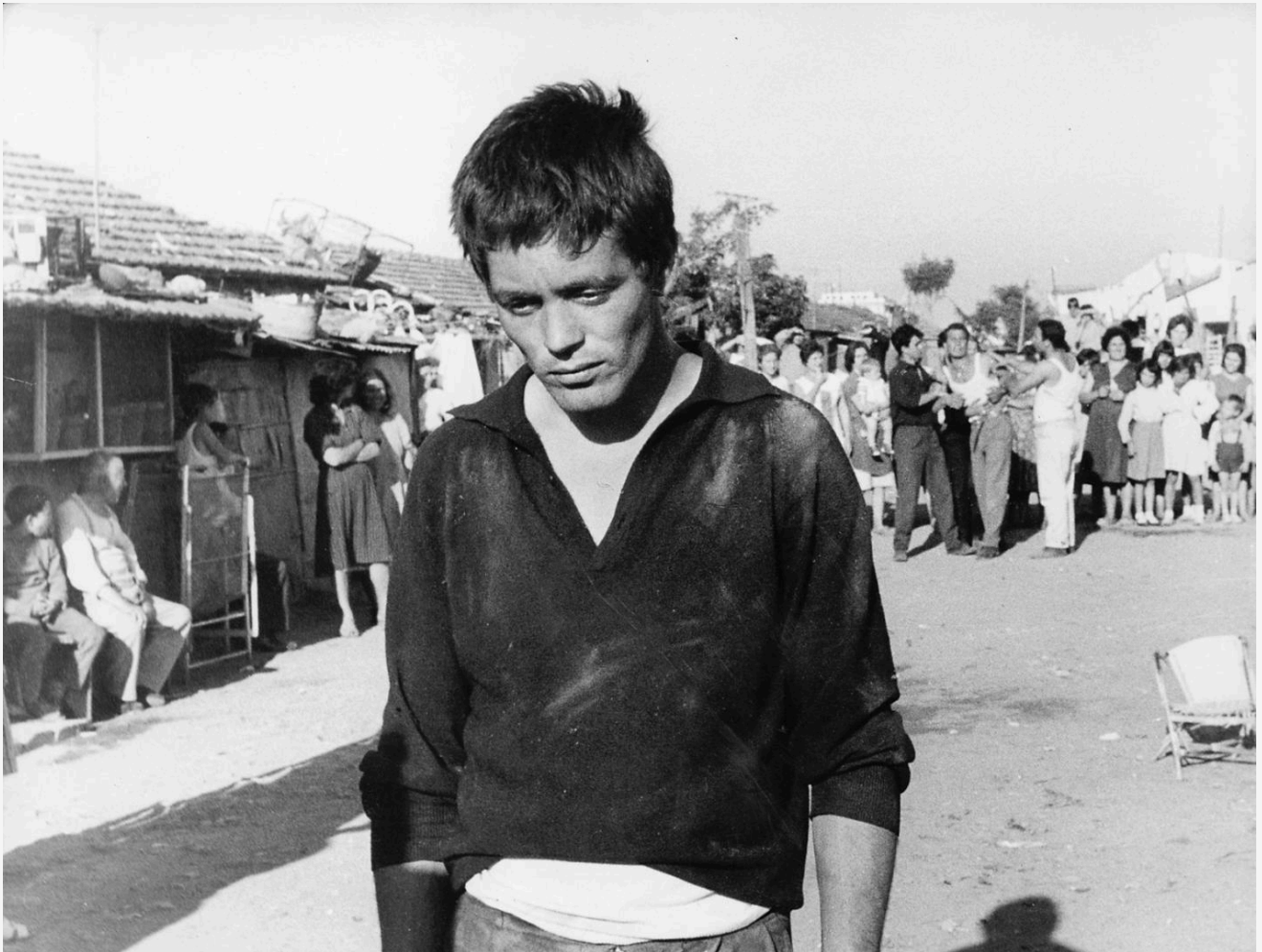


**La representación de la marginalidad en el
cine de Pasolini: una poética del subproletariado**



Candela Lucía Rodríguez Enríquez / Universitat de Barcelona /
Història de l'Art / Trabajo de Fin de Grado / Curso 2024-2025 /
Tutor: Joan Miquel Gual

Índice

1. Introducción / 5
 - 1.1. Objetivos / 5
 - 1.2. Estado de la cuestión y metodología / 7

2. Marco teórico / 9
 - 2.1. Apuntes biográficos previos y contexto social / 9
 - 2.2. La tradición neorrealista contra el cine de poesía / 12
 - 2.2.1. Pasolini contra el naturalismo neorrealista / 14
 - 2.2.2. “El cine de poesía” y “La lengua escrita de la realidad” / 19
 - 2.3. La representación del subproletariado / 24
 - 2.3.1. Supervivencias como “fuerzas del pasado” / 25
 - 2.3.2. Rostros y cuerpos: la “raza” subproletaria / 27
 - 2.3.3. Antropología poética / 29

3. Casos de estudio / 33
 - 3.1. *Accattone*: grandeza épico-religiosa / 33
 - 3.2. *Mamma Roma*: el genocidio cultural / 39
 - 3.3. *El Evangelio según san Mateo*: la obra de un marxista / 45

4. Conclusiones / 52

Bibliografía / 56

Título / Títol

La representación de la marginalidad en el cine de Pasolini: una poética del subproletariado

La representació de la marginalitat al cinema de Pasolini: una poètica del subproletariat

Resumen / Resum

El presente trabajo analiza las implicaciones ideológicas de la representación del subproletariado en la obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini, centrando el estudio en la primera etapa del cineasta, en concreto, en los films *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) y *El Evangelio según san Mateo* (1964). El análisis estudia la manera a la vez lírica y documental con la que Pasolini lleva a cabo su mirada hacia los márgenes. Los rostros, gestos y maneras de hablar del subproletariado constituyen en el cine de Pasolini “fuerzas del pasado”, rastros de supervivencias culturales frente a la homogeneización burguesa. Unas supervivencias que a nivel estético se presentan a través de una estilización configurada a partir de elementos místico-religiosos. La particular sensibilidad poética del cineasta y la sofisticación de su teoría cinematográfica nos sitúan frente a una manera completamente moderna de entender el cine.

—

Aquest treball analitza les implicacions ideològiques de la representació del subproletariat a l'obra cinematogràfica de Pier Paolo Pasolini, centrant l'estudi en la primera etapa del cineasta, concretament en els films *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) i *L'Evangelí segons sant Mateu* (1964). L'anàlisi estudia la manera, alhora lírica i documental, amb què Pasolini construeix la seva mirada cap als marges. Els rostres, gestos i maneres de parlar del subproletariat constitueixen, en el cinema de Pasolini, “forces del passat”, rastres de supervivències culturals enfront de l'homogeneïtzació burgesa. Unes supervivències que, a nivell estètic, es presenten mitjançant una estilització configurada a partir d'elements místico-religiosos. La particular sensibilitat poètica del cineasta i la sofisticació de la seva teoria cinematogràfica ens situen davant d'una manera profundament moderna d'entendre el cinema.

Palabras clave / Paraules clau

Pasolini, *Accattone*, *Mamma Roma*, *El Evangelio según san Mateo*, subproletariado, cine italiano, modernidad cinematográfica, cine de poesía, supervivencia, Didi-Huberman

Pasolini, *Accattone*, *Mamma Roma*, *L'evangeli segons sant Mateu*, subproletariat, cinema italià, modernitat cinematogràfica, cinema de poesia, supervivència, Didi-Huberman

Consecución con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) / Consecució amb els Objectius de Desenvolupament Sostenible (ODS)

El trabajo se adscribe a la consecución de los ODS relacionados con el acceso a una educación de calidad (4) y la reducción de desigualdades (10). Por un lado, la investigación y divulgación sobre temas relacionados con la historia del cine, desde una perspectiva de teoría estética y pensamiento social, contribuye a la ampliación del conocimiento y al desarrollo del pensamiento crítico. Por otro lado, la puesta en valor de los grupos sociales marginados contribuye a la reflexión crítica contra la discriminación y los estereotipos de clase, fomentando un cuestionamiento de los modelos económicos que causan las desigualdades sociales.

El treball s'adscriu a la consecució dels ODS relacionats amb l'accés a una educació de qualitat (4) i la reducció de les desigualtats (10). D'una banda, la recerca i divulgació sobre temes relacionats amb la història del cinema, des d'una perspectiva de teoria estètica i pensament social, contribueix a l'ampliació del coneixement i al desenvolupament del pensament crític. D'altra banda, la posada en valor dels grups socials marginats afavoreix la reflexió crítica contra la discriminació i els estereotips de classe, afavorint un qüestionament dels models econòmics que causen les desigualtats socials.

La muerte realiza *un fulminante montaje de nuestra vida*: es decir, elige sus momentos verdaderamente significativos (y que ya no pueden ser modificados por otros potenciales momentos contrarios o incoherentes), y los pone en sucesión, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto lingüísticamente indescriptible, un pasado claro, estable, cierto, y en consecuencia, perfectamente descriptible lingüísticamente (en el ámbito, justamente, de una Semiología General).
Sólo gracias a la muerte, nuestra vida nos sirve para expresarnos.

Pier Paolo Pasolini, *Observaciones sobre el plano secuencia*

Hemos perdido, por encima de todo, a un poeta.

Alberto Moravia

1. Introducción

Pier Paolo Pasolini vivió su vida, efectivamente, proyectando sobre todo lo que hacía una mirada poética. Y visto así, toda su trayectoria vital toma una significación profunda y compleja. También el trágico final de su vida.

En la madrugada del 2 de noviembre de 1975, Pasolini fue asesinado en la playa de Ostia, en circunstancias todavía a día de hoy poco esclarecidas. “Todos saben que mis experiencias las pago personalmente”¹, afirma, precisamente, el mismo día de su asesinato. En otra ocasión, le preguntan: “¿De vez en cuando no siente nostalgia de la época en que la gente le insultaba por la calle?”. “Todavía me insultan”² responde el cineasta. Su personalidad controvertida y las consecuencias contra su integridad física que ello le comportó formó, tristemente, parte de su vida y también de su muerte. En este sentido, en el caso de Pasolini la reflexión acerca de la muerte como aquello que permite la lectura en retrospectiva de la vida de una persona se vuelve autorreferencial, sobretudo si tenemos en cuenta el contexto personal en el que se encontraba en el momento de su asesinato. Pasolini había desatado su desesperanza y visión catastrofista en torno a una sociedad italiana donde ya no veía seres humanos, sólo “extrañas máquinas que chocan la una con la otra”³. Es en ese estado mental en el que crea una obra como *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975). Una visión que contrasta fuertemente con la visión humanista que expresa en los inicios de su carrera, y que será el motivo del presente trabajo.

1. 1. Objetivos

La representación de los pueblos ha sido tema del medio cinematográfico desde la propia invención del cine como espectáculo público; el catálogo de Vistas Lumière contenía ya el film “La salida de los obreros de la fábrica Lumière”⁴. El cine de Eisenstein o del neorrealismo italiano son ejemplos de ese mostrar a la “gente común” como parte de la “gran

¹ Pier Paolo Pasolini, *Todos estamos en peligro. Entrevistas e intervenciones* (Madrid: Editorial Trotta, 2018), 417.

² *Ibid.*, 410.

³ *Ibid.*, 413.

⁴ Georges Didi-Huberman, *Pueblos Expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2018), 146.

historia”. Se trata de una voluntad humanista de reconocer la dignidad de la gente que tradicionalmente ha quedado fuera de lo que se considera digno de representación: la gente pobre, los campesinos, los desclasados. En el caso de Pasolini, esta voluntad se une a su visión lírica y poética del mundo. Esta idea se hace presente ya en su debut cinematográfico: *Accattone* (Accattone, 1961). Accattone es el apodo —literalmente, “mendigo”— de Vittorio, un proxeneta que sobrevive en los arrabales de la ciudad de Roma. Proxeneta y mendigo, que Pasolini nos muestra en calidad de mártir cristiano, otorgándole una dignidad impropia de lo que corresponde a un personaje como él debido, ya no solo a su estatus social, sino a su laxa moralidad. Y es esa dualidad lo que hace de Accattone un personaje problemático para el público, que no puede evitar preguntarse: ¿qué es lo que lleva a Pasolini a elevar a un vulgar proxeneta a la categoría prácticamente de un santo?

El presente trabajo tiene como principal objetivo exponer la visión humanista y lírica de Pasolini en la representación de los “desclasados”, centrándonos principalmente en los films en qué el director focaliza más directamente este tema, que son también los tres primeros de su carrera cinematográfica: *Accattone*, *Mamma Roma* (Mamma Roma, 1962) y *El Evangelio según san Mateo* (Il Vangelo secondo Matteo, 1964). Se trata, pues, de entender los motivos intelectuales e ideológicos que llevan al cineasta a interesarse por esa representación dignificada de aquellos que han quedado en los márgenes, una predisposición a partir de la cual se termina desarrollando toda una visión mitificada del pueblo. Parte de este trabajo pasa también por entender los diferentes mecanismos a través de los cuales Pasolini proyecta su visión humanista del mundo sobre los personajes de sus films; dicho de otro modo, los recursos técnicos que le permiten plasmar su visión y transmitirla a través de la pantalla. Para ello es necesario entender cómo concibe el cine Pasolini: su teoría cinematográfica acerca del cine de poesía y su teoría acerca de la representación de la realidad. Y ello nos lleva nada menos que a situar a Pasolini en el contexto de la industria cinematográfica italiana de los años sesenta. La obra de Pasolini se inscribe dentro del denominado nuevo cine italiano, que comparte con cineastas como Antonioni, Fellini y Visconti, y que sigue la corriente del cine moderno desarrollada en toda Europa a partir de la aparición de los denominados “nuevos cines”. La particularidad del cine italiano con respecto a sus vecinos europeos es la no adscripción de sus cineastas a una forma programática de desarrollar esa modernidad cinematográfica, pero, al mismo tiempo, el fuerte peso que tendrá en el desarrollo de los cineastas propiamente modernos la tradición del neorrealismo italiano. Comprender la relación de Pasolini con la modernidad cinematográfica y con el neorrealismo resulta

imprescindible, pues, para entender desde dónde se entiende su aproximación hacia la realidad, los referentes con los que cuenta y los referentes de los cuales pretende desmarcarse y porqué.

A pesar de que nuestro estudio girará en torno a la primera etapa de la obra cinematográfica del autor, no queríamos limitarnos a una visión parcial o sesgada de lo que es la obra pasoliniana. Al final de su vida Pasolini termina abjurando de todo lo que había creído y defendido hasta el momento. La visión humanista característica del cineasta se tornará en los últimos años de su vida en pesimismo y abatimiento por una sociedad que considera en decadencia y deshumanizada: Pasolini abjura de su “trilogía de la vida” e inicia con *Saló* su “trilogía de la muerte”. *Saló* ha pasado a la historia por su crueldad y brutalidad como el film más controversial y relevante del director, y uno de los films más polémicos de la historia del cine. No podemos pasar por alto la disparidad entre la deshumanización expresada en un film como *Saló* en contraste con los films que aquí trataremos. Surge la cuestión sobre cómo el mismo director que dirigió *Accattone* es capaz, catorce años después, de producir una obra como *Saló*. ¿Qué es lo que llevó a Pasolini de un extremo a otro? Todo ello son cuestiones que iremos desentrañando a lo largo de las siguientes páginas.

