

Mitologie bianche:

diálogo imaginario entre Gillo Pontecorvo, Jean-Paul Sartre y Jacques Derrida _____

Michela Zago

Traducción: Nacho Duque García.

La Batalla de Argel

«Volendo rintracciare l'origine del cosiddetto “post-strutturalismo” in un dato momento storico, verosimilmente non si dovrebbe guardare al maggio del '68 ma alla guerra d'indipendenza algerina».

R.J.C. Young, *Mitologie bianche. La scrittura della storia e l'Occidente*¹.

- Coronel Mathieu: «Che si diceva ieri a Parigi?»
- Periodista: «Niente. E' uscito un altro articolo di Sartre».
- [Lunga pausa]
- Coronel Mathieu: «Mi spiegate perché i Sartre nascono tutti dall'altra parte?»
- Periodista: «Allora le piace Sartre, colonnello?»
- Coronel Mathieu: «No. Ma mi piace ancora meno come avversario».

Con este diálogo, Jean-Paul Sartre irrumpe de modo inesperado en el film *La Batalla de Argel*. Es una voz «otra», porque llega desde la *Métropole* parisina —un espacio vagamente lejano, invisible en el film, como el centro de poder que está por representarse— y porque es un «adversario». Es irónico que quien pronuncie su nombre sea el actor Jean Martin, a quien Gillo Pontecorvo conoció en un teatro parisino y que había encontrado no pocas dificultades laborales después de haber firmado el Manifiesto de los 121 y que, además, se oponía a la guerra de Argelia². Próximo ideológicamente a Sartre, el actor interpreta al «adversario» de sí mismo, el Coronel Mathieu, jefe de los paracaidistas franceses llegados a Argelia para oponerse al Frente de Liberación Nacional. En realidad el diálogo es un *clin d'oeil* de la actualidad política francesa, que Gillo Pontecorvo y su amigo el guionista Franco Solinas seguirán atentamente con vistas a la realización del film.

La Batalla de Argel no debía llevar este título y no debía estrenarse en 1966 como en cambio sucedió. Entusiasmados por la guerra de independencia argelina, Pontecorvo y Solinas redactaron el guión del film *Parà*, que habría tenido a Paul Newman como protagonista y a Franco Cristaldi como productor. Los dos partieron hacia Argelia en 1962, poco antes de los Acuerdos de Evian del 18 de marzo y de la definitiva independencia de Argelia con el referéndum del primero de Julio. Pero Cristaldi, probablemente temeroso por la dureza del terrorismo del OAS francés, renuncia a la producción y el guión fue dejado de lado.

Entre tanto, buena parte de los intelectuales franceses toman posición contra la política colonial de la patria y defienden la guerra de independencia argelina, entre ellos, Jean-Paul Sartre. Su primer artículo en *Les Temps Modernes* aparece en marzo 1956, “Le colonialisme est un système”. Aparecen seguidos en la misma revista, de la cual Sartre es fundador y director, otros artículos que se suceden hasta 1962. Uno de estos es tal vez aquél mencionado en el film. En los mismos años, Sartre colabora con Frantz Fanon, psiquiatra y ensayista francés —hoy podríamos decir etnopsiquiatra—, originario de la Martinica, defensor de la «actitud revolucionaria» como respuesta a la alienación mental y cultural de la cual son víctimas los colonizados. Participará en el Frente de Liberación Nacional Argelino primero y en el Gobierno provisional de la República Argelina (GPRA) después. La amistad entre los dos desemboca en el *Préface* de Sartre al libro *Les*

Damnés de la terre de Fanon, publicado en 1961: «La violence coloniale ne se donne pas seulement le but de tenir en respect ces hommes asservis, elle cherche à les déshumaniser. Rien ne sera ménagé pour liquider leurs traditions, pour substituer nos langues aux leurs, pour détruire leur culture sans leur donner la nôtre; on les abrutira de fatigue». Y prosigue: «Ce livre n'avait nul besoin d'une préface. D'autant moins qu'il ne s'adresse pas à nous. J'en ai fait une, cependant, pour mener jusqu'au bout la dialectique: nous aussi, gens de l'Europe, on nous décolonise: cela veut dire qu'on extirpe par une opération sanglante le colon qui est en chacun de nous. Regardons-nous, si nous en avons le courage, et voyons ce qu'il advient de nous. Il faut affronter d'abord ce spectacle inattendu: le strip-tease de notre humanisme»³.

