción (ver *a través* del cine), no reenvía a ninguna fidelidad de reconstrucción, a ningún acceso privilegiado al pasado, a ninguna definición objetiva de su forma antigua.

14 SARLO, Beatriz (2006): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Mexico, Siglo XXI, p. 76.

15 NICHOLS, Bill (1994): *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, p. 83.

Estamos lejos del “neorrealismo rosa” de la saga de *Pan, amor y fantasía* (1953) donde la miseria y las lacras del país se celebran como rasgos identitarios, y del “neorrealismo católico” o “cinema realista cristiano” de A. Genina (*El cielo sobre el pantano*, 1949) que tanto gustó, entre otros, también,

a María Zambrano porque allí, afirma la autora “no hay representación alguna, sino realidad”¹⁶ y porque, se podría añadir, la miseria social se convierte en una forma de sacrificio redentor tan apreciada por los poderes temporales y espirituales.

16 ZAMBRANO, María (1954): *El cine como sueño*, p. 303.

17 BRUNETTA, Giampiero (2009): *Il cinema neorealista italiano. Da 'Roma città aperta' a 'I soliti ignoti'*, Bari, Laterza, pp. v-vi.

Si, como recuerda Giampiero Brunetta, el cine de la posguerra había mostrado la historia del país a través de su geografía y había funcionado, con estilos diversos, como un espejo más que como espectáculo –también en oposición a las grandes puestas en escenas del cine fascista¹⁷–, en los años cincuenta, el cine de ficción elude el proyecto neorealista y vuelve a funcionar como vehículo de un olvido colectivo. Entre divismo, melodramas, comedias y costumbrismo, la producción cinematográfica de los años cincuenta es sobre todo un sedante de las tensiones políticas.



18 Para un estudio detallado de la relación entre documental y otros géneros de encuestas, vid. GRASSO, Mirko (2007): *Scoprire l'Italia. Inchieste e documentari degli anni Cinquanta*, Calimera, Kurumunyu.

19 BRUNETTA, Giampiero, *op. cit.*, pp. 102-104.

Frente a un cine sometido y subvencionado por el poder político, un grupo de documentalistas elige el sur de Italia como tragaluz a través del cual volver a mostrar el pasado como problema del presente¹⁸. A finales de los cincuenta, el documental se convierte en un campo en el que hacer circular lo que ya no encuentra espacio en la gran producción; todo lo que el cine de ficción ha borrado de su horizonte visual reaparece de forma más o menos sistematizada en el documental de estos años¹⁹.

Goffredo Fofi recuerda que las encuestas sociales (desde las de Carlo Levi a las de Luciano Bianciardi), los reportajes periodísticos, los estudios etnográficos, están todos centrados en aquellos territorios que, como había demostrado Gramsci, interesaban poco o nada también a la izquierda política²⁰. En todas estas formas diversísimas y personales, el factor común es la voluntad de ser ante todo escritura de un paisaje humano desconocido, de un pasado arcaico que dura en el presente, la “pobreza refractaria” de la que hablaba Carlo Levi, a la que “ningún mensa-

20 FOFI, Goffredo (2005), Introducción a GRASSO, Mirko, *op. cit.*, p. 11.

je humano o divino se ha dirigido nunca"; escritura, pues, de "una tierra oscura, sin pecado y sin redención, donde el mal no es moral, sino un dolor terrenal que está para siempre en las cosas"²¹.

21 LEVI, Carlo (1945): *Cristo si è fermato a Eboli*. Turín, Einaudi, p. 15. Trad. Cast. *Cristo se detuvo en Eboli*. Madrid, Gadir, 2005, p. 10.

En este contexto surge la realización de *Stendali*. En él, la distancia con respecto a las formas de restauración de la mirada pasiva que aprovechaban los estilemas del neorrealismo sin recoger su herencia se explicita mediante la adopción de una forma de montaje que recuerda la labor de los cineastas de la vanguardia soviética, en particular Dovzhenko (*Tierra*, 1930) y Pudovkin (*La madre*, 1926). En sus obras, como en *Stendali*, el objeto de la representación no es sólo el dolor de una madre por la muerte de su hijo, sino también el dolor de una comunidad por la pérdida de su cultura; como en el cine soviético también en *Stendali* el protagonista no es el individuo sino el pueblo.