1. 2. Estado de la cuestión y metodología

La producción académica sobre la obra pasoliniana es ingente: la trayectoria cinematográfica de Pasolini ha sido ampliamente estudiada y analizada. Por ello, la metodología que hemos llevado a cabo para la realización del presente trabajo pasa, en primer lugar, por una selección de fuentes escritas, tanto primarias como secundarias, para su posterior análisis crítico y puesta en relación con los tres films que aquí trataremos. Seguiremos, pues, un enfoque narrativo, iconográfico y de contextualización histórica.

Para concretar el enfoque del trabajo, remitimos a los cinco discursos que, según Maurizio Viano, definen la obra cinematográfica de Pasolini. En *A certain Realism*, Maurizio Viano utiliza la secuencia final del *Edipo Rey* (Edipo re, 1967) —Edipo ya mayor, deambulando por las calles de una actual Bolonia en busca del lugar en que reconoció a su madre por primera vez, acompañado por Anthelos— para definir los cinco discursos sobre los que el cine

pasoliniano dibuja su “intrigante complejidad”: humanismo, catolicismo, marxismo, psicoanálisis y homosexualidad.

Bologna, the city in which he was enrolled as a university student, and its cathedral indicate both the humanism of his early years and his adolescent Catholicism; the factory represents his Marxism; an the return to his childhood and to the relationship with his mother indicate his interest in psychoanalysis. The concurrent replacement of Antigone with Anghelos as the person who accompanies Oedipus suggests Pasolini's homosexuality⁵.

A pesar de la dificultad que comporta separar en la obra de Pasolini cada uno de estos discursos por encontrarse estrechamente interrelacionados, en el presente estudio nos centraremos principalmente en el humanismo, catolicismo y marxismo de Pasolini, ya que son las ideas que tienen mayor peso dentro del enfoque que queremos abordar en este trabajo, esto es, desde el pensamiento social y antropológico de Pasolini y cómo éste se expresa en la primera etapa de su obra cinematográfica.

La puesta en relación de las diferentes fuentes escritas sobre la obra pasoliniana del marco teórico nos dará las bases sobre las que asentar el análisis de los casos concretos de estudio, esto es: los films *Accattone*, *Mamma Roma* y *El Evangelio según san Mateo*. En cada film nos centraremos en un tema concreto de la teoría pasoliniana, basándonos en los discursos de humanismo, catolicismo y marxismo presentados anteriormente —que se entrelazan en los tres films aquí presentados—, con el objetivo de crear un discurso transversal. Para el análisis de *Accattone* nos centraremos en el concepto de “sacrificio ritual” y del “estilo trascendental” del director (humanismo, catolicismo). En *Mamma Roma* profundizaremos en el tema del “genocidio cultural”, que nos servirá para hablar de la visión pesimista que llevó al director a una obra como *Saló* (marxismo). Finalmente, en *El Evangelio* nos centraremos en la cuestión del marxismo y la religión cristiana en el pensamiento social de Pasolini (marxismo, catolicismo).

⁵ Maurizio Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice* (Berkeley: University of California Press, 1993), 1.

2. Marco teórico

2. 1. Apuntes biográficos previos y contexto social

Pasolini, nacido en 1922 en el seno de una familia acomodada, vivió sus primeros años en la región del Véneto y del Friul, en el norte de Italia. A partir de ese contacto durante su infancia y adolescencia con las regiones campesinas italianas desarrolló su apreciación por la cultura campesina. Desde muy joven Pasolini mostró una tendencia hacia las letras, la poesía y la literatura. En 1939 inició sus estudios en la facultad de Letras de la Universidad de Bolonia. A pesar de su condición acomodada, desde joven ya presenta una ideología política izquierdista, inscribiéndose en 1945 al Partido Comunista Italiano (PCI). A partir de 1947 ejerce como profesor para los hijos de los campesinos pobres del Friul. Sin embargo, en 1949, a raíz de una denuncia contra él por corrupción de menores y actos obscenos en lugar público, Pasolini pierde su plaza como profesor y es expulsado del PCI, en parte, también, por su declarada homosexualidad. En este momento Pasolini se traslada de manera definitiva con su madre a Roma, ciudad que se convierte en su lugar de residencia habitual ya hasta su muerte.

Las primeras obras poéticas de Pasolini nos presentan ya una cuestión que tendrá una gran presencia en la vida del cineasta, que atravesará una parte importante de su producción tanto literaria como cinematográfica: la reivindicación de las lenguas contra la uniformidad cultural. Su doble formación, la formación popular que le había dado su vida en el campo y la formación intelectual universitaria, sentó las bases para que el joven Pasolini desarrollara una apreciación filológica del dialecto friulano. Ese interés se expresa en la poesía friulana de sus primeros años, que publica con los versos traducidos del italiano oficial al dialecto friul. En estos primeros años, Pasolini fundará en 1945 L'Academiuta di Lenga Furlana, dedicada a la difusión del friul y a la reivindicación de las lenguas en peligro. De hecho, en una de las ediciones de la revista de L'Academiuta, *Quaderno romanzo*, Pasolini señala el caso del catalán, que en ese momento vive una época de represión política por parte de la dictadura franquista. Este tema lo retomará en el tercer volumen de la revista, en 1947, donde publica una antología poética dedicada a poetas catalanes, titulada “Fiore di poeti catalani”⁶. Una vez instalado en Roma, Pasolini aplicará este interés sobre el dialecto romanesco. Así pues, con el

⁶ Jordi Balló, *Pasolini Roma* (Barcelona: CCCB, 2013), 53.

uso de estas expresiones lingüísticas no oficiales Pasolini buscará hacer presentes unas realidades excluidas del sistema.

Pasolini confrontó dos expresiones lingüísticas con el fin de documentar la existencia de un mundo campesino culturalmente independiente del mundo metropolitano. En el caso de la novela ambientada en los suburbios de la capital, combinó la lengua literaria italiana con fragmentos de discurso libre indirecto escritos en habla dialectal subproletaria, con lo cual ilustraba de nuevo la cohabitación de realidades sociales y culturales independientes. [...] Así, hasta el final de su vida, Pasolini compaginó la lengua académica italiana y el dialecto para mostrar la existencia de mundos distintos al de la cultura dominante que no son respetados por ésta. Es decir, la operación contraria a la realizada por los grandes medios de comunicación de masas (señaladamente, la televisión)⁷.

El de la Italia de los años cincuenta y sesenta es un contexto social marcado especialmente por el desarrollo de la economía industrial, y las consecuencias que ello comporta en lo que refiere a las desigualdades sociales. Durante estos años se implanta en la industria italiana el sistema fordista, que permite un desarrollo económico sin precedentes en la historia italiana. Esta industria se concentra sobre todo en el norte del país, destacando ciudades como Milán, Turín y Génova, acentuando el tradicional desequilibrio económico en Italia del norte industrializado y el sur subdesarrollado. Como consecuencia, durante estos años tiene lugar un proceso de concentración urbana: la gente del campo emigra a la ciudad en busca de nuevas oportunidades y mejores condiciones de vida. El caótico crecimiento urbano de las ciudades da lugar al crecimiento descontrolado de éstas en el extrarradio, o sea, el desarrollo de suburbios y arrabales. Éste es un tema que Pasolini aborda directamente en sus novelas romanas, *Ragazzi di Vita* (1955) y *Una vita violenta* (1959), y también en sus dos primeros films, *Accattone* y *Mamma Roma*, obras en las que el autor retrata a aquellos que han sido expulsados del sistema económico industrial que se había implantado en la sociedad italiana a partir del gobierno de la Democracia Cristiana.

En esa predisposición hacia la representación de las clases más bajas de Pasolini había tenido un papel fundamental la figura de Antonio Gramsci, quien defendía que la labor intelectual marxista debía partir de una relación directa con la realidad cultural de las clases

⁷ Antonio Giménez Merino, *Una fuerza del pasado. El pensamiento social de Pasolini* (Madrid: Editorial Trotta, 2003), 32.

trabajadoras⁸. En Roma, Pasolini frecuentaba los barrios marginales y los arrabales de la ciudad, congeniando con su gente e integrándose con naturalidad en ese ambiente. El autor se basará en su experiencia real con el entorno para recrearlo en su obra. En esta época conocerá a Sergio Citti, gran amigo y colaborador del director, quien le asesorará acerca de la jerga y expresiones del proletariado romano para escribir sus novelas y guiones cinematográficos; en palabras del director, Sergio Citti era “un diccionario viviente” que le servía para introducirse de lleno en esa cultura lingüística propia del subproletariado romano.

Pasolini se aproximó felizmente a este subproletariado de Roma, auténtico laboratorio de cultura nacional-popular: su lengua era una invención continua en un ambiente en que se mezclaba la superstición religiosa —dadas las raíces campesinas— con el descreimiento característico de quien ha de buscar cada día el modo de sobrevivir⁹.

Pasolini termina proyectando una mirada fascinada por esos personajes del subproletariado, buscando en sus obras exaltar “su miseria material y moral, su ironía feroz e inútil, su ansia desordenada y obsesa, su desdeñosa pereza, su sensualidad sin ideales y, junto a todo eso, su atávico y supersticioso catolicismo pagano”¹⁰. Para el cineasta se trata de un modo de vida, el del subproletariado, que revela una fuerza revolucionaria, ya que expone la gran contradicción de la ideología burguesa: la idea de la “cultura del residuo” denominada como tal por Carlos Losilla. Según Losilla, dentro de la ideología burguesa el residuo es necesario como excedente del consumo, pero al mismo tiempo es rechazado por ésta como “excrecencias repugnantes del cuerpo social”: “la periferia urbana, por ejemplo, se nutre de lo que la ciudad ha expulsado de sí para no tener necesidad de verlo ni sentirlo: la basura, los objetos inservibles, los marginados, Accattone, Mamma Roma”¹¹. La poética cinematográfica pasoliniana se basa en esa dicotomía de “lo que sobra” en la sociedad burguesa. La representación del subproletariado se entiende en ese sentido: se trata de personajes “miserables”, excluidos por parte de la burguesía, que Pasolini representa con dignidad por esa fuerza que representan:

Un cuerpo es siempre revolucionario, al representar lo incodificable. A través suyo revivimos situaciones codificadas —viejas y nuevas— que se convierten en inestables y

⁸ *Ibid.*, 58-59.

⁹ *Ibid.*, 47.

¹⁰ *Ibid.*, 49.

¹¹ Carlos Losilla, “Pasolini o la reconstrucción, 1961-65”, en *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*, ed. José Enrique Monterde (Valencia: IVAC, 2005), 157.

escandalosas. Si además este cuerpo pertenece a una vida indigna de ser vivida (la de un negro, un sardo, un gitano, un judío, un invertido o un miserable), entonces también es manifiestamente revolucionario (cosa que no puede manifestar el cuerpo de la autoridad local, de un ministro, etc.). El pobre y el infeliz siempre son, en sí mismos, heroicos: sean resignados o rebeldes¹².

Volveremos sobre este tema más adelante, cuando tratemos el pensamiento antropológico de Pasolini. No obstante, presentar ésta idea aquí nos sirve para situar el esa representación del proletariado dentro del contexto ideológico del cineasta.

2. 2. La tradición neorrealista contra el cine de poesía

La aproximación al cine de Pasolini desde su relación con el neorrealismo puede servirnos para marcar un punto de referencia a nivel contextual que nos de lugar a desarrollar la teoría del cine de poesía de Pasolini. Entender la tradición compartida pero también la evolución que supone el cine de Pasolini respecto al neorrealismo nos lleva inevitablemente a hablar de las particularidades de la modernidad cinematográfica, y nos permitirá situar la obra pasoliniana dentro de la industria cinematográfica italiana de los años sesenta. Pasolini parte de la tradición neorrealista en el sentido político que para él toma la visibilización de una realidad que ha quedado excluida de la gran pantalla. Pero la época en la que vive Pasolini no es la época de Rossellini, no solo en lo que se refiere a la sociedad italiana, sino también a todo lo relacionado con la industria cinematográfica. Pasolini representa el paradigma del autor cinematográfico intelectual: su obra no se limita a la realización de sus films, sino que ésta se apoya sobre reflexiones y textos teóricos en torno al medio cinematográfico. La teoría pasoliniana nos sitúa al director en una manera moderna de entender el medio cinematográfico y, al mismo tiempo, nos permite adentrarnos en la forma particular del cineasta de concebir la representación de la realidad, un aspecto que según la propia convicción del director lo desmarca definitivamente del neorrealismo.

El peso del neorrealismo marcará de forma determinante el nuevo cine italiano de los años sesenta, debido a esa “imponente tradición” que será difícil para los nuevos cineastas dejar atrás y debido a las aportaciones que supuso el movimiento en lo que se refiere a modernidad

¹² Pier Paolo Pasolini, citado en Giménez Merino, *Una fuerza del pasado*, 52.

cinematográfica. El cine de Pasolini es un ejemplo de ello. Àngel Quintana define las principales aportaciones del cine del neorrealismo a las tendencias del cine moderno en tres ejes. En primer lugar, la conciencia e interés en explorar la complejidad de la imagen cinematográfica y su vínculo con la realidad. En segundo lugar, una aproximación ética hacia un mundo que ha quedado fragmentado y dislocado después de la guerra. Finalmente, lo que José Enrique Monterde ha denominado “estética del rechazo”, que será el modelo de la “estética pobre” a partir de la cual el cine moderno desarrollará su poética¹³. Todo ello son características que apreciamos en Pasolini. Sus textos teóricos son un ejemplo de ese cuestionar las bases de lo real, mientras que los temas que trata en sus films también demuestran esa conciencia por un mundo dislocado y alienado. A nivel estético, sus primeros films también demuestran esa austeridad y pobreza de la que el cine neorrealista se hizo bandera.

Pasolini se introduce a la industria cinematográfica como asesor y colaborador en la realización de guiones, reclamado por directores como Soldati, Fellini o Bolognini debido a su profundo conocimiento del dialecto romanesco y de las formas populares del habla italiana. Así pues, entre 1957 y 1960 participa en numerosos guiones, entre ellos el de *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, 1957) y el de *La dolce vita* (*La dolce vita*, 1960), de Fellini¹⁴. Cuando años más tarde Pasolini presenta su idea para dirigir *Accattone*, Fellini se compromete a financiar el proyecto, pero pronto el director dará marcha atrás, ya que la “pobreza” del material preparatorio, fotografías y película rodada de los espacios y personas de la periferia que mostraban el tono general y la estética del film, no gustan al director¹⁵. Sin embargo, la industria cinematográfica italiana de los años sesenta pasa por un momento de apertura hacia nuevas propuestas y nuevos cineastas, en lo que Micciché ha denominado “operación nouvelle vague italiana”: la idea es devolver al cine italiano su legitimidad cultural apostando por un cine de autor que retorne al cine del primer neorrealismo¹⁶. En este contexto, Pasolini rápidamente encontrará un nuevo productor: Alfredo Bini, que hará de productor también en los siguientes seis films del cineasta.