El dúo Pontecorvo-Solinas parece elegir como referente ideológico del guión al dúo Sartre-Fanon. He aquí la respuesta que Pontecorvo da en una entrevista realizada en 1999, no por casualidad, por Edward Said, autor de *Orientalismo* (1978) y atento conocedor del pensamiento de Fanon⁴:

- Edward Said: «First of all, I want to say what an extraordinary film this is. Seeing it now for the fifth or sixth time, the power of the film, its conception, and the logic and the clarity and the passion of it, stand out so powerfully. Thank you very much for the film. When you made the film, the Algerian revolution had already won. Did you want to tell both sides of the story or were you mainly interested in telling the Algerian side? What was your feeling about portraying this historical process?»

- Gillo Pontecorvo: «I was mainly interested in showing this unstoppable process of liberation, not only in Algeria, but throughout the entire world. Naturally, in dealing with such a dramatic history, you must show how difficult the situation is for both sides. The writings of Frantz Fanon were also very important for Franco Solinas, the screen-writer, and myself. We were there for a few months before the liberation and we saw everything, the hope and the joy, and we remember young people talking on the street all night. During the long months of preparation and of talking with the people, we saw that the struggle against colonialism diminished the mental state and the customs of the people. To fight colonialism they had to change themselves from what colonialism had made them»⁵.

No obstante, Said usa una expresión, «proceso histórico», que Pontecorvo en su respuesta no asume por completo. Más bien la descompone en el articularse de un «proceso irrefrenable de liberación», común a los movimientos anticoloniales, y de una «historia dramática», una de tantas, aquella franco-argelina cuya dramaticidad sacude a ambas partes. Me parece que, con sus palabras, Pontecorvo señala una nueva perspectiva, una salida del discurso sartreano que, de hecho, representaba su punto de partida. El desplazamiento de Pontecorvo se juega sobre la alusión a la concepción sartreana de *Historia*. Antes que nada porque parece imposible decidir quién es, si lo hay, el verdadero sujeto de la historia, ni mucho menos su objeto. De modo que, si las premisas del *Préface* de Sartre a Fanon acompañan la concepción inicial que del film tenían Pontecorvo y Solinas, es difícil sostener que el producto final de *La Batalla de Argel* refleje las consecuencias dialécticas a las que llega Sartre: «Ceci, tout simplement, que nous étions les sujets de l'Histoire et que nous en sommes à présent les objets. Le rapport des forces s'est renversé, la décolonisation est en cours». Para, en definitiva, concluir así el *Préface*: «Mais ceci, comme on dit, est une autre histoire. Celle de l'homme. Le temps s'approche, j'en suis sûr, où nous nous joindrons à ceux qui la font»⁶.

Este *décalage* final entre Pontecorvo y Sartre se hace evidente, como se verá, en la realización escénica no sólo de *La Batalla de Argel*, sino también —y de manera más explícita— de *Queimada* (1969). Estas dos películas no permiten una resolución del «drama» colonial sobre el plano de la historia, de una historia. A lo sumo, esta «historia dramática», como otras «historias dramáticas» que se abren acerca de la crisis del encuentro con el Otro en un contexto colonial, no puede resolverse más que con una salida de sí misma: con la producción de un mito.

Mitopoiesis

«La metafísica – mitología blanca que concentra e refleja la cultura dell’Occidente: l’uomo bianco prende la sua propria mitologia, quella indoeuropea, il suo *logos*, cioè il *mythos* del suo idioma, per la forma universale di ciò che egli deve ancora voler chiamare la Ragione»

J. Derrida, “La mitología blanca”, en *Margini della filosofia*⁷.

Estamos en 1961, año en el que sale a la luz el *Préface*, cuando una dura crítica llega desde la etnología, es decir, de Claude Lévi-Strauss. El último capítulo de *La pensée sauvage*, titulado “Histoire et dialectique”, ataca la primera *Crítica de la Razón dialéctica* (1958) de Sartre, denunciando la arriesgada ecuación establecida entre la noción de historia y aquella de humanidad. Riesgo que revela toda su actualidad si el paradigma referencial sobre el que construir la noción de historia es el occidental. Si se plantea una «verdadera» razón dialéctica, propia de las sociedades históricas, y una razón dialéctica repetitiva y, a corto plazo, propia de las sociedades consideradas «primitivas», se deriva que estas últimas, en un contexto colonial, no hacen más que interiorizar la historia de las sociedades históricas, adquiriendo un sentido que antes no poseían⁸. Desde esta clave se entiende el vuelco y el cambio de roles entre «sujeto» y «objeto» de la historia del que habla Sartre en el *Préface*. La pretensión de hacer de la historicidad el refugio de un humanismo trascendental equivale, en opinión de Lévi-Strauss, a hacer de la historia un mito:

«Ainsi aboutit-on au paradoxe d’un système, qui invoque le critère de la conscience historique pour distinguer les “primitifs” des “civilisés”, mais qui —à l’inverse de ce qu’il prétend— est lui-même anhistorique : il ne nous offre pas une image concrète de l’histoire, mais un schéma abstrait des hommes faisant une histoire telle qu’elle puisse se manifester dans leur devenir sous forme d’une totalité synchronique. Il se situe donc vis-à-vis de l’histoire comme les primitifs vis-à-vis de l’éternel passé : dans le système de Sartre, l’histoire joue très précisément le rôle d’un mythe»⁹.

Gillo Pontecorvo propone una solución inesperada frente al riesgo de representar una única «mitología blanca», en la cual sus protagonistas se alternan en roles recíprocos de modo que de tal mitología toman consciencia. La operación es más clara en *Queimada* y toma a su vez la forma de una mitopoiesis.

En la isla de las Antillas, colonia portuguesa, William Walker (Marlon Brando) asiste a la captura definitiva de los rebeldes. El poder inglés en un primer momento ha sostenido a los antillanos contra Portugal, haciéndoles «tomar consciencia» de la historicidad, de su condición subalterna y de la posibilidad del rescate como sujeto de la historia. Ahora que Inglaterra ha obtenido el control económico de la isla, no le queda más que eliminar al jefe revolucionario que había «formado»: José Dolores (Evaristo Márquez). Es Sir William quien evidenciará esta lógica maquiavélica:

- William Walker: «Un bel tipo, vero? E’ una storia esemplare. All’inizio non è niente: un acquaiolo, un facchino. L’Inghilterra ne fa un capo rivoluzionario. Ma quando non serve più, lo mette da parte. E quando si ribella nuovamente, in nome più o meno delle stesse idee che l’Inghilterra gli ha insegnato, l’Inghilterra lo elimina. Che ne dite, non vi sembra un piccolo capolavoro?»
- Soldado: «Siete voi l’autore, Sir William».
- William Walker: «No, sono solo lo strumento».

Sin embargo hay algo que no funciona en este aparente desplegarse de la verdad histórica. Algo escapa a la construcción y al funcionamiento de la «mitología blanca» inglesa, y es la producción de otra mitología, totalizante como la primera, e igualmente capaz de conceder un sentido a sus protagonistas. No es casual que sea el propio William Walker quien percibe esta nueva

perspectiva. Mientras las autoridades discuten sobre el cómo condenar a José Dolores, la voz de Marlon Brando introduce una lógica diversa:

- Sir William: «Soltanto che un uomo che combatte per un'idea è un eroe. E un eroe che viene ucciso diventa martire. E un martire diventa subito un mito. Un mito è più pericoloso di un eroe. Un mito non lo si ammazza».

Se trata de un éxito que Sir Walker intenta evitar, por una cuestión cuyos confines se confunden entre la política y, probablemente, un sentimiento de amistad personal por José Dolores. Pero aquello que Walker no entiende es que es imposible reducir y reconducir el significado de la figura de José al propio horizonte de sentido, que es, en último término, occidental. Es inevitable que José Dolores elija la muerte. Incluso si la transformación del rebelde antillano en héroe y en mito parece realizarse según la dinámica comprensible a la mentalidad de los colonizadores, porque, de hecho, recalca la mitología del sistema al que se contrapone, el resultado es el de la alteridad total, el de la incomunicación. De otra mitología. La idea de que en la isla de Queimada se esté desarrollando *una* sola historia es una ilusión. En Queimada se hayan al menos *dos* historias que recavan sentido a partir de dos modos irreconciliables de salir de sí a través de la mitopoiesis.