¿Cómo representar esta doble dimensión, individual y colectiva, del lamento? ¿Cómo inscribir la relación entre lo individual a lo que dan voz las palabras de la lamentación y lo social que se consume en la puesta en escena del rito reconstruido? La comunidad campesina ha sido fragmentada, invadida, desmembrada. No muy lejos del pequeño pueblo de Martano surgen los grandes establecimientos petroquímicos que prometen un trabajo fijo y un sueldo que no depende de los caprichos del tiempo²². Adoptar la rigidez de la cámara científica o un montaje narrativo que aislara el ritual en el campo filmico ofreciéndolo como análogo a la realidad hubiese significado traicionar lo que bazinianamente podríamos llamar la ontología de la imagen documental. La creación de la ilusión de un espacio orgánico y coherente reenvía inevitablemente, como ha demostrado N. Burch²³, a un imaginario fuera de campo contiguo al campo, en el que la comunidad campesina todavía poseería una dimensión de unidad, sentido y coherencia.

22 Las nuevas ilusiones de estas zonas meridionales serán objeto de los documentales *Brindisi '65* y *Tommaso* que la directora realizará en 1966.

23 BURCH, Noël (1985): *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan. Trad. Cast. *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra: Signo e imagen, 1999.

Al contrario, la elección de Mangini de un montaje intelectual, analítico, un “montaje de correspondencias”, como lo define Amiel, produce un efecto de atracción centrípeta que reduce al mínimo el fuera de campo. La realidad a la que apelan las imágenes es una realidad cinematográfica, no fotográfica; no remiten a un referente externo, sino a la realidad de las imágenes. No hay fuera de campo y no se puede huir del campo. Como en los montajes de Eisenstein, el fragmento no es un detalle sino una representación²⁴.

24 AMIEL, Vincent (2001): *Esthétique du montage*, Paris, NATHAN/HER. Trad. Cast. *Estética del montaje*, Madrid, Abada Editores, p. 77.

La articulación discontinua de los planos, las conexiones imprevisibles de los raccords y los continuos saltos de eje impiden la creación de la ilusión de un espacio unitario y afinan el ritmo del montaje al de la melopea. Los cuerpos se fragmentan en gestos de las manos, contracciones del rostro, movimientos de los pies, captados con primeros planos, primerísimos primeros planos y planos detalles que son signos antes que materia humana y que impiden cualquier reducción de las mujeres a miniaturas folklóricas²⁵.

25 Un detallado análisis del montaje que difiere en parte del que aquí se ofrece se encuentra en el artículo de Noemí GARCÍA DÍAZ(2003) ya citado en la nota 2.

26 PICHI, Rita (2006): *Il cinema salvato dal sud*, Calimera, Kuru-muny, p. 54.

27 Como señala justamente Marco Bertozzi, documentales como *Stendali* iluminan “los avatares teóricos del cine de la realidad” más que el sujeto de su visión, *op. cit.*, p. 131.

28 SCIANNAMEO, Gianluca (2005): “Cinema etnográfico” en GRASSO, Mirko, *op. cit.*, pp. 63-78, cit. p. 65.

29 RUSSELL, Catherine: “Otra mirada”, en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, n. 57-58, octubre 2007-febrero 2008, pp. 116-152, cit. p. 128.

Lo que rige la posición de la cámara en *Stendali* es ritmo del lamento que una de las mujeres marca para las otras “casi como un director de orquesta dirige su coro”, como nota Rita Picchi²⁶. No hay un plano de conjunto de aquella danza porque ésta ya no es parte de ningún conjunto. Más allá de los lugares en los que se realiza el rodaje ya no hay ninguna arcadia, sino un híbrido mal logrado de atraso y consumismo. El fracaso de su realismo es, en el caso de *Stendali*, la clave de su forma²⁷.

A diferencia de la primera generación de documentalistas *demartinianos* que, como explica Sciannameo²⁸, se sirvieron de la colaboración, presencia y asesoramiento técnico del mismo E. de Martino hasta el punto de dar vida a ilustraciones cinematográficas de los rituales estudiados por el etnólogo, la película de Mangini presenta una dimensión subjetiva que no permite hablar propiamente de documental etnográfico, si por éste último entendemos un tipo de documental instalado en un régimen de veracidad y cuyo papel sería el de proporcionar pruebas empíricas, como lo define Catherine Russell²⁹.

François Niney explica que la visión objetivista se sustenta de una creencia en la posibilidad de dar una prueba por la imagen, se propone reducir la separación entre lo real (complejo) y la imagen

(simple), mientras lo contrario de esta actitud objetivista consiste en investigar la realidad de la imagen haciendo del montaje el medio para apuntar a la complejidad de lo real³⁰.

El documental de Mangini se inscribiría más bien en esta actitud. Ni archivo, ni registro de lo auténtico, ni testigo sino exploración de las posibilidades del medio sin renunciar a mostrar sus límites y, como proponía Jean Rouch, experimentación con el lenguaje fílmico para repensar en el ámbito documental algunas formas que se habían dado en la ficción³¹.