¹³ Àngel Quintana, “El legado del padre o la vigencia del neorrealismo” en *En torno al nuevo cine italiano*, 23-24. En lo que se refiere a la relación entre el neorrealismo y el nuevo cine italiano remitimos al lector al análisis que a éste respecto hace Àngel Quintana en su aportación a *En torno al nuevo cine italiano*, 13-44.

¹⁴ Balló, *Pasolini Roma*, op. cit., 78.

¹⁵ Silvestra Mariniello, *Pier Paolo Pasolini* (Madrid: Cátedra, 1999), 179.

¹⁶ Viano, *A Certain Realism*, op. cit., 50.

Vemos, pues, que el primer contacto de Pasolini con el cine viene mediado por la relación con cineastas cuya obra se adscribe en ciertos aspectos al neorrealismo. Los tres primeros films de Pasolini —*Accattone*, *Mamma Roma* y *El Evangelio*— se han relacionado tradicionalmente con una evolución del neorrealismo canónico¹⁷. Monterde, de hecho, se ha referido a Pasolini como un “eslabón entre la imponente tradición del neorrealismo y la proliferación de los nuevos cineastas de principios de los sesenta”¹⁸, en relación precisamente a esta primera etapa del director. Sin embargo, ya en su primer film Pasolini presenta una forma característica de entender el realismo cinematográfico, que tendrá como resultado una de las formulaciones teóricas más interesantes en su época sobre la naturaleza del cine, desarrollada a nivel teórico principalmente en la antología de ensayos publicada en *Empirismo Herético* (1972).

En lo que se refiere a la teoría cinematográfica de Pasolini, el estudio más detallado en lo referente al realismo cinematográfico del director lo encontramos en *A certain Realism: Making use of Pasolini's Film Theory and Practice*, de Maurizio Viano. En él, el autor indaga en el pensamiento cinematográfico de Pasolini para relacionar su teoría con su práctica artística, analizando cómo esa teoría se expresa en los films del director. Las reflexiones de Viano son recogidas por Àngel Quintana en el último capítulo que compone su estudio dedicado al cine italiano desde 1942 a 1961. La obra de Quintana está precisamente dedicada al desarrollo del neorrealismo hasta el estreno en 1961 de *Accattone*, que constituye en su cronología el punto de inflexión en el camino del cine italiano hacia la modernidad cinematográfica. La decisión de terminar su estudio acerca del neorrealismo con un análisis sobre un film de Pasolini nos resulta significativo para el análisis del contexto cinematográfico en el que éste inició su carrera.

2. 2. 1. Pasolini contra el naturalismo neorrealista

La aproximación hacia la realidad del cine de Pasolini se define, en un nivel elemental, por lo que rechaza: esto es, la ilusión naturalista, que es la base, precisamente, del neorrealismo cinematográfico¹⁹. La voluntad de desmarcarse del naturalismo es una tendencia clave de los

¹⁷ Losilla, “Pasolini o la reconstrucción”, *op. cit.*, 156.

¹⁸ José Enrique Monterde, “Pasolini, los primeros años” *Caimán Cuadernos de Cine*, no. 146 (2022): 32.

¹⁹ Naomi Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy* (Princeton: Princeton University Press, 2017), 40.

nuevos cines de los años sesenta. La teoría acerca del realismo en Pasolini la debemos entender dentro de éste contexto de la incipiente modernidad cinematográfica, donde lo que se propone es “pasar de la mera representación verosímil de la realidad al reconocimiento del carácter de representación del cine como su única verdad incommovible”²⁰. En su entrevista con Oswald Stack Pasolini se desmarca del movimiento neorrealista afirmando que él cree en el realismo, pero está en contra del naturalismo neorrealista:

I consider my own films realist compared with neorealist films. In neorealist films day-to-day reality is seen from a crepuscular, optimistic, credulous, and above all naturalistic point of view... Compared with neorealism I think I have introduced a certain realism, but it would be hard to define it exactly²¹.

Uno de los elementos más característicos del cine del neorrealismo es la reproducción de la realidad a través del plano secuencia: la idea de rodar una escena sin cortes, intentando reproducir la vida tal cual se nos presenta en realidad. Pasolini, al contrario, apuesta por la fragmentación: la idea de un espacio y tiempo que fluye de manera realista está ausente en sus films, ya que la técnica de Pasolini se define por aislar los objetos del mundo real para fetichizarlos y desnaturalizarlos. Para Pasolini no se trata de reproducir la realidad, sino de reconstruirla a través de su propia visión, una postura que lleva a su cámara “to break the sense of spatial and/or temporal continuity by lingering, mysteriously, on isolated fragments of reality”²². Pasolini, en vez de filmar a Accattone y sus amigos conversando en una misma toma, pasa de una cara a otra, a medida que cada personaje habla, creando la sensación antinatural de que los personajes se dirigen a la cámara, no de que estén hablando entre ellos.

En otra ocasión, Pasolini afirma que “no hay un realismo válido para todas las épocas”: cada época desarrolla su noción de “realismo” porque cada época está imbuida de su propia ideología²³. El contexto social de posguerra que caracteriza el neorrealismo no es el contexto social que vive Pasolini en los años 60. El neorrealismo tuvo lugar en un contexto social concreto que ya no se adscribe a la realidad presente; “El tiempo de Rossellini ya ha pasado”, afirma el cuervo de *Pajaritos y Pajarracos* (Uccellacci e uccellini, 1966)²⁴.

²⁰ José Enrique Monterde, Esteve Rimbau, Casimiro Torreiro, y Fons Joaquim Romaguera i Ramió. *Los Nuevos cines europeos, 1955-1970* (Barcelona: Lerna, 1987), 220.

²¹ Pier Paolo Pasolini, citado en Viano, *A Certain Realism*, op. cit., 53.

²² Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, op. cit., 40.

²³ Viano, *A Certain Realism*, op. cit., 69.

²⁴ Alain Bergala, *Pasolini Roma*, op. cit., 127.

Sin embargo, insistimos en que el espíritu del neorrealismo se encuentra presente en un film como *Accattone*, a nivel temático, por el hecho de centrarse en mostrar la realidad de grupos sociales marginados (proxenetas, prostitutas), y a nivel técnico, por la precariedad de las condiciones de imagen y montaje y la presencia de actores no profesionales y escenarios reales. En cambio, los valores ideológicos son otros: el neorrealismo presentaba personajes marginados cuya desviación de las normas sociales se justificaba con el hecho de que, a pesar que aspiraban a tener un trabajo honesto, la sociedad les daba la espalda, manteniendo de esta manera los valores tradicionales de la ética del trabajo ligado a las aspiraciones socioeconómicas²⁵. Pero Accattone y sus amigos desprecian esa ética del trabajo, obligando al espectador a dejar esos valores burgueses universalizados de lado un momento para plantearse una forma diferente de concebir el mundo.

La relación compleja de Pasolini con el neorrealismo tiene como obra clave *Mamma Roma*, donde el cineasta señala directamente al neorrealismo para desmarcarse de él, convirtiéndose, en palabras de Viano, en el tributo y rechazo final de Pasolini al neorrealismo²⁶. Anna Magnani vuelve a encarnar la icónica imagen de la madre italiana de Pina en *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945), para esta vez presentarla no como una imagen heroica de la resistencia del pueblo italiano contra el fascismo, sino como una ex prostituta con aspiraciones pequeñoburguesas. La misma actriz, encarnando el mismo rol, en un film que, de la misma manera, tiene como escenario principal la ciudad de Roma. Para Magnani, sin embargo, trabajar con Rosellini no es lo mismo que trabajar con Pasolini: mientras el primero apuesta por el plano secuencia para una reproducción “sin costuras” de la realidad, Pasolini opta por la fragmentación y fetichización del objeto enmarcado por la cámara. Esta elección provocó, en un inicio, ciertos desencuentros con la actriz protagonista, quien, formada en la interpretación “naturalista”, no estaba habituada a que el director interrumpiera constantemente su actuación²⁷.

Mi modo de concebir la interpretación — que yo deseo sea totalmente real, o mejor dicho, realista, hasta el fondo, hasta la exasperación— es completamente contrario a cualquier forma de naturalismo. [...] No me interesa la llamada espontaneidad, la llamada naturalidad; me interesa captar, y después unir las fases de los sentimientos de los

²⁵ Viano, *A Certain Realism*, op. cit., 69-70.

²⁶ *Ibid.*, 85.

²⁷ Bergala, *Pasolini Roma*, op. cit., 127.

personajes en sus momentos culminantes, sin las transiciones intermedias, que requieren, precisamente, espontaneidad y naturalidad²⁸.

En *Mamma Roma* participa también otro rostro emblemático del cine neorrealista: Lamberto Maggionari, protagonista de *El ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), que interpreta al hombre convaleciente al que Ettore intenta robar la radio. Es revelador el cambio de perspectiva que Pasolini propone en *Mamma Roma* respecto a la idea del robo. El robo de Ettore no está justificado por ninguna necesidad real: Ettore no se encuentra en una situación extrema que le lleve a delinquir. Pasolini no pretende que el espectador entienda esta acción delictiva. El juicio moral contra el robo es un valor burgués que, tal como vemos en *El ladrón de bicicletas*, la burguesía ha universalizado. El robo de Ettore es una transgresión de esos valores, y no de los valores del subproletariado al que él pertenece, donde el robo se ve únicamente como un medio más para adquirir el dinero que la clase media adquiere trabajando. Pasolini ataca de esta manera la forma monocéntrica de entender la realidad del neorrealismo²⁹. También en *Accattone* presenciamos un robo: la secuencia donde Vittorio roba el collar a su hijo. Vittorio se esconde y espera mientras la madre del niño se despide de su padre antes de salir a trabajar. El protagonista presencia todo a través de una pared con un agujero en el centro, que enmarca la escena enternecedora del día a día de una familia que intenta a través del trabajo honrado sacar adelante a sus hijos, una vida de la que él no forma parte (Fig. 1).

...this portrait of early rising workers presents neorealist iconography at its most sentimental. Perhaps there is even some nostalgia for this world, but a cut to Accattone's face signals the impossibility of adhering to it. Accattone reflects on what he has seen through the hole and excuses himself for what he is about to do –he excuses himself for not respecting the proletarian idyll. The thief's vision –here Pasolini's vision– breeds division, a dissociation from a reality too full to be real: a reality from which something must be stolen³⁰.

²⁸ Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma* (Barcelona: Seix Barral, 1965), 151.

²⁹ Viano, *A Certain Realism*, op. cit., 87. En su obra, en el capítulo elocuentemente titulado “Mamma Roma città aperta”, Viano realiza un análisis comparativo entre ambos filmes. Remitimos al lector a dicho estudio para un examen más detallado de las diferencias en el enfoque desde el cual se aborda cada film.

³⁰ *Ibid.*, 78.



Figura 1. Pier Paolo Pasolini, *Accattone*. Fotogramas del film.

Frecuentemente se ha señalado el hecho de que si la crítica de la época quedó impactada por *Accattone* no fue tanto por la dura descripción de la pobreza y miseria que marca toda la atmósfera del film, una visión que ya había presentado el neorrealismo. Lo que impactó a la crítica fue la manera en que Pasolini decidió representar el mundo subproletario, mostrando personajes “amorales”, “depravados”, “consumidos por sus instintos”. Incluso la crítica comunista consideró que *Accattone* representaba una imagen degradante y errónea del

subproletariado, de la misma manera que habían hecho anteriormente las novelas romanas del autor³¹. Esta crítica se entiende si tenemos en cuenta que, citando a Greene, “*Accattone* exalts the sub-proletariat for the very “misery” that political activists wish to eradicate”³², una postura que cuestiona el valor y la necesidad de la acción política contra esa situación de desigualdad.

A pesar de la negativa por parte de Pasolini de identificarse con el neorrealismo, Àngel Quintana destaca el hecho de que para Pasolini el realismo es, de la misma manera que Rossellini, “una determinada forma moral de aproximarse a lo real generada por un profundo respeto hacia la espontaneidad de la vida”. La impronta del neorrealismo en Pasolini pasa por esa actitud ética de su acercamiento hacia la realidad, que eventualmente llevaría a un replanteamiento de las formas de discurso³³.

2. 2. 2. “El cine de poesía” y “La lengua escrita de la realidad”

Los movimientos que han reivindicado una modernidad artística han tenido siempre como cuestión central su propia conciencia lingüística, es decir, la autoreflexión acerca del propio medio artístico, cuestión que marca también el caso de la modernidad cinematográfica³⁴. En lo que se refiere a Pasolini, su teoría acerca de la naturaleza del medio cinematográfico está estrictamente relacionada con su aproximación al realismo cinematográfico. Pasolini plantea esta cuestión desde la semiología, invirtiendo la perspectiva del objeto de estudio que hasta entonces se había seguido: no estudia la semiología del cine como sistema de significación para representar la realidad, sino que plantea cómo el cine, a través de la reproducción mecánica de la realidad, nos demuestra que ésta es un lenguaje en sí misma³⁵. Cabe mencionar que en el campo de la semiología sus propuestas son recibidas con recelo, ya que la falta de rigor científico y la no adscripción del cineasta a ninguna “escuela” restan credibilidad a sus declaraciones. Mariniello destaca en el pensamiento semiológico de

³¹ Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, op. cit., 22-23. Giménez Merino recoge una cita de Carlo Salinari (responsable de la sección cultural del PCI) sobre *Chavales del arroyo* que deja entrever el tono general de esas discrepancias: “Aparentemente Pasolini escoge como argumento el mundo del subproletariado romano, pero el contenido real de su interés es el gusto morboso por lo sucio, por lo abyecto, por lo grosero y por lo turbio”; Carlo Salinari, citado en Gimenez Merino, *Una fuerza del pasado*, op. cit., 63-64.

³² Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, op. cit., 29.

³³ Quintana, *El Cine Italiano: 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad* (Barcelona: Paidós, 1997), 235.

³⁴ Monterde, *Los Nuevos cines europeos*, op. cit., 204.

³⁵ Mariniello, *Pier Paolo Pasolini*, op. cit., 22.

Pasolini la influencia de la semiótica americana, especialmente Peirce, y la lingüística de Saussure. Pasolini recoge de Peirce la idea de que hay muchos sistemas de signos posibles, de los cuales la lengua constituye sólo uno de ellos; de ahí que la realidad pueda ser entendida como un sistema de signos. Por otro lado, Pasolini se basa en Saussure para desarrollar su teoría acerca de la segunda articulación en el cine, en abierta controversia con Christian Metz.