Así José Dolores termina de ser un amigo, un rebelde, un hombre. Se convierte en un contenedor, un significante excedente, un *surplus*. Se convierte en el espacio de un ejercicio simbólico en el que se cimenta el pensamiento colectivo. Es la misma suerte que acontece a Ali La Pointe en *La Batalla de Argel*: en el momento en el que es catapultado hacia una dimensión política y por ella muere, se hace parte de la mitología que mueve el engranaje de la historia colectiva argelina y le da sentido a la misma.

El *détour* simbólico y colectivo que Pontecorvo reserva para el final de estos dos largometrajes se aleja de las conclusiones del discurso de Sartre y lo arrima, paradójicamente, no sólo a las teorizaciones de Lévi-Strauss, sino también al uso que de éste hace Jacques Derrida. Se trata, en todo caso, de una solución original de Pontecorvo —por lo menos según esta lectura—, que mantiene, por tanto, los puntos de diferencia con respecto a los dos pensadores. Pero, antes que nada, vale la pena aclarar qué se entiende por *simbólico* y qué se entiende por *colectivo*.

Jacques Derrida se ha medido con un texto clave para la etnología, la *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss* de Lévi-Strauss. La cuestión es la definición de *mana*, de por sí indefinible en tanto que puro símbolo, contenedor de aparentes contradicciones. Fuerza y acción; cualidad y estado, sustantivo, adjetivo y verbo al mismo tiempo; abstracto y concreto; omnipresente y localizado.

«Et en effet, le *mana* est tout cela à la fois ; mais précisément, n'est-ce pas parce qu'il est rien de tout cela : simple forme, ou plus exactement symbole à l'état pur, donc susceptible de se charger de n'importe quel contenu symbolique ? Dans ce système de symboles que constitue toute cosmologie, ce serait simplement une *valeur symbolique zéro*, c'est-à-dire un signe marquant la nécessité d'un contenu symbolique supplémentaire à celui qui charge déjà le signifié...»¹⁰.

La idea de fondo que Lévi-Strauss presta a Mauss es la de una correspondencia entre el lenguaje y los fenómenos sociales, y es, ciertamente, este uso del lenguaje lo que atrae a Derrida. La ausencia de un centro permite eludir el problema de una historicidad que tenga una perspectiva totalizante. El signo que constituye el centro es siempre excedente, es un *surplus*, respecto al significado sobre el que se posa. Del mismo modo, el discurso mítico no tiene centro, pero es un juego continuo de sustituciones, de presencia y ausencia, a favor de un significante suplementario. Desde la lectura de Derrida, la ausencia de centro no puede más que comportar una ausencia de sujeto y de autor. A fin de cuentas, el discurso mítico permite «neutralizzare il tempo e la storia»¹¹.

Y anula así la relación de necesidad que siempre ha existido entre historicidad y «determinazione dell'essere come presenza»¹².

Desde esta perspectiva derridiana, también *La Batalla de Argel* y *Queimada* son mitos. Son precisamente mitos del mito, como el mismo Lévi-Strauss define a sus *Mythologiques*. «Il discorso mito-logico, deve essere esso stesso, mito-morfo»¹³. Del mismo modo que un mito es una estructura sin sentido, un discurso sobre el mito, sobre la «strutturalità della struttura», no puede tener centro.

Si leemos las dos películas de Pontecorvo como *textos*, en efecto, es justamente este el sentido del *détour* final. La estructura circular que ambas películas parecen prometer al inicio es inesperadamente traicionada. En *Queimada*, la escena del antillano que se acerca a Brando para portarle la maleta es la réplica —no idéntica— de aquélla del inicio en la que José Dolores tiene un primer acercamiento con «el inglés». Pero ese primer acto, que prefigura una posible amistad futura, es aquí sustituido por un acto de muerte. Y, a su vez, este es el inicio de otra mitopoiesis, en esta ocasión blanca, que da derecho a su héroe, a su mito, a su símbolo —William Walker—, para especular acerca del mito de José Dolores.

La Batalla de Argel se abre sobre la escena de la próxima captura de Ali La Pointe. La verificación de este hecho no cierra el film, sino que abre una solución diversa que llegará con la distancia de dos años. El desmantelamiento de la «estructura de la organización» del FLN por parte de los paracaidistas franceses tiene lugar según un método «no militar», sino «policial» —por citar las palabras del film—, una vez que se ha entrado en su lógica y se ha entendido su articulación por sectores y triángulos dependientes de un centro directivo. Pero ello no impide el nacimiento y el funcionamiento eficaz de una nueva estructura de la oposición argelina, aún más descentralizada: aquella propia de un movimiento colectivo.