Relata Mangini en una entrevista a Federico Rossin que el no haber ido a consultar a E. de Martino significó la exclusión de *Stendali* de los documentales de dominio del etnólogo, mientras que el montaje de correspondencias y el rechazo de la cámara fija determinaron la exclusión de los documentales etnográficos, rodados con la “objetividad” que sólo el encuadre fijo parecía garantizar. La observación de la autora de que “la sola elección de la posición de la cámara ya excluía cualquier presunción de objetividad” nunca recibió una respuesta³².

30 NINEY, François (2002): *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, de Boeck, p. 232.

31 Cfr. RUSSELL, Catherine, *op. cit.*, p.133. Cabe recordar que en el mismo Festival dei popoli en el que es premiado *Stendali* se presenta también *Crónica de un verano* de Jean Rouch que se vale de un sistema de máquina que su director define “al estilo Coutard” en homenaje al trabajo de Raoul Coutard en *Al final de la escapada* de J. L. Godard. Cfr. “Edgar Morin e Jean Rouch”, *Cinema 60*, n. 7, enero 1961, pp. 4-10, cit. p. 6.

32 ROSSIN, Federico (2009): “Incontro con Cecilia Mangini”, en NODODOC3, Catálogo del Festival Internazionale del Documentario di Trieste, pp. 81-95, cit. p. 82.



Sin embargo, fue aquel mismo montaje que permitió a Pasolini captar el ritmo de la trenodia salentina. Pasolini escribió el texto tras haber visto sólo una primera versión del montaje, o sea una versión todavía privada de sonido, así que no pudo oír el lamento pero sí pudo captar, gracias al montaje, el ritmo interno al llanto de la mujeres y la manera en la que se hace cada vez más convulso, cerrado, cada vez más obsesivo. Como ocurrió en todas las obras que realizaron juntos, la estructuración del montaje precedió a la composición del comentario, invirtiendo la relación entre texto e imagen que fundamenta la noción de ilustración. Mangini pidió a Pasolini no una traducción de los cantos sino una re-creación, un canto nuevo que fuera a la vez próximo y distante de la lamentación tradicional.

El escritor conocía bien la poesía dialectal gracias a su trabajo para una antología de poesía popular³³ de la que había revisado la traducción. Recuperando las lamentaciones grikas a través de una antigua traducción, Pasolini escribe un poema que enlaza fragmentos de diversos textos funerarios, dicho de otro modo, realiza un trabajo de injerto en el que se oyen tanto los ecos de las lamentaciones arcaicas salentinas como las resonancias de la poesía religiosa del *duecento*, en particular del poema “Donna de Paradiso” de Jacopone da Todi en el que María llora la muerte de su hijo. Pasolini consigue, pues, abarcar en el comentario a *Stendali* el recorrido que Ernesto de Martino había trazado en su estudio del “saber llorar”, desde el lamento fúnebre antiguo al llanto de María.

33 PASOLINI, Pier Paolo (1955): *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare italiana*, Parma, Guanda.

El texto no traduce al italiano lo que las mujeres dicen en lengua grika sino que dialoga con su canto desde su presente y desde su lengua. La voz de las mujeres que encarna la poesía del pasado se alterna a la voz de la poesía del presente. Esta confluencia de más voces que, como explica Rancière³⁴, no produce un sentimiento de lo real, sino que hace surgir lo real como problema, se inscribe en la voluntad de problematizar la representación del rito que, como hemos destacado al principio, señala fuertemente este trabajo de Cecilia Mangini.

34 RANCIÈRE, Jacques (2001): *Le fable cinématographique*, Paris, Seuil. Trad. Cast. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Paidós, 2005.

En los últimos minutos del documental, el ritmo y la mímica del lamento se acercan más a las formas del *planctus* arcaico; mientras los cabellos son arrancados y los pechos batidos, las oraciones se hacen “gritos de un buey salvaje”, como recita el texto de Pasolini. Los gritos se amansan con la llegada del cura católico y el grupo de hombres que llevan el féretro al cementerio: las mujeres se quedan en casa y siguen con su llanto, que ahora se hace silencioso, tímido, contenido.

Sentadas alrededor del vacío que ha dejado el ataúd, las lamentadoras asumen la resignación íntima y pacata de la *mater dolorosa*. La cámara las muestra, por última vez, en un plano general con el que se cierra el documental. Consumada la transición de la religiosidad arcaica a la católica, el montaje ya puede hacerse lineal y la imagen distante como los ecos de los oficios en latín en un pueblo de lengua grika. En aquellos mismos años (1963), la modernización impondrá al papa Montini (Paulo VI) la introducción de la lengua italiana en la liturgia. En muchos casos, para estas poblaciones no será sino el sonido nuevo de una antigua dominación: muerte sobre muerte.