Pasolini presenta por primera vez esta teoría en el festival de Pesaro en 1965, en una conferencia que lleva como título “La mimesis de la mirada”, que rápidamente pasaría a titularse “El cine de Poesía”³⁶. La principal idea que aquí introduce Pasolini es que, mientras los demás modos de comunicación expresan la realidad a través de símbolos, el cine “expresa la realidad a través de la realidad”; o sea, reproduce lo real utilizando la misma realidad material. Por ello en “La lengua escrita de la realidad” el cineasta afirma que “la realidad no es finalmente más que cine *in natura*”, creando una correlación de ida y vuelta entre la vida y el cine y convirtiendo al cine en un medio de reproducción mecánica de la realidad; lo que en la lengua oral sería la escritura. Así pues, el cinematógrafo “no es otra cosa que el momento “escrito” de una lengua natural y total, que es la acción en la realidad”³⁷. Mariniello relaciona esta manera de entender la imagen cinematográfica con la teoría de André Bazin de la analogía de la momia, presentada en *Ontología de la imagen fotográfica*. Según Bazin, la creación de la imagen fotográfica es un proceso de representación mecánica, donde la realidad se reproduce de manera automática. La imagen fotográfica requiere de lo real: la materialidad del mundo real tiene, por tanto, un contacto directo con la representación. En Pasolini, “la imagen es idéntica a su modelo en el sentido de que participa de su misma naturaleza y es su conciencia simultáneamente”³⁸. Esta relación, sin embargo, no debe hacernos caer en considerar a Pasolini como un “realista” a la manera de Bazin, como iremos viendo a continuación.

A partir de ello, Pasolini introduce la idea de la calidad onírica del cine. Según el cineasta, el instrumento lingüístico en el que se basa el cine es de tipo irracional, ya que se trata de las

³⁶ Santos Zunzunegui, “El estupor de lo nuevo. Pesaro y la nueva crítica”, en *En torno al nuevo cine italiano*, op. cit., 149. Los festivales, a través de conferencias y tertulias, tuvieron un papel clave durante la eclosión de las nuevas olas europeas en el desarrollo de un cine de un refinamiento intelectual cada vez mayor; de ello es paradigmática la conferencia de Pasolini a la que aquí nos referimos. Para un análisis del papel que en este sentido jugó el Festival de Pesaro, remitimos al lector a la aportación de Santos Zunzunegui en *En torno al nuevo cine italiano*; 143-154.

³⁷ Pier Paolo Pasolini, “La lengua escrita de la realidad”, en *Empirismo herético* (Córdoba: Editorial Brujas, 2005), 283.

³⁸ Mariniello, *Pier Paolo Pasolini*, op. cit., 38.

imágenes de la realidad misma a la que estamos expuestos constantemente de manera inconsciente. El cine es un lenguaje específico de las imágenes, que es también la forma en la que pensamos y soñamos; de hecho, el esfuerzo reconstructor de la memoria utiliza todas las características típicas de una secuencia cinematográfica³⁹.

Y del mismo modo que, lingüísticamente, pensamos — para nosotros, en silencio, con palabras que podríamos llamar estenográficas, simples y extremadamente veloces, y también extremadamente expresivas aunque inarticuladas— asimismo tenemos también la posibilidad, interna, de esbozar un monólogo cinematográfico: los procesos de los sueños y de la memoria, ya sea involuntaria como, sobre todo, voluntaria, son los esquemas primordiales de una lengua cinematográfica, entendida como reproducción convencional de la realidad. Cuando recordamos, proyectamos en nuestra mente, pequeñas, fragmentarias, oscuras o claras secuencias de un filme⁴⁰.

A partir de esta teoría y de su equivalencia con la lengua escrita, Pasolini afirma que la unidad fundamental del lenguaje cinematográfico, o sea, los elementos de segunda articulación que en la lengua escrita equivalen a los fonemas, serían los objetos que componen la realidad. El elemento de primera articulación, lo que serían monemas, correspondería al encuadre.

Pasolini termina concluyendo que la gran diferencia del cine con el lenguaje escrito es que el cine no puede recoger términos abstractos, porque las imágenes siempre tienen un referente concreto. Así pues, el cine “al carecer de léxico conceptual y abstracto es poderosamente metafórico”⁴¹, lo cual convierte al cine en una lengua de poesía. Tradicionalmente, el cine se ha inclinado hacia un cine de prosa, pero Pasolini señala que desde Rosellini, pasando por la Nouvelle Vague, el cine ha tendido progresivamente cada vez más hacia un lenguaje de poesía. El cine de poesía se expresa a través del uso de la “subjética libre indirecta”, adaptación al cine de la técnica de la narración libre indirecta en literatura. En literatura se trata de una técnica mediante la cual el autor se introduce en el ánimo del personaje, adoptando su psicología y su manera de hablar. En el cine, la acción de intromisión del autor en su personaje no se expresa de manera lingüística, sino a través del estilo, a través de

³⁹ *Ibid.*, 11.

⁴⁰ Pier Paolo Pasolini, “La lengua escrita de la realidad”, *op. cit.*, 283.

⁴¹ Pier Paolo Pasolini, “El cine de poesía” en *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesía contra cine de prosa* (Barcelona: Anagrama, 1970), 22.

“hacer notar la cámara”. Contra el naturalismo impersonal que ha sido la base sobre la que ha girado el realismo clásico cinematográfico, con una cámara transparente que pretende crear la sensación de objetividad, Pasolini propone una “subjetividad indirecta libre” que permite al autor cinematográfico hablar en primera persona a través del estilo⁴².

Pasolini hace referencia a la obra de tres directores contemporáneos a él como ejemplo de la teoría que expone: Antonioni, Bertolucci y Godard. Así pues, en *El desierto rojo* (Il deserto rosso, 1964), de Antonioni, el director crea una condición estilística a través de una subjetiva libre indirecta; Antonioni “mira el mundo sumergiéndose en su protagonista neurótica, reviviéndolo a través de su mirada”⁴³.

Según Quintana, en los primeros films de Pasolini ésta idea poética se expresa fundamentalmente a través de la idea del pastiche, definida por Hervé Joubert-Laurencin como el contraste entre dos mundos opuestos, “un conflicto visible, o legible, entre lo alto y lo bajo, la cultura alta y la cultura baja, la lengua hablada y la lengua literaria, el universo del autor y el universo del personaje”⁴⁴. En el caso de *Accattone*, las referencias cultas que Pasolini introduce en el film, como la música de Bach o la inspiración pictórica de los planos en el primer renacimiento italiano, representan el “mundo poético” del autor que se expresa en el “mundo mimético” del film. Este contraste entre la realidad y la cultura tiene como objetivo “abordar la conciencia del espectador creando una determinada pasión respecto al mundo poético descrito”⁴⁵.

Retomando la cuestión acerca del realismo pasoliniano presentada en la primera parte de este apartado, rescatamos las palabras de Àngel Quintana al respecto:

Al reivindicar el cine como lenguaje estricto de la realidad, [Pasolini] planteaba de qué forma dicho lenguaje estaba sujeto a una subjetividad —el autor— que realizaba una lectura de los signos presente en el mundo y a otra subjetividad posterior —el lector— cuya pasión marcaba la interpretación subjetiva del texto. Para Pasolini el realismo no es una forma de construcción objetiva del mundo, sino que implica una forma de lectura de la realidad, provocada por los placeres que provoca el propio texto⁴⁶.

⁴² Quintana, *El Cine Italiano*, op. cit., 235.

⁴³ Pasolini, “El cine de poesía”, op. cit., 31.

⁴⁴ Quintana, *El Cine Italiano*, op. cit., 233.

⁴⁵ *Ibid.*, 233.

⁴⁶ *Ibid.*, 234.

El “plano subjetivo indirecto” pasoliniano será importante para la teoría de Gilles Deleuze acerca de la imagen-percepción, que presenta en el primer volumen de *Estudios de Cine*. Para Deleuze, el “plano subjetivo indirecto” permite explicar una imagen-percepción que supera la simple dicotomía de una percepción objetiva y subjetiva: el “plano subjetivo indirecto” transforma la imagen-percepción a través de la conciencia-cámara, dando lugar a una “forma pura” que se erige “en visión autónoma del contenido”⁴⁷. Sin embargo, tal como señala Mariniello, Deleuze pasa solo de puntillas en lo que se refiere a la diferencia entre monólogo interior y discurso indirecto libre, una idea en la que Pasolini incide especialmente por el valor político que según él las diferencia: el monólogo interior permite al autor distanciarse de la realidad de su personaje, mostrarla sin necesidad de entenderla en su profundidad, mientras que el discurso indirecto libre sí requiere un ejercicio de asimilación de esa realidad vivida por el personaje. Esto se debe a que para Gilles Deleuze lo interesante del planteamiento acerca del plano subjetivo indirecto reside en que gracias a él se asume “una forma estética superior”, mientras que a Pasolini lo que le interesa, es “la dimensión institucional e histórica de la lengua de poesía”⁴⁸. Pasolini concluye su discurso afirmando que el hecho de que el cine de poesía se base en la asimilación de la mirada del director, expresada a través del estilo, con el personaje, convierte al cine de poesía en un cine de la burguesía, ya que solo puede expresar su propia visión del mundo.

Los personajes pretextuales no pueden ser elegidos en el propio ámbito cultural del autor: es decir, análogos a él, por cultura, lengua y psicología: de las “exquisitas flores de la burguesía”. Si luego pertenecen a otro mundo social, son mitificados y asimilados a través de la tipificación de la anomalía, de la neurosis o de la hipersensibilidad, etcétera. Es decir, también en el cine la burguesía se identifica a sí misma con toda la humanidad, en un irracional interclasismo⁴⁹.

Esta perspectiva política de la teoría cinematográfica pasoliniana resulta relevante para entender la postura por la que toma partido Pasolini como director. En la manera de pensar y entender la expresión artística de Pasolini juega un papel fundamental sus valores políticos, marxistas y gramscianos. Para Pasolini, se trata de solucionar un problema que Antonio Gramsci, el modelo italiano de artista comprometido, había detectado ya en la literatura de

⁴⁷ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* (Barcelona: Paidós, 1994), 113.

⁴⁸ Mariniello, *Pier Paolo Pasolini, op. cit.*, 88.

⁴⁹ Pasolini, “El cine de poesía”, *op. cit.*, 41.

los años treinta: romper con la distancia entre escritor/autor y pueblo. Un film como *Accattone* se presenta, pues, como una “solución provisional a los problemas de la distancia entre arte culto y público popular, de la función social del arte y la competencia del lector o espectador”⁵⁰. Siempre dejando ver, sin embargo, la subjetividad del autor; se trata de un proceso de acercamiento entre la función social del arte y su autonomía estética.

Un cine que quiere ser realista, pero que al mismo tiempo se presenta con un estilo metafórico y poético, nada más lejos de la idea del cine como ventana abierta al mundo. Esta es la tensión que la teoría cinematográfica pasoliniana nos presenta. En este sentido, Didi-Huberman nos recuerda las palabras de Alain Bergala cuando éste califica el cine de Pasolini como dos veces impuro, “por no ser un “cine salido del cine” (como Godard) y por no ser hasta el final un “cine de la inscripción verdadera” (cómo lo habría deseado André Bazin)”⁵¹.

2. 3. La representación del subproletariado

Didi-Huberman constituye una figura fundamental en el pensamiento contemporáneo en torno a la teoría y filosofía de la imagen, destacando principalmente por sus aportaciones para la recuperación y revalorización de la figura de Aby Warburg y su perspectiva antropológica sobre el concepto de supervivencia de las imágenes. Es en este sentido en el que podemos entender el interés su interés en la obra de Pasolini, una parte importante de la cual se basa en esas “fuerzas del pasado” que a través de los rostros, gestos y expresiones nos muestran rastros de la supervivencia de los pueblos. En *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* Didi-Huberman se pregunta: “¿Cómo filmar dignamente a quienes no tienen nombre, a quienes en principio sólo tienen por voz su grito de sufrimiento o de rebelión? ¿Cómo acercarse a los no actores, cómo mirarlos a los ojos, escuchar sus palabras, respetar sus gestos?”⁵². La respuesta la encuentra en el cine de Pasolini.

⁵⁰ Fernando González, “Accattone, de Pier Paolo Pasolini. Una solución provisional para una encrucijada” *In-daga*, no. 4 (2003): 158.

⁵¹ Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, op. cit., 184.

⁵² *Ibid.*, 160-161.

2. 3. 1. Supervivencias como “fuerzas del pasado”

Para Pasolini, las culturas populares expresan a través de sus lenguajes, de sus gestos y de su presencia, sus vínculos con su pasado y con sus orígenes. El tiempo pasado tiene la capacidad de “sobrevivir”, de dejarse ver a través de diferentes maneras en nuestro tiempo presente. Y esa lucha de los pueblos de mostrarse, esa resistencia histórica, es un acto político: es la lucha revolucionaria de los pueblos, de los miserables, por resistir a una clase alta cuyo objetivo es erradicar la su vitalidad e implantar sus modelos culturales. Esa “vocación antropológica por la supervivencia” es lo que define la obra pasoliniana de los primeros años⁵³.

Poco antes de su muerte, Pasolini escribiría su célebre “Artículo de las luciérnagas”, donde identifica esas “supervivencias” con las luciérnagas cuyos destellos de luz se alzan entre la oscuridad nocturna de los campos. Sobre esta metáfora Didi-Huberman construye su discurso acerca de las supervivencias en el pensamiento de Pasolini en *La supervivencia de las luciérnagas*. En lo que se refiere al análisis de la obra pasoliniana, Didi-Huberman parte de la idea de la “supervivencia de las imágenes” como imágenes que se encuentran “en perpetua metamorfosis”, conjugando al mismo tiempo lo arcaico y lo contemporáneo. Esta idea remite directamente al concepto de imagen dialéctica desarrollado por Walter Benjamin, “noción destinada precisamente a comprender de qué modo *los tiempos se hacen visibles*”⁵⁴. Benjamin, que hereda la antropología de las supervivencias elaborada por Aby Warburg, plantea a través de esta idea la complejidad del concepto de historia y el tiempo histórico. Según Benjamin existe un tipo de historia que se presenta como objetiva y neutra, una historia que se autoproclama “imparcial” pero que es en realidad la interpretación de la historia de aquellos que la dominan. En este sentido, las “imágenes supervivientes” se presentan como recursos inesperados de memoria y resistencia de aquella parte que la “historia oficial” ha pretendido olvidar, supervivencias que permiten repensar la historia desde esos puntos de vista que han sido intencionadamente negados, desde los márgenes.

En *La ricotta*, el episodio de Pasolini para *RoGoPaG* (RoGoPaG, 1963), Pasolini, a través de Orson Welles, recita los siguientes versos, publicados posteriormente en *Poesía en forma de Rosa*:

⁵³ Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas* (Madrid: Abada Editores, 2012), 24.

⁵⁴ *Ibid.*, 34.

Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopostoria,
cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più.

Las fuerzas del pasado representan esas imágenes supervivientes que se muestran hoy en día pese a todo, y que Pasolini se interesa por representar por la fuerza reivindicativa que éstas manifiestan. Hablamos, pues, de una mitificación del pueblo, de esos pueblos que resisten a perderse, que se presentan hoy como “fuerzas del pasado” y que son una expresión de la fuerza revolucionaria perteneciente a los miserables.