Historia y metahistoria: cuestión de presencia

«Che cos'è la storia? Un evento che “sporge”; che si accusa, che si solleva dalla *routine*, e che costringe a vario titolo anche la presenza a sporgersi, a sollevarsi dalla *routine*...»

E. de Martino, *Storia e metastoria*¹⁴.

- Said: «One of the innovations of the film is that it's not only a story of individuals —Ali la Pointe, Colonel Mathieu, Saari Kader, and the women that we see— but also one that involves the collective, what you have referred to as a “choral personality”».

- Pontecorvo: «This was exactly what attracted Solinas and myself. It's more difficult to incorporate a choral character in a narrative film, but it's not impossible to have the audience identify with it. In a political sense, the most important point is made in the film by Ben M'Hidi, who explains the difference between terrorism and collective action. “Wars aren't won with terrorism, neither wars nor revolutions. Terrorism is a beginning but afterward all the people must act”»¹⁵.

Aun cuando Pontecorvo y Derrida puedan tener puntos en común, sus perspectivas se mantienen dispares. Ambos hebreos, ambos implicados de un modo diverso en la Guerra de Argelia, ambos se han encontrado en la experiencia vital de tener que interpretar el papel de «el otro»: respecto al poder fascista en Italia, respecto a la *Métropole* como argelino¹⁶.

El interés de Derrida es un interés, sobre todo, *textual*. Como su atención se dirige al texto de Lévi-Strauss más que al objeto de sus indagaciones, puede funcionar así como una clave de lectura posible ante los *textos* de las películas de Pontecorvo. En cambio, la perspectiva de

Pontecorvo es sorprendentemente cercana a la del etnólogo, acaso también por frecuentar determinados ámbitos, por sus contactos con el FLN durante su estancia en Argelia.

Pontecorvo no puede por tanto eludir el problema de la historicidad y de la presencia. Aquello que pone en escena en su «storia drammatica» es el drama de la presencia amenazada de la historia. La mitopoiesis no tiene otro objetivo que ocultar la presencia a este riesgo de no-ser: aquello que «nella sua immediatezza si configura come salvezza dall'esistenza umana, per il concetto diventa dunque salvezza dal rischio vitale di non esserci nella presenza storica»¹⁷.

El mito del héroe José Dolores o el mito del héroe Ali La Pointe son tales porque son deshistorizados, proyectados a un tiempo otro, mítico o si se quiere «metahistórico», y después reintegrados en un sistema de valores colectivo. La presencia, momentáneamente implicada en una ausencia, porque la crisis le hace asumir los contornos fluidos de la cera, es recuperada en un nuevo horizonte de sentido. Para volver a la discusión sobre el *mana*, que ha interesado ya sea a Lévi-Strauss que a Derrida, y a su semántica fluctuante:

«l'alone semantico del *mana* indica il compito culturale di tramutare la crisi individuale, irrelata e incomunicabile, in una reintegrazione interpersonale e pubblica. Mediante il *mana* l'universo che va "oltre" viene accettato nel suo "oltre", ma questo "oltre" si dischiude ad un ordine di rapporti che valga per tutti, prescrive le vie onde ristabilire l'esserci-nel-mondo»¹⁸.

Habla el etnólogo italiano Ernesto de Martino. Fallecido en 1965, compartió el mismo clima cultural marcado desde el marxismo al existencialismo. Su atención por una salida de la historia a través de la repetición mítico-ritual es siempre funcional a una perspectiva de identidad colectiva. De hecho, la mitología «è sempre un sistema organico di riscatti culturali da tutta l'angosciante storicità della vita»¹⁹.

Pontecorvo resuelve de un modo similar la cuestión. La producción mítica de los héroes, tanto en Argelia como en Queimada, es funcional a una perspectiva política. Por otra parte, el mito es política²⁰. A estos símbolos, que se llaman Ali la Pointe o José Dolores, pero también William Walker, el pensamiento de la colectividad puede ser referido sin tregua para producir significados que, de vuelta, dan valor a la propia acción. Pero Pontecorvo añade otro. Entre «mitologías» que se oponen, entre sistemas de valores irreductibles quizá propios por ser especulares, no hay intercambio posible. En la transfiguración de hombre a héroe, incluso las viejas amenazas dejan de compartir la misma lógica y dejan de tener espacio para el diálogo si no hay reciprocidad entre las respectivas políticas. Cuando Ali La Pointe se encuentra frente a su viejo amigo, defensor de la prostitución y, por ello, opositor de la idea política del FLN, a su exclamación, «ma siamo amici», Ali responde con una descarga de ametralladora. Entre la oferta de libertad hecha por William Walker a José Dolores y la muerte, José elige la muerte. Porque la libertad no es un don, ni un robo. Y, sobre todo, no puede ser la concesión de una política «otra». Es un valor, que cada política renueva y reafirma con sus propios mitos y en sus propios mitos, porque el sistema político no es distinguible del sistema cultural y es por ello un sistema totalizante: cada discurso mitológico es un discurso cosmológico, un discurso sobre el mundo.

- José Dolores: «Se mi lasciano vivo, vorrà dire che a loro conviene che io viva. E se a loro conviene che io viva, vuol dire che a me conviene morire».

- Soldado: «Perché?»

- José Dolores: «Perché il cacciatore non uccide il falco solo quando lo vuole usare di richiamo o farlo cacciare al suo posto. E allora lo tiene vivo, ma in gabbia».

- Soldado: «Dopo un poco di tempo, forse ti lasciano libero?»

- José Dolores: «Non è possibile, caro soldato. Se esiste chi ti dà la libertà, questa non è libertà. Perché se è libertà, nessuno la può dare. Devi prenderla tu. Tu solo. Capisci?»

[El soldado niega con la cabeza].

- José Dolores: «Capirai presto. Perché tu hai già cominciato a pensare».

- ¹ R. J. C. Young, *White Mitologies. Writing History and the West*, London-New York, Routledge, 1990, trad. it. *Mitologie bianche. La scrittura della storia e l'Occidente*, Roma, Meltemi, 2007.
- ² I. Bignardi, *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 126.
- ³ F. Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, F. Maspéro, 1961 (préface de J.-P. Sartre).
- ⁴ E.W. Said, *Culture and imperialism*, New York, Knopf, 1993. Sobre el interés de Said por Gillo Pontecorvo ver también E. W. Said, "The Quest for Gillo Pontecorvo", in *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, 2000, pp. 282-292.
- ⁵ E.W. Said, "The Dictatorship of Truth: An Interview with Gillo Pontecorvo", en *Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*, 25/2, 2000, p. 24.
- ⁶ F. Fanon, *Les damnés de la terre*, op. cit.
- ⁷ J. Derrida, "La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique", dans *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, trad. it. "La mitologia bianca. La metafora nel testo filosofico", in *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997, p. 280.
- ⁸ C. Lévi-Strauss, "Histoire et dialectique", in *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 329.
- ⁹ *Ibid.*, p. 336.
- ¹⁰ C. Lévi-Strauss, "Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss", en M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. L.
- ¹¹ J. Derrida, "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil 1967, trad. it. "La struttura, il segno e il gioco nel discorso delle scienze umane", in *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, p. 374.
- ¹² *Ibid.*, p. 374
- ¹³ *Ibid.*, p. 369.
- ¹⁴ E. de Martino, *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, a cura di M. Massenzio, Lecce, Argo, 1995, p. 128 (el volumen contiene una parte de escritos póstumos).
- ¹⁵ E.W. Said, *The Dictatorship of Truth*, op. cit., p. 24.
- ¹⁶ «Etre franco-maghrébin, l'être "comme moi", ce n'est pas, surtout pas, un surcroît ou une richesse d'identités, d'attributs ou de noms. Cela trahirait plutôt, d'abord, un *trouble de l'identité*»: C. Malabou, J. Derrida, "De l'Algérie", in *Jacques Derrida. La contre-allée*, Paris, La Quinzaine Littéraire, 1999, p. 81.
- ¹⁷ E. de Martino, *Storia e metastoria*, op. cit., p. 63.
- ¹⁸ E. de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Torino, Einaudi, 2002 (prima ed. 1977), p. 267 (el libro contiene escritos póstumos).
- ¹⁹ E. de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003 (prima ed. 1948), p. 275.
- ²⁰ J.-P. Vernant, *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, 1996.