Esa “fuerza del pasado” que se aparece en el tiempo presente resulta ser “más moderno que todos los modernos”, precisamente por esa capacidad de volver a hacer relevante el pasado en el momento presente. “Más moderno que todos los modernos”: Pasolini se considera moderno no por romper con el pasado, sino por ser capaz de volverlo a hacer relevante reviviéndolo a través de su cine. Esta concepción de la modernidad nos permite, de manera un tanto libre, relacionar a Pasolini con una de las voces más puramente modernas del nuevo cine italiano: Antonioni. En este sentido, recordamos las palabras de Roland Barthes acerca de la modernidad de Antonioni en su carta-elogio al director:

Muchos toman lo Moderno como una bandera de combate contra el viejo mundo, contra sus valores comprometidos; pero, para usted, lo Moderno no es el término estático de una oposición fácil; lo Moderno es, por el contrario, una dificultad activa para seguir los cambios del Tiempo, ya no solamente en el nivel de la gran Historia, sino también en el interior de esa pequeña historia cuya medida es la existencia de cada uno de nosotros⁵⁵.

Para ambos cineastas la modernidad no implica una simple idea de progreso o de ruptura con el pasado, sino una tensión temporal: en Pasolini, el pasado irrumpe en el presente como una fuerza reivindicativa; en Antonioni, según Barthes, el presente se encuentra entretejido con sus temporalidades pasadas. Pasolini en un sentido mítico y arcaico; Antonioni desde una perspectiva existencial frente a lo contemporáneo. Desde puntos de partida distintos, ambos nos remiten a esa reflexión acerca de la modernidad como una experiencia compleja de las diferentes temporalidades que componen el tiempo presente.

2. 3. 2. Rostros y cuerpos: la “raza” subproletaria

La idea de “raza subproletaria” es un concepto que, a pesar de que se encuentra presente a lo largo de toda la producción cinematográfica pasoliniana, el director no designa como tal hasta 1975. En el artículo “Mi *Accattone* en televisión después del genocidio”, Pasolini introduce por primera vez este término para significar lo que él considera una “raza” *per se*, separada de las demás: la raza subproletaria, a la que pertenecen todas las personas que han sido relegadas a los márgenes de las ciudades y que, debido también a unos orígenes campesinos comunes, han terminado conformando una cultura propia.

Según Pasolini, esa raza aparte no solo se distingue de la raza burguesa por unos rasgos psicológicos propios y una escala de valores diferente, sino también por unos rasgos físicos particulares. Tal cosa puede comprobarse, recuerda Pasolini en el artículo citado, viendo los personajes de *Accattone*: los actores que participan en el film son actores no profesionales, actores que no interpretaban ningún papel, sino que eran, efectivamente, gente subproletaria perteneciente a los arrabales de la ciudad de Roma; “cada cual era realmente cada cual”⁵⁶. Es el caso de Franco Citti, a quien Pasolini conocía desde hacía años a través del hermano de

⁵⁵ Roland Barthes, *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen* (Barcelona: Paidós, 2011), 177.

⁵⁶ Pier Paolo Pasolini, “Mi *Accattone* en televisión después del genocidio” en *Cartas luteranas* (Madrid: Editorial Trotta, 1997), 121.

éste, Sergio Citti. Franco Citti no tenía experiencia previa como actor, pero para Pasolini él representaba el tipo del *ragazzi di borgata* que era el tema principal de su film, hecho que inscribe a Pasolini en la característica introducción de nuevos rostros propia del cine de la modernidad⁵⁷. Pasolini seleccionó al reparto de su film no por sus capacidades profesionales como actores, sino por sus rasgos físicos, con la idea de que el físico de una persona y su presencia en pantalla es capaz de comunicar al espectador por sí misma. Una idea que, por otra parte y como ya hemos visto anteriormente, está ligada a la teoría cinematográfica de Pasolini, si tenemos en cuenta que el cine “expresa la realidad a través de la realidad”. Citando a Quintana, “los físicos individuales hablan por sí solos, ya que son signos de la realidad y pueden acabar provocando un determinado deseo al sujeto, implicando una lectura personal”⁵⁸.

Didi-Huberman lo expresa en los siguientes términos: “Para Pasolini, con el rostro pasa lo mismo que con la desnudez: son los lugares por excelencia donde la “misericordia” del ser —su pobreza esencial— deviene aparición”⁵⁹. La admiración de Pasolini hacia esos físicos se entiende como un elogio a la fuerza revolucionaria que éstos expresan: su belleza reside en un acto de resistencia.

Quando se habla de subproletariado se evoca de inmediato una miseria sufrida en la pasividad por aquellos a quienes llamamos “*pobres diablos*”, como una manera de suprimir la fuerza activa de protesta que hay en ellos. Es a esa fuerza activa a la que el cine de Pasolini intenta volver a dar figura⁶⁰.

Para Pasolini, “la historia se inscribe directamente en los cuerpos”, y sólo el cine es capaz de exponer esa huella visible del tiempo en el físico. Esta forma de entender el cuerpo inunda la manera de ver el mundo de Pasolini. El cineasta percibe ese desafío en Anna Magnani: en ella —en sus gestos, sus rasgos físicos, en su manera de estar— observa ese origen popular y campesino de sus antepasados que resiste frente a un mundo que pretende olvidarlo.

Observo a Anna Magnani allá, al fondo, en el diván del salón elegante [...]. Se calla, pero se mantiene con el busto erguido, como debía hacerlo su abuela, hace un siglo, en el

⁵⁷ Monterde, *Los Nuevos cines europeos*, op. cit., 111.

⁵⁸ Quintana, *El Cine Italiano*, op. cit., 234.

⁵⁹ Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, op. cit., 198.

⁶⁰ *Ibid.*, 199.

umbral de la casa. Veo, de todos modos, que su silencio es inquieto: detrás de la banda negra de sus ojos pasan sombras más negras, interrumpidas, reaparecidas, ora reprimidas como un eructito, ora liberadas como carcajadas. Está claro que las personas que la rodean la sofocan, la restringen dentro de su forma, como un líquido derramado que pudiera refluir al valso y reposar muy tranquilamente en él. [...] Se encuentra como en un escenario: está sentada, siempre con el busto erguido y los pechos salientes [...], siempre como su abuela, con un vestido que, Dios sabe cómo, mezcla el último grito con la moda eterna de las campesinas de Ciociaria, [y así] permanece sentada, en una actitud de desafío⁶¹.

Es por ello que en un film como *El Evangelio*, Pasolini se detiene a retratar a cada uno de los figurantes. El reparto de los doce apóstoles está compuesto, en parte por amigos del cineasta pertenecientes al mundo intelectual —como Giorgio Agamben, Alfonso Gatto, Ferruccio Nuzzo, Enzo Siciliano y Marcello Morante—, y en parte por actores no profesionales de diversas procedencias (campesinos y obreros). Todos esos rostros se muestran al espectador a través de primeros planos con la sencillez y austeridad que caracterizan el tono general del film, conformando una colección documental de rostros, en concreto, los rostros de varones pertenecientes a la sociedad italiana de 1964. En este sentido, *El Evangelio* puede leerse como un “documental sobre el cuerpo de los pueblos”⁶².

2. 3. 3. Antropología poética

En la secuencia de la pesca de atunes en *Stromboli* (Stromboli, Terra di Dio, 1950), Rosellini nos ofrece una imagen de lo que podríamos llamar una “antropología poética”. El cineasta se detiene a documentar el trabajo de los pescadores, tradición centenaria que nos habla de un modo de vida arcaico, documentado ahora a través del medio cinematográfico. Sin embargo, la secuencia no se limita a un interés únicamente etnográfico, sino que ofrece también una lectura lírica “desde la óptica poética de los movimientos del *pathos*”; de lo que sugiere al espectador esa danza de gestos y movimientos arcaicos a los que nos remiten las imágenes. Sin embargo, según Didi-Huberman “nadie comprendió esta dialéctica —esta visión documental y lírica, política y poética a la vez— mejor que Pier Paolo Pasolini”⁶³.

⁶¹ Pier Paolo Pasolini, citado en Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, op. cit., 206.

⁶² Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, op. cit., 199.

⁶³ *Ibid.*, 170.

Tal como señala González Alcantud, Pasolini hace un análisis sociológico que parte de una “filosofía de la cultura”. Cabe entender, entonces, que Alberto Moravia, en la introducción a *Escritos Corsarios*, relacionara la sociología en Pasolini con la escuela de Francfort, por su “dialéctica marxiana” y su perspectiva histórica pesimista. Herbert Marcuse, uno de los fundadores de la escuela de Francfort, compartía con Pasolini la misma preocupación por las transformaciones culturales, y por tanto, “el gusto a través de la filosofía de la cultura por la antropología”⁶⁴. Pasolini habla, de hecho, de una “revolución antropológica” desencadenada a partir del desarrollo económico y el asentamiento de la sociedad de consumo capitalista. Así pues, no hay que dejar de lado que lo que Pasolini lleva a cabo es lo que podríamos resumir como una “interpretación antropológica de las mutaciones socio-culturales” de su época.

Otra de las voces que Didi-Huberman trae a coalición para reflexionar acerca de la teoría pasoliniana es la del filósofo Giorgio Agamben. Agamben no tiene ningún estudio específico sobre el pensamiento de Pasolini, pero ambos comparten la idea de considerar la complejidad de las temporalidades entrelazadas que conforman el presente⁶⁵. Además, ambos presentan también un interés recurrente acerca del gesto y sus temporalidades, de ese poder antiguo de los gestos populares. Una expresión de ello en la obra cinematográfica de Pasolini es lo que Didi-Huberman denomina como la “práctica amorosa del primer plano”. El modo intimista en que Pasolini filma los rostros de sus personajes permite al espectador reparar en los gestos, las fisonomías y las expresiones de las personas que aparecen en pantalla, por ejemplo en *Accattone*, personas que, recordando las palabras del director, no interpretan un papel, sino que se muestran tal como son.

Didi-Huberman compara el trabajo de Pasolini como cineasta con el trabajo del etnólogo italiano Ernesto de Martino. De la misma manera que Pasolini, E. de Martino lleva a cabo una observación fenomenológica de los cuerpos, de sus gestos y afectos, que le sirve para reafirmarse en una realidad que se está perdiendo. En este sentido, Didi-huberman confronta dos imágenes: el plano de la madre de Pasolini, Susanna, como mater dolorosa en *El Evangelio*, que llora la muerte de su hijo en la cruz, y una fotografía de una campesina italiana que forma parte de los estudios de E. de Martino. Las dos imágenes presentan similitudes manifiestas: en el gesto del llanto, en el movimiento de las manos, en la

⁶⁴ José Antonio González Alcantud, “De las luciérnagas a la sublevación. Didi-Huberman sobre la antropología política “pasoliniana” de la rabia” *Anthropos: cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, no. 246 (2017): 135.

⁶⁵ Didi-Huberman, *La supervivencia de las luciérnagas*, op. cit., 51.

fisionomía de los rostros. Tanto Pasolini como E. de Martino comparten una cultura visual común basada en el realismo. Además, Pasolini trabaja siempre desde una mirada en parte documental. Es por ello que Didi-Huberman afirma que *Accattone* y *Mamma Roma* “pueden considerarse localmente, en el detalle de los planos, como observaciones etnográficas sobre el cuerpo de los pueblos”⁶⁶.

Para acabar, cabe tener en cuenta para entender la relación entre ambos autores el hecho de que, tal como señala González Alcantud, tanto Pasolini como Didi-Huberman desarrollan un pensamiento antropológico que tiene su origen “en los márgenes” de la disciplina. Por su parte, Pasolini se inicia en el pensamiento antropológico de la mano de E. de Martino; por otro, Didi-Huberman lo hace a través de Aby Warburg. Ambas personalidades representan voces menores dentro de la disciplina, vías alejadas de la antropología oficial. Warburg se había interesado por el estudio de la supervivencia de las imágenes para entender el proceso de “afirmación del aura que el paso del tiempo acumula en las obras de arte antiguas”; en suma, de las pervivencias de las imágenes del pasado en el presente y cómo estas se expresan, una idea presente también en la obra de E. de Martino: “En consonancia con esa antropología *demodé* de las supervivencias, para Didi-Huberman [...] las imágenes constituyen una presencia, en el sentido de E. de Martino, del pasado en el presente”⁶⁷.

Así pues, el cine de Pasolini busca de esta manera devolver la dignidad de los pueblos a través de su visibilidad y presencia en sus películas, movido por una vocación a la vez antropológica y a la vez poética. La supervivencia a través de los dialectos, los físicos y los gestos de esta raza subproletaria es según Pasolini un acto político de reivindicación: fuerzas del pasado que se niegan a desaparecer, y es en esa fuerza reivindicativa donde reside su belleza. Citando a Didi-Huberman:

Lenguajes del pueblo, gestos, rostros: todo aquello que la historia no puede explicar en simples términos de evolución o de obsolescencia. Todo aquello que, por contraste, dibuja zonas o redes de supervivencias en el mismo punto en que se declaran su extraterritorialidad, su marginalización, su resistencia, su vocación de revuelta⁶⁸.

⁶⁶ Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, op. cit., 210.

⁶⁷ González Alcantud, “De las luciérnagas a la sublevación”, op. cit., 138.

⁶⁸ Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, op. cit., 55.

Finalmente, Didi-Huberman señala cómo el hecho de que Pasolini vea una fuerza reivindicativa ese “exponer” a los pueblos significa, inevitablemente, que esos pueblos están “expuestos a desaparecer”: exponer a los pueblos va de la mano de una conciencia acerca de la desaparición de los mismos en el tiempo presente. En *Supervivencia de las luciérnagas* Didi-Huberman retoma la metáfora de las luciérnagas del artículo de Pasolini para hablar de las pequeñas luces de resistencias culturales que se alzan contra la sociedad de consumo. Frente al tono pesimista y catastrofista de Pasolini en su artículo de 1975, Didi-Huberman propone “organizar el pesimismo”, y considerar esas resistencias desde una perspectiva optimista como pequeñas luces que resisten a la imperante oscuridad del presente. El análisis de Didi-Huberman sobre el pesimismo de Pasolini en los últimos años de su vida constituirá la base para nuestro análisis acerca del concepto de “genocidio cultural” y sus implicaciones a nivel filosófico, ideas a las que volveremos más adelante en nuestro análisis de *Mamma Roma*.

3. Casos de estudio

3. 1. *Accattone*: grandeza épico-religiosa

En la entrevista para *Bianco e Nero* en 1964 Pasolini habla sobre su voluntad de transmitir en *Accattone* la “grandeza épico-religiosa de estos personajes miserables”, por medio del “ritmo de la narración, del modo en que muevo a estos personajes, de la atmósfera en la que los sumerjo, a través de la luz, del sol, del ambiente que hay a su alrededor”⁶⁹. Esta afirmación permite introducir una idea que será clave en la primera etapa del director: la dignificación de la marginalidad como objetivo principal en su cine a través de unos recursos técnicos que dan lugar a una estética de sacralidad, una mirada basada en la iconografía cristiana. Es por ello que Pasolini define *Accattone* como un film “profundamente religioso, incluso católico”⁷⁰: se trata, citando a Sam Rohdie, de una “realidad contaminada por el estilo épico de la pintura religiosa”⁷¹.

En las notas a la edición del guión de *Mamma Roma*, el cineasta habla de una “sacralidad técnica” en *Accattone* que atribuye a un desconocimiento de la técnica por su inexperiencia como director de cine. “En *Accattone*”, afirma, “faltan muchísimos de los recursos técnicos que generalmente se usan”⁷². El resultado es un estilo ascético, primitivo, con una tendencia hacia la sacralidad. En lo que se refiere a influencias cinematográficas, Pasolini destaca que en el momento de realizar el film no tuvo presente ningún autor en concreto. Sin embargo, una vez terminado el cineasta percibió de qué manera habían influido sobre el resultado final la obra de Dreyer, Mizoguchi y Chaplin, autores cinematográficos que Pasolini considera “directores épicos” en un sentido mitológico, directores que parten de un punto de vista que es “absolute, essential and in a certain way holy, reverential [*sacrale*]”⁷³.

Por otra parte, la “sacralidad técnica” de Pasolini parte también de un gusto cinematográfico que no se basa en el cine, sino de la pintura:

⁶⁹ Mariniello, *Pier Paolo Pasolini, op. cit.*, 56.

⁷⁰ Pier Paolo Pasolini citado en Mariniello, *Pier Paolo Pasolini, op. cit.*, 184.

⁷¹ Sam Rohdie, *The Passion of Pier Paolo Pasolini* (Bloomington: Indiana University Press, 1995), 4.

⁷² Pasolini, *Mamma Roma, op. cit.*, 156.

⁷³ Pier Paolo Pasolini, *Pasolini on Pasolini: interviews with Oswald Stack* (Londres: Thames and Hudson, British Film Institute, 1969), 43.

[...] mi gusto cinematográfico no es de origen cinematográfico, sino figurativo. Lo que tengo en la cabeza como visión, como campo visual, son los frescos de Masaccio, de Giotto —que son los pintores que me gustan más, junto con algunos manieristas (por ejemplo el Pontormo). [...] cuando mis imágenes están en movimiento, están en movimiento como si el objetivo se moviese sobre un cuadro; concibo el fondo siempre como el fondo de un cuadro y por eso los abordo siempre frontalmente⁷⁴.

Lo que busca Pasolini es la plasticidad, un hecho que se hace evidente a través de las referencias pictóricas presentes a lo largo de toda su obra —recordamos la reproducción del descendimiento de Cristo en *La ricotta*, o el sueño del pintor en *El Decamerón* (Il Decameron, 1971)—. Esa sensibilidad hacía una mirada pictórica Pasolini la habría desarrollado a partir de sus clases de historia del arte con Roberto Longhi en Bolonia, donde el cineasta afirma que tuvo una suerte de epifanía visual y revelación estética que él mismo denomina como una “fulguración figurativa”. En la primera etapa del director, los cuerpos y rostros de los actores están tratados como iconos religiosos: la austeridad, la frontalidad y el hieratismo de los encuadres es lo que de manera más clara define el estilo pasoliniano de sus primeros films. Giulio Carlo Argan, de hecho, habla de cómo en *Accattone* “los personajes se ofrecían como temas icónicos, presentados por un instante inmóviles, y después puestos en movimiento”⁷⁵. Bernardo Bertolucci, quien estuvo presente durante el rodaje del film, describe el modo de trabajar de Pasolini desde una visión que confiere a la puesta en escena un aura de sacralidad, construida a partir de referencias iconográficas presentes a lo largo de toda la historia del arte, y que evocan presencias cargadas de dignidad:

Clavaba la cámara delante de las caras, de los cuerpos, de las barracas, de los perros vagabundos a la luz de un sol que a mí me parecía enfermizo y a él le recordaba los fondos dorados: construía cada encuadre frontalmente para convertirlo en un pequeño tabernáculo de la gloria subproletaria⁷⁶.

Pero Pasolini no se limita a la copia mimética de los maestros del renacimiento italiano —como, por otra parte, sí hace el personaje de Orson Welles en *La ricotta*, con la reproducción de pinturas de Pontormo y Rosso Fiorentino—. Las fulguraciones figurativas de

⁷⁴ Pasolini, *Mamma Roma*, op. cit., 156.

⁷⁵ Giulio Carlo Argan, en Pier Paolo Pasolini, *Dibujos y pinturas de Pier Paolo Pasolini, 1941-1975* (Barcelona: Galeria Maeght, 1994), 7.

⁷⁶ Bernardo Bertolucci, “Raíces profundas”, en Pier Paolo Pasolini, *Pier Paolo Pasolini: palabra de corsario* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2005), 15.

la obra pasoliniana se definen por el sentimiento que une a Pasolini con autores como Giotto, Piero della Francesca o Caravaggio: encontrar y hacer visible la belleza plástica que habita en los cuerpos humildes.

Si Giotto y Piero della Francesca están presentes en *Il Vangelo secondo Matteo* es al menos por la belleza de los humildes en el mundo terrenal cantado por Dante. [...] Si Caravaggio atraviesa toda la obra de Pasolini, es al menos por su manera de iluminar lo real más trivial y recuperar, debajo de todas las metáforas y todas las iconografías reconocibles, la ineluctable y “fulgurante” belleza de los pueblos⁷⁷.

Para Pasolini se trata de sublimar lo mundano, incluso lo abyecto, a través de la contaminación y contraste con lo sagrado: el plano de Accattone al lado del ángel, a punto de saltar al río, expresa ese contraste entre lo sagrado y lo profano⁷⁸ (Fig. 2). La elección de acompañar esas imágenes con música de Bach gira en torno a esa misma voluntad estética: dar un acompañamiento musical noble a personajes que no “merecen” ese estatus. En sus films Pasolini no hace un uso “horizontal”, como él mismo lo denomina, de la música: la música no sirve para reforzar las imágenes que se muestran al espectador, sino que la usa de



Figura 2. Pier Paolo Pasolini, *Accattone*. Fotograma del film.

⁷⁷ Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, op. cit., 179.

⁷⁸ Viano, *A Certain Realism*, op. cit., 73.

manera “vertical”, o sea, para transformar el sentido de las imágenes⁷⁹. En *Accattone* la música de Bach se convierte en un “agente de transformación”, acompañando acontecimientos de alta carga dramática y moral, como el momento de la paliza de Magdalena por los napolitanos, la pelea entre Accattone y su cuñado y el robo por parte de Accattone de la cadena de su propio hijo.

La cultura religiosa en *Accattone* sostiene una historia sobre proxenetas, prostitutas, arrabales, pobreza y miseria; tanto a nivel estético como temático. En *Accattone* asistimos al camino de su protagonista hacia una redención que, al final vemos, es inasumible para él. El film inicia con una cita del Canto V de la *Divina Comedia* de Dante, donde se alude a la posibilidad de salvación de aquellos que se debaten entre el Bien y el Mal. En este sentido, Accattone es un alma en el purgatorio: a lo largo del film acompañamos al protagonista a transitar entre los diferentes círculos del infierno, un infierno que es ese contexto de miseria que le envuelve. Esto hasta que aparece en su vida Stella. Stella se presenta para Accattone como un ser puro dentro de toda esa pobreza moral y material que rodea al protagonista. Stella le ofrece la posibilidad de una redención, ya que su pureza hace consciente a Accattone de su propia degradación. A partir de este momento Accattone se debatirá en esa tensión: su deseo de cambiar y el impulso que le mueve de vuelta hacia su estilo de vida anterior. Pero para llegar a esa redención Accattone deberá, primero, caer a lo más bajo, llegando al punto de robar a su propio hijo y empujar a Stella hacia la prostitución. La muerte se presenta como la única vía de redención para este personaje atormentado, una muerte que recibe con un “ahora estoy bien”: no existe otra solución para él, o para las personas como él⁸⁰.

La premonición de su muerte amenaza a Accattone desde la primera secuencia del film, cuando sus amigos le incitan, como en un juego con la muerte, a saltar desde el puente al río. Una anticipación que reaparecerá en la secuencia onírica del protagonista, donde Accattone sueña su propio funeral. Esta atmósfera fúnebre no es sólo narrativa, sino también formal, ya que la retórica visual del film está construida desde un “grave esteticismo de muerte”. “Hay algo fúnebre, cadavérico, en la piel del mundo —fachadas, calles, rostros de amigos, vestidos— que rodea a Franco, como un planeta deshabitado”, afirma Pasolini. Franco Citti

⁷⁹ Pier Paolo Pasolini, “La música en el film” en *Confesiones técnicas y otros escritos sobre cine* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2022), 236.

⁸⁰ Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, op. cit., 27.

es el perfecto Accattone porque, al igual que el personaje, este subproletario carga consigo una “sensación de autodestrucción y de muerte”⁸¹.

La dimensión religiosa de la puesta en escena crea un paralelismo entre el martirio de Accattone y el martirio de Cristo, una idea que se retoma en *Mamma Roma* con el personaje de Ettore, cuya agonía y muerte se recrea desde un punto de vista que iconográficamente hace alusión directa al *Cristo Morto* de Mantegna⁸² (Fig. 3). En este sentido, Carlos Losilla nos habla de una primera etapa en cine de Pasolini marcada por lo que él denomina como “sacrificio ritual”, comprendida por *Accattone*, *Mamma Roma* y que culmina con el Cristo crucificado de *El Evangelio*. Tres films que tienen como desenlace una muerte expiatoria sin que esos cuerpos pierdan su integridad física. Según Losilla, posteriormente el cine de Pasolini evolucionaría hacia un “canibalismo sacro”, con films como *Pajaritos y Pajarracos* y *Pocilga*, donde la integridad de los cuerpos se pierde y éstos son devorados por humanos, perros y porcinos⁸³.



Figura 3. Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma*. Fotograma del film.

Pasolini había sido cristiano en su infancia y adolescencia. La puesta en duda de sus creencias tuvo lugar a través del despertar ideológico en su juventud de la mano de Marx y Gramsci. A pesar de ser declaradamente ateo, nunca negó el hecho de la importancia que esa fuerza

⁸¹ Pasolini, *Mamma Roma*, *op. cit.*, 147-148.

⁸² Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, *op. cit.*, 26.

⁸³ Losilla, “Pasolini o la reconstrucción”, *op. cit.*, 157.

ejercía sobre él. Pasolini solo llega a referirse al uso del imaginario del cristianismo en *Accattone* en su entrevista con Stack, donde afirma que la iconografía cristiana usada por los personajes de *Accattone* viene desde una perspectiva “pagana” o “pre-burguesa”. Stack cuestiona a Pasolini hasta qué punto la preocupación de Accattone por la salvación del alma, expresada en la secuencia del sueño, no remite a una ideología individualista pequeñoburguesa. Pasolini afirma que el problema de la salvación del alma no forma parte de las preocupaciones religiosas burguesas porque ésta no practica la religión desde un sentido trascendental sino desde un sentido de catequesis y liturgia; “the bourgeoisie has replaced the problem of the soul, which is transcendental, with conscience which is a purely social and mundane thing”⁸⁴. Por ello la reflexión metafísica de Accattone de su muerte la hace desde una perspectiva mítica; y por ello *Accattone* mantiene los elementos míticos del catolicismo pre-burgués. Un ejemplo es la señal de la cruz que el compañero de Accattone hace cuando este muere: este gesto ritual aparece mal representado, ya que el personaje cruza los brazos de manera equivocada, sin seguir los pasos de lo que sería la bendición ortodoxa; “the sign is not even a Christian sign, it’s just vaguely religious and protective, but it isn’t Catholic in the orthodox —and therefore bourgeois— sense of the word”⁸⁵.

En su estudio acerca del cine italiano de los años sesenta, Lino Micciché desarrolla el sentido épico y religioso de la muerte en el imaginario de *Accattone*. Micciché destaca el hecho de la lectura del film va más allá de un discurso ideológico de denuncia acerca de la precariedad de la vida en los arrabales romanos de los años sesenta; como ya hemos visto, la crítica que trató de entender el film de esta manera consideró que se hacía una representación desfavorable del subproletariado y de los grupos sociales marginados. Según Micciché, *Accattone* es, principalmente, la puesta en escena de las propias inquietudes intelectuales de Pasolini, de sus inquietudes acerca de la muerte como cuestión épica y mitológica. Un punto de vista, el de Micciché, que encaja con lo que el mismo Pasolini había teorizado acerca del cine de poesía.

Accattone no es una película que contenga o implique una ideología política equivocada o regresiva, por la óptima razón que, más allá de sus propias pretensiones, no se ofrece de ninguna manera como representación ideológica de la condición proletaria, sino solo como aplicación en un mundo subproletariado [...] de la “ideología de la muerte” que

⁸⁴ Pasolini, *Pasolini on Pasolini*, op. cit., 46.

⁸⁵ *Ibid.*, 47.

atormenta y exalta al intelectual burgués Pier Paolo Pasolini. [...] Con *Accattone* no muere un “histórico” subproletario de la aldea (de aquí la vanidad de un discurso puramente ideológico sobre la película), sino que encuentra cumplimiento formal una primera hipótesis de muerte que sale del mundo interior pasoliniano y busca su propia verificación en la representación de una realidad que Pasolini carga de toda la mitología de un primitivismo inocente y desesperadamente vital⁸⁶.

3. 2. *Mamma Roma*: el genocidio cultural

El argumento de *Mamma Roma* gira en torno a la idea de cómo la ideología del centro absorbe y transforma bajo su modelo todo lo que le es ajeno; cómo se destruye la humanidad de las personas marginadas a medida que éstas se acercan al centro. Ettore es asesinado cuando se traslada a vivir desde el campo a la ciudad: el protagonista entra en contacto con algo que le es desconocido, sin tener las herramientas para sobrevivir en esa nueva realidad que se le presenta.

El concepto de “genocidio cultural” surge, igual que hemos visto en lo que se refiere a la idea de “raza subproletaria”, en el artículo “Mi *Accattone* en televisión después del genocidio”, donde Pasolini afirma que en Italia, “entre 1961 y 1975 algo esencial cambió: se produjo el genocidio. Se destruyó culturalmente una población”⁸⁷. Según el cineasta, la modernización y la introducción de la economía del consumo en Italia ha erradicado la diversidad del país, imponiendo sobre las diferentes culturas que lo conformaban un modo de vida burgués. Los jóvenes italianos de la década de los setenta han pasado a convertirse en copias vacías del modelo del centro. Citando a Giménez Merino, “La burguesía es, en Pasolini, no sólo una clase social, sino un modelo de vida negador de todos los demás”⁸⁸. Es por ello que Pasolini afirma que “*Accattone*, visto como repertorio sociológico, sólo puede ser un fenómeno trágico”⁸⁹, ya que documenta una diversidad social y cultural que ha sido destruida para siempre. En este mismo sentido, Viano afirma que *El Evangelio* permanecerá como un

⁸⁶ Lino Miccichè, *El cine italiano de los años sesenta* (Bilbao: Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje, 1989), 157.

⁸⁷ Pasolini, “Mi *Accattone* en televisión después del genocidio”, *op. cit.*, 122.

⁸⁸ Giménez Merino, *Una fuerza del pasado*, *op. cit.*, 57.

⁸⁹ Pasolini, “Mi *Accattone* en televisión después del genocidio”, *op. cit.*, 122.

documento etnográfico de la Italia de los sesenta antes de la nivelación antropológica llevada a cabo por la sociedad de consumo⁹⁰.

Pasolini designó el suceso como tal en 1975. En 1962, sin embargo, *Mamma Roma* ya nos habla de esta cuestión. La ideología pequeñoburguesa está ausente en *Accattone*, pero es el tema principal de *Mamma Roma*: la protagonista huye del campo y de la prostitución con aspiraciones pequeñoburguesas de construir una vida respetable para ella y su hijo. Sin embargo, la nueva vida que Mamma Roma proyecta sobre su hijo fracasa: Ettore, cuya personalidad está imbuida de la inocencia de aquellos no han crecido en la ciudad, se encuentra indefenso frente a un mundo que desconoce. *Accattone* y *Mamma Roma* describen situaciones sociales diferentes, a pesar de que ambas coexisten en el mismo momento cronológico: “la temporalidad propia de una cultura arcaica, fundamentalmente oral, la de la cultura emergente del consumo y la de su contaminación pertenecen al mismo momento cronológico”⁹¹. “Si la historia de *Accattone* se desarrolla en los suburbios, *Mamma Roma* vive en cambio su vida en la Roma pequeñoburguesa, en el mundo del INA-Casa, que es menos épico y por tanto menos impresionante, al menos bajo el aspecto visual”⁹². El material humano sobre el que trabaja también es diferente al de *Accattone*: la manera de vestir, comportarse y el lenguaje no son los mismos. Pasolini es capaz de mostrar la contaminación de esas dos realidades a través de la materialidad, necesariamente histórica, de los gestos y la presencia física de la protagonista, que el director proyecta hacia el mundo pequeñoburgués. En la entrevista con Oswald Stack Pasolini refleja esta diferencia cuando compara el personaje de Stella en *Accattone* con Bruna en *Mamma Roma*. Stella pertenece a al mundo de la pobreza y miseria del subproletariado, mientras Bruna forma parte de un mundo subproletario que está en vías de convertirse en pequeña burguesía y, por tanto, quizás fascista y conformista, ya que Bruna se encuentra expuesta a la influencia de la clase dominante a través de la televisión, la radio, la moda, etcétera. Bruna es subproletaria y al mismo tiempo está ya corrompida por las influencias pequeño burguesas, al contrario de Stella, que se presenta como un ser angelical frente a un mundo de miseria, inocente precisamente por esa pobreza⁹³.

⁹⁰ Viano, *A Certain Realism*, op. cit., 138.

⁹¹ Mariniello, *Pier Paolo Pasolini*, op. cit., 192.

⁹² Luigi Martellini, *Pier Paolo Pasolini. Retrato de un intelectual* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València), 105.

⁹³ Pasolini, *Pasolini on Pasolini*, op. cit., 55.

A partir de 1974 Pasolini se dejará llevar por un sentimiento de desesperanza, que se expresa de forma notable en la última producción tanto ensayística como cinematográfica del director. El primer punto de inflexión en el pensamiento hasta entonces humanista de Pasolini lo encontramos en su “Abjuración de la trilogía de la vida”. Inmediatamente después de haber estrenado la última parte de esa trilogía, Pasolini abjura de todo lo que representaba ese proyecto y deja de creer en todo lo que había defendido hasta ese momento, que hemos ido viendo a lo largo de éste trabajo. El cineasta justifica su abjuración de esos valores por el hecho de que “el hundimiento del presente implica también el hundimiento del pasado”: que los jóvenes se presenten en la sociedad actual como “inmundicia humana” implica que, en el pasado, ya lo eran potencialmente, de manera que esa visión humanista que él como poeta había proyectado sobre el subproletariado quedaba desprovista de valor⁹⁴.

En la Italia del *boom* económico se habla frecuentemente del “neocapitalismo”, de una transformación global en la manera de pensar y vivir. Pero Giménez Merino recuerda que “la originalidad de Pasolini está en su percepción pesimista del desvanecimiento de la imagen social del ser humano ligada a la tradición”⁹⁵. Y esta perspectiva pesimista del presente, pero también del pasado por lo que implica, Pasolini la expresa, a través de su característica mirada poética del mundo, en el “Artículo de las luciérnagas”, también conocido como “El vacío de poder en Italia”, texto sobre el que, como ya hemos visto, Didi-Huberman construirá su discurso entorno a las “supervivencias” de los pueblos en la obra de Pasolini.

Pasolini inicia su discurso desde una metáfora:

En los primeros años del sesenta, a causa del envenenamiento del aire y sobre todo, en el campo, a causa del envenenamiento del agua (los ríos azules y los arroyos transparentes) comenzaron a desaparecer las luciérnagas. El fenómeno ha sido fulminante y fulgurante. Después de pocos años las luciérnagas no existían más. “Son ahora un recuerdo, bastante desgarrador, del pasado: y un hombre anciano que tenga tal recuerdo, no puede reconocer en los nuevos jóvenes a sí mismo joven, y por lo tanto no puede tener los bellos sentimientos de antes”. Aquella “cosa” que sucedió hace una decena de años la llamaré por lo tanto “desaparición de las luciérnagas”⁹⁶.

⁹⁴ Pier Paolo Pasolini, “Abjuración de la trilogía de la vida” en *Cartas Luteranas*, *op. cit.*, 62.

⁹⁵ Giménez Merino, *Una fuerza del pasado*, *op. cit.*, 76.

⁹⁶ Pasolini, “El artículo de las luciérnagas”, en *Escritos corsarios* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022), 141.

“Aquella cosa” se refiere a la degradación cultural del pueblo italiano: “las luciérnagas sufren nada menos [...] que la suerte de los pueblos mismos expuestos a desaparecer”⁹⁷. Los italianos “se convirtieron en pocos años (especialmente en el centro-sur) en un pueblo degenerado, ridículo, monstruoso y criminal”. A pesar de que él había amado y defendido ese mismo pueblo, Pasolini afirma haber visto en primera persona “el comportamiento coactivo del poder del consumo recrear y deformar la conciencia del pueblo italiano, hasta una irreversible degradación”. Según el cineasta, el desarrollo económico que tuvo lugar en Italia entre 1960 y 1970 ha acabado con la pluralidad cultural del país en pos de un progreso que ha resultado ser destructor. La ideología capitalista basada en una filosofía individualista ha implantado un modelo de vida basado en el consumo; el descubrimiento de la función hedonista del consumo es lo que ha generado esa “mutación antropológica”.

Según Pasolini, la destrucción cultural perpetrada por la sociedad de consumo era algo que ni siquiera el fascismo de Musolini había logrado. El cineasta afirma que ha habido una continuidad de los códigos fascistas en el régimen democristiano después del fascismo en Italia: el nuevo poder, el de la sociedad de consumo, es un poder que a pesar de ser democrático y no represivo como el poder fascista, es tan o más destructivo que éste. Pasolini defiende que en Italia hay “un dramático vacío de poder”, que no es ni legislativo, ni ejecutivo, ni político en el sentido tradicional: aquellos que ostentan el poder político no han advertido que éste ha quedado subyugado al poder del mercado y de la sociedad de consumo. “Ningún centralismo fascista ha logrado hacer lo que ha hecho el centralismo de la civilización de consumo”⁹⁸, afirma el cineasta en “Aculturación y aculturación”, equiparando el nuevo modelo social de la sociedad de consumo al modelo fascista. Giménez Merino lo resume en los siguientes términos:

La razón de la pertinencia de las metáforas sociales de Pasolini está, justamente, en su fuerte vinculación con la cultura popular. Para él la cristalización de una cultura de masas pequeñoburguesa en Italia suponía una auténtica censura en el curso de la historia: lo que hasta entonces había sido una amalgama de subculturas diversas (geográfica y socialmente) y resistentes (a la hegemonía político-cultural de la iglesia católica, a la influencia de gobiernos extranjeros o a los intentos de unificación administrativa de la península) dejaba paso a “una nueva prehistoria”. De modo que, paradójicamente, la

⁹⁷ Didi-Huberman, *La supervivencia de las luciérnagas*, op. cit., 73.

⁹⁸ Pasolini, “Aculturación y aculturación” en *Escritos corsarios*, op. cit., 25.

modernización capitalista bañera consumado el proceso de unificación política de Italia al añadir, autoritariamente, una cohesión cultural sin precedentes”⁹⁹.

En este mismo artículo Pasolini destaca la responsabilidad de la televisión en este proceso de destrucción cultural, “no sólo en cuanto “medio técnico”, sino en cuanto instrumento del poder y poder en sí misma”, ya que es a través de ésta que se manifiesta el espíritu del nuevo poder de manera “autoritaria y represiva”.

Por medio de la televisión el Centro ha asimilado la totalidad del país, que era históricamente tan diferenciado y rico en culturas originales. Ha comenzado una obra de homologación destructora de toda autenticidad y concreción. Ha impuesto —como decía— sus modelos: que son los modelos queridos por la nueva industrialización, la cual ya no se contenta con que “el hombre consuma”, sino que pretende que no sea concebible otra ideología que la del consumo”¹⁰⁰.

Didi-Huberman nos recuerda que Guy Debord habla también de la homogeneización del cuerpo social a través de la sociedad del espectáculo, una unificación de un mundo que se baña indefinidamente en su propia gloria¹⁰¹. Pasolini concluye afirmando que el fascismo no fue, en su día, capaz de destruir el alma del pueblo italiano, que es, precisamente, lo que ha conseguido nuevo fascismo de la sociedad de consumo: “lo ha lacerado, violado, embrutecido para siempre”¹⁰². Es significativo ese posicionamiento apocalíptico y pesimista: “para siempre”, asumiendo que el daño perpetrado es irreparable.

El texto de Didi-Huberman empieza con otra referencia a las luciérnagas en la obra de Pasolini, en este caso, un fragmento del diario personal del cineasta, del 1941, donde en pleno esplendor del régimen fascista italiano Pasolini evoca una imagen bucólica de su vida en el campo durante esas épocas. En 1975 esa visión del mundo ha cambiado. Pasolini insiste en lo que parece ser una situación presente de apocalipsis latente: aparentemente nada está en conflicto, pero “la destrucción no deja de producir sus estragos en los cuerpos y en los espíritus”. Esta es una visión que comparte con Giorgio Agamben, que declara también cómo el ser humano contemporáneo se encuentra desposeído de su experiencia (una idea

⁹⁹ Giménez Merino, *Una fuerza del pasado*, op. cit., 76.

¹⁰⁰ Pasolini, “Aculturación y aculturación”, op. cit., 26.

¹⁰¹ Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, op. cit., 26.

¹⁰² Pasolini, “Aculturación y aculturación”, op. cit., 28.

introducida ya por Walter Benjamin a propósito de la Primera Guerra Mundial), sin que para que esta destrucción tenga lugar haya sido necesaria una catástrofe. Agamben fundamenta su idea de que la contemporaneidad ha acabado con la experiencia humana sobre la lectura de Benjamin de que “la cotización de la experiencia se ha derrumbado”. Frente a la visión apocalíptica de Pasolini, en *Supervivencia de las luciérnagas* Didi-Huberman hace una relectura de Walter Benjamin, para proponer que caída no implica desaparición. Según Didi-Huberman, Benjamin habla de un período de decadencia, pero no de un horizonte definitivo donde esa decadencia haya llevado a una desaparición. “Benjamin describe una destrucción efectiva, eficaz; pero es una destrucción no efectuada, inacabada, con su horizonte nunca cerrado”. Para Benjamin, que tiene como uno de sus modelos historiográficos a Alois Riegl y hereda la perspectiva sobre las supervivencias de Aby Warburg, no se trata de ver en ese declive un horizonte de muerte, sino resaltar “la vitalidad particular de los llamados períodos de decadencia”, como, por ejemplo, la antigüedad tardía, el manierismo y el barroco. Para el filósofo, “se trata de encontrar los recursos inesperados de ese declive en el hueco de las imágenes que en él se mueven todavía, como luciérnagas o astros aislados”¹⁰³.

Y es en este sentido en el que hay que comprender la supervivencia de las imágenes, su inmanencia fundamental: ni su nada, ni su plenitud, ni su fuente anterior a toda memoria, ni su horizonte posterior a toda catástrofe, sino su recurso mismo, su recurso de deseo y de experiencia en el seno mismo de nuestras decisiones más inmediatas, de nuestra vida más cotidiana¹⁰⁴.

Esa desesperación política en la que se sume Pasolini en 1975 es un posicionamiento que se debe a circunstancias personales del cineasta, pero que también son fruto de los continuos y repetidos ataques perpetrados continuamente contra su persona, que culminarían con su trágico asesinato en la playa de Ostia. Volvemos a González Alcantud para rescatar algunas ideas del autor que consideramos interesantes exponer aquí. El autor expone un hecho que, a priori, puede pasar por alto, pero que puede ayudarnos a entender el interés de Didi-Huberman en la teoría pasoliniana: la teoría de Pasolini y su reconsideración por parte de Didi-Huberman lo tenemos que entender como una reacción a una atmósfera de cambios que ambos autores han tenido que vivir cada uno en sus propias realidades. En 1975 Pasolini

¹⁰³ Didi-Huberman, *La supervivencia de las luciérnagas*, op. cit., 96.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 99.

tuvo que enfrentarse a las transformaciones que se sucedieron en la sociedad italiana como consecuencia de la rápida modernización industrial del país; por su parte, Didi-Huberman también ha experimentado en primera persona los cambios sociales y antropológicos que se han dado a partir de la gran globalización que vivimos sobre todo desde principios del siglo XXI. Ambos son problemas que portan a reflexionar acerca de “lo que queda” en una sociedad que cada vez más alejada sus raíces para llevar a cabo esa aculturación neocapitalista ya anunciada por Pasolini. El posicionamiento ideológico, sin embargo, difiere. Didi-Huberman opta por “organizar el pesimismo”, un posicionamiento que, nos recuerda el autor, habrían tomado otros “ilustres pesimistas” como Walter Benjamin o Hannah Arendt: para Didi-Huberman, se trata de encontrar en ese declive los “recursos inesperados”; “confrontado con las conclusiones nihilistas de Agamben, el asunto nodal no reside en la renuncia si no en la perspectiva benjaminiana de encontrar la esperanza en esas luciérnagas o “bola de fuego” en perspectiva descendente, que ahora se encarnaría en las imágenes”¹⁰⁵. A pesar de la clara visión pesimista y apocalíptica de Pasolini durante los últimos años de su vida —“todos estamos en peligro”—, aquí queremos proponer otro punto de vista. González Alcantud nos recuerda que Pasolini, igual que Benjamin, no abandona Europa, y no lo hacen “porque creen que aún hay un sitio en el viejo continente para “organizar el pesimismo” con las armas cómplices de la lucidez”¹⁰⁶. La vida del cineasta se vio truncada por su trágico asesinato, en un momento de gran esplendor creativo tanto como cineasta, como novelista y ensayista. No sabemos hacia donde hubieran evolucionado sus reflexiones; la cita con la que comenzábamos este trabajo es elocuente a este respecto.

3. 3. *El Evangelio según san Mateo*: la obra de un marxista

Para Pasolini la realización de un film sobre la vida de Cristo implica llevar a pantalla una historia en la que no cree. ¿Qué interés podía suscitar la vida y pasión de Cristo para un autoproclamado marxista como Pasolini?

Sólo un año antes del estreno de *El Evangelio*, Pasolini había sido condenado a cuatro meses de cárcel por “vilipendio a la religión del estado”, a causa de la representación supuestamente

¹⁰⁵ González Alcantud, “De las luciérnagas a la sublevación”, *op. cit.*, 140.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 141.

blasfema del cristianismo en *La ricotta*¹⁰⁷. Pese a esta polémica previa, y contra lo que se podía esperar, en 1964 Pasolini sorprendió al público con un film que ha pasado a la historia del cine como una de las representaciones más religiosas de la vida de Cristo.

El Evangelio de Pasolini abre con una dedicatoria al papa Juan XXIII —“Alla cara, lieta, familiare memoria di Giovanni XXIII”—, el pontificado del cual marcó el pensamiento crítico del cineasta en lo que refiere a la institución católica. Pasolini rechaza abiertamente la institución católica y su liturgia; sin embargo, se interesa por ésta en tanto que ha sido uno de los pilares de la sociedad y cultura italiana, tal y como se reconoce a día de hoy. Por otro lado, el pensamiento marxista de Pasolini conecta ideológicamente con algunos de los valores cristianos del rechazo al individualismo capitalista. Con el inicio de su pontificado y el Concilio Vaticano II, Juan XXIII devolvió a la institución católica el principio de caridad enfocado a las clases más desfavorecidas, mostrando una mayor sensibilidad por los más pobres. También mostró tomar conciencia de los cambios que la nueva sociedad industrial generó en la sociedad italiana, criticando duramente la televisión y posicionándose en contra de una sociedad que avanzaba vertiginosamente hacia el hedonismo consumista propiciado por el nuevo orden social del capitalismo. Esos principios, compartidos entre la ideología católica y marxista, fue lo que favoreció un acercamiento por parte de Juan XXIII de cara a una nueva vía para el diálogo entre comunistas y católicos. En el momento del estreno del film de Pasolini, marxismo y catolicismo se encontraban en un históricamente inusual punto de convergencia¹⁰⁸.

El film generó diversas reacciones entre el público. La obra fue rechazada desde los grupos católicos conservadores, mientras que los grupos católicos más progresistas recibieron de forma positiva la idea central del film de Pasolini: a través de los textos sagrados y de la puesta en escena Pasolini supo transmitir los puntos en común entre la palabra de Cristo y el marxismo, contra el materialismo y consumismo capitalista de la burguesía. En lo que se refiere al público no creyente, aquellos sectores donde, *a priori*, un pensador como Pasolini

¹⁰⁷ En el caso de *La ricotta*, el tribunal de Roma condenó a Pasolini a cuatro meses de prisión, condena que posteriormente fue suspendida. Durante el juicio, la fiscalía llegó a analizar el film secuencia por secuencia. El catálogo de la exposición *Pasolini Roma* del CCCB cuenta con una transcripción de las respuestas a las acusaciones por parte de Pasolini delante del tribunal ante el delito de ofensa a la religión. Como ejemplo del tono general de la defensa del cineasta, rescatamos la justificación por parte de Pasolini del uso de la música sacra sobre las imágenes “profanas” del film: “el canto del *Dies irae* [...] quiere ser simplemente un presentimiento estilístico de la muerte: muerte que poéticamente va ligada con el ayuno, con el hambre, con la comida”; Pier Paolo Pasolini, *Pasolini Roma*, op. cit., 143.

¹⁰⁸ Giménez Merino, *Una fuerza del pasado*, op. cit., 96-98.

podía encajar, el film fue criticado por no negar abiertamente la naturaleza divina de Cristo. En palabras de Viano, “marxists proved to be adoring their own God, Reason, just a bit too much”¹⁰⁹. A pesar de ello, la recepción del film fue generalmente positiva, recibiendo éste numerosos premios (el Premio especial del jurado en la XXV edición de la Mostra de Venecia, el premio del Office Catholique International du Cinéma y el Premio Cineforum). De hecho, a pesar de tratarse del film de un intelectual marxista, pudo estrenarse en la España de la dictadura franquista en 1965 sin pasar por la censura (añadiendo al título original “san Mateo” para reafirmar la naturaleza sagrada del evangelista), convirtiéndose de esta manera en el primer film del cineasta estrenado en el estado español¹¹⁰.

Aquello que más destaca de la adaptación de Pasolini es la fidelidad al mensaje del evangelio. Para empezar, el texto se reproduce en el film tal y como aparece en la Biblia: el guión no es una reescritura de los textos sagrados, sino que se recrea el texto de manera literal, únicamente añadiendo tecnificaciones con respecto a la puesta en escena. Los episodios también aparecen representados siguiendo el texto, con algunos cambios menores.

Por otro lado, todas las cuestiones estéticas que conciernen a la puesta en escena están pensadas para transmitir la lectura propia que Pasolini hace acerca del mensaje del evangelio. Con la idea de hacer una reproducción de la historia de Cristo lo más próxima posible a las escrituras sagradas, el director quiso rodar el film en los escenarios donde ésta originalmente había tenido lugar, en Israel y Jordania. Para ello, el director viajó a esas localizaciones con el padre don Andrea Carro como asesor, un viaje que quedó documentado en lo que posteriormente sería el film *Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo* (1965). El material rodado en ese viaje supone una fuente esencial para entender los motivos políticos e ideológicos detrás de la adaptación cinematográfica de Pasolini de la historia del evangelio. En él vemos que Pasolini, a medida que avanza en su viaje, descubre cómo debido a la industrialización del país, tanto en el territorio como en sus gentes, éste ya no concuerda con la imagen proyectada en las santas escrituras. Finalmente, el film se rodó en el sur de Italia, siendo el motivo principal un motivo político (a pesar de que la balanza también se vio inclinada debido a motivos prácticos de producción y financiación del film): según Pasolini, el Cristo revolucionario del evangelio de san Mateo sólo podía proceder de ese contexto

¹⁰⁹ Viano, *A Certain Realism*, op. cit., 134.

¹¹⁰ José Enrique Monterde, Marta Piñol Lloret, y Ludovico Longhi, *Crónica de un desencuentro : la recepción del cine moderno en España* (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2015), 80.

campesino que hasta el momento había pervivido en la Italia meridional. La variedad de rostros que dan cuerpo al film son los rostros de campesinos, obreros e intelectuales italianos de la época: de esta manera “el discurso sobre el Tercer Mundo se asimila al nacional-popular”¹¹¹.

Sin embargo, para la elección del actor que haría de Cristo, Pasolini busca algo más. Su intención es mantener esa “inocencia expresiva” del actor no profesional, pero al mismo tiempo busca a alguien que exprese “la luz de la razón”. La intención del cineasta es identificar a Cristo con la figura del poeta civil, desde una perspectiva gramsciana. De entrada, piensa en el poeta comunista ruso Evtushenko, pero rechaza el papel. Finalmente, Pasolini le propone el papel a Enrique Irazoqui, un estudiante catalán y militante antifranquista a quien había conocido casualmente durante un viaje de éste a Italia, donde había sido enviado por el sindicato clandestino al que pertenecía con la misión de recaudar fondos¹¹². Por otro lado, los rasgos físicos del estudiante catalán se distancian de la imagen del Cristo más típicamente renacentista, proponiendo de esta manera un Cristo con unos rasgos más mediterráneos, más cercanos a la iconografía crística del arte bizantino o del Greco¹¹³.

La estética del film está definida —otra vez— por el concepto del pastiche. El film contiene referencias culturales pertenecientes a dimensiones diversas relacionadas con la cultura religiosa cristiana, referentes que atraviesan diferentes culturas y tradiciones. En *El Evangelio* estos “opuestos” confluyen, y en esa coexistencia se denuncia, precisamente, esa “operación que los ha construido como opuestos”:

Los cantos espirituales negros, La Pasión según San Mateo de J. S. Bach, la misa cantada congoleña, la Misa masónica de Mozart, los baiaio brasileños y los cantos revolucionarios rusos, en los que se inscriben las secuencias de *El Evangelio según San Mateo* de Pasolini, afirman la pluralidad y la historicidad de la experiencia religiosa cristiana; reivindican el hecho de que esta historia pertenece a pueblos diversos y que la diferencia no se puede anular¹¹⁴.

¹¹¹ Fernando González, *El tiempo de lo sagrado en Pasolini* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997), 137-138.

¹¹² Balló, *Pasolini Roma*, op. cit., 169.

¹¹³ Fernando González, *El tiempo de lo sagrado*, op. cit., 111.

¹¹⁴ Mariniello, *Pier Paolo Pasolini*, op. cit., 230.

El Evangelio según san Mateo representa un punto de inflexión en la obra pasoliniana en lo que se refiere a la cuestión de la técnica cinematográfica. A pesar de que en ella todavía vemos elementos que nos vinculan con las dos obras anteriores del cineasta, la puesta en escena marca una nueva manera de filmar que nos permite considerar *El Evangelio* el inicio de una nueva etapa para el director. En “Confesiones técnicas” Pasolini habla de este cambio de técnica, que deriva de una adaptación al tema que trata en el film, una nueva técnica que le permite “dejar brotar lo irracional, lo emotivo, lo valorativo y lo expresivo”. En *El Evangelio* ya no asistimos a ese estilo destinado a sacralizar temas y ambientes que veíamos en *Accattone* o *Mamma Roma*, “no hay ni rastro de los símbolos y atributos con los que se representa lo sagrado en la pintura de tradición cristiana”¹¹⁵. En este caso, Pasolini toma como referencia la cultura figurativa del quattrocento italiano, pero aplicado sobre un mundo campesino y pobre, que se suma a una reproducción fiel del texto evangélico. Asistimos, pues, a una confluencia entre cultura figurativa, realismo y narración evangélica, “que recuerda la estilización de un Caravaggio, o mejor aún, de un Masaccio”¹¹⁶.

En su estudio monográfico Mariniello destaca dos momentos centrales a nivel narrativo en el film: la secuencia del sermón en la montaña y la denuncia pública de letrados y fariseos, ambos momentos en los que Pasolini demuestra esa renovada técnica cinematográfica¹¹⁷. En el caso del sermón en la montaña, el director hace un uso constante de primeros planos no diegéticos de los personajes involucrados en el sermón: aparecen en primer plano los rostros de Cristo y cada uno de los apóstoles, que se muestran con fondos diferentes. La narración requiere de una continuidad espacial y temporal que aquí está fragmentada, ya que los planos aparecen descontextualizados los unos de los otros y el lugar y el tiempo cambian sin una razón aparente. De esta manera, la palabra, el contenido del texto evangélico, se rige de manera autónoma con respecto a la narración. Además, el sermón no queda acompañado por las imágenes: la predicación no se pone en boca de Cristo, sino que la multiplicidad de rostros que se muestran pluraliza al sujeto origen de ese sermón. Por otro lado, los repetidos zooms sobre el rostro de Irazoqui inciden en su materialidad física, liberando de esta manera también la palabra del personaje. En la denuncia pública de letrados y fariseos encontramos también diversos recursos técnicos que inciden en esa incoherencia diegética de la narración. La secuencia se desarrolla con la voz en off de Cristo llevando a cabo la acusación, voz que

¹¹⁵ Fernando González, *El tiempo de lo sagrado*, op. cit., 140.

¹¹⁶ *Ibid.*, 141.

¹¹⁷ Mariniello, *Pier Paolo Pasolini*, op. cit., 227-230.

recorre el espacio representado a través de escenas con una gran longitud de campo, el espacio “de una Jerusalén que no es Jerusalén”. La longitud de campo nos presenta el paisaje de la Calabria y la Lucania, las casas y la gente del lugar, materializando “la presencia del pasado en el presente y la artificialidad de las fronteras geográficas y temporales que la historia occidental conlleva”. De esta manera, el valor histórico de la palabra de Cristo se rompe: su acusación pasa a ser universal, convirtiéndose para Pasolini en una crítica política hacia el poder clerical-fascista de la Italia de posguerra; “La voz, que permanece con insistencia en longitud de campo media-larga, separada de un sujeto que la produce, hace olvidar la especificidad de la situación y obliga a reconocer la pertinencia que las palabras pronunciadas tienen en el presente”¹¹⁸.



Figura 4. Pier Paolo Pasolini, *El Evangelio según san Mateo*. Fotograma del film.

La cámara se hace presente en la adaptación de la vida de Cristo de Pasolini. En varias ocasiones se utilizan diferentes recursos técnicos que tienen como objetivo despersonalizar la figura de Cristo. En este aspecto, cabe recordar la memorable escena del doble zoom en la secuencia del bautismo, los movimientos vertiginosos de cámara durante la tentación en el desierto, o el primerísimo plano del rostro de Jesús durante su detención en el huerto (Fig. 4). En la primera parte del film, la puesta en escena se preocupa por crear cierta intimidad con Cristo, a través de la proximidad de la cámara. Sin embargo, en la segunda parte, la puesta en

¹¹⁸ *Ibid.*, 230.

escena se desvincula del sufrimiento del redentor. Un ejemplo de ello es la escena del juicio de Pilato, rodada cámara en mano desde la perspectiva del gentío que contempla el juicio, con personas de por medio que en ocasiones no dejan ver con claridad a Jesús¹¹⁹. Así pues, la representación rehúye la objetividad y se da lugar a la expresión subjetiva del cineasta. En *El Evangelio*, Pasolini consigue lo que teorizaría un año más tarde en Pesaro, esto es, aplicar al cine el recurso literario del discurso indirecto libre, combinando la visión de un narrador invisible creyente con la de la crítica marxista del autor¹²⁰.

¹¹⁹ Viano, *A Certain Realism*, op. cit., 138.

¹²⁰ Mariniello, *Pier Paolo Pasolini*, op. cit., 231.

4. Conclusiones

Una vez expuestos los mecanismos con los que Pasolini construye su mirada sobre el subproletariado, regresamos a la pregunta que encierra toda la tensión de su propuesta ética y estética y que ha sido el detonante de este trabajo: “qué es lo que lleva a Pasolini a elevar a un vulgar proxeneta a la categoría prácticamente de un santo?”.

Los motivos intelectuales e ideológicos detrás de la dignificación del subproletariado en el cine de Pasolini se basan en su perspectiva política humanista y marxista. Ese punto de vista permite a Pasolini ver más allá de la condición social, de la pobreza moral y material, para percibir en ese subproletariado, en sus cuerpos y rostros, en la manera de hablar, expresarse y gesticular de esas personas, algo que las trasciende, algo que las conecta con un pasado remoto. Se trata de esas “fuerzas del pasado”, las supervivencias de las que nos habla Didi-Huberman. Para un humanista como Pasolini, el interés de esas supervivencias es un interés antropológico por la pervivencia de lo que ha quedado de las sociedades que nos preceden; para un marxista como él, la belleza de esas supervivencias es una belleza de resistencia, de la resistencia de los pobres y miserables cuya cultura y códigos sociales son menospreciados por los que regentan el poder.

El de Pasolini es un cine de cuerpos y rostros. El humanismo que había inspirado a las “primeras luces” del renacimiento italiano mueve también a Pasolini a detenerse en la materialidad física del cuerpo, de los rostros y fisonomías. Un aspecto estrictamente relacionado con su teoría cinematográfica acerca del lenguaje escrito de la realidad, si tenemos en cuenta que las presencias físicas comunican por sí solas. La dignificación del subproletariado en su cine gira entorno a esa importancia del cuerpo y de los rostros por lo que éstos expresan a un nivel antropológico y etnográfico, como hemos podido ver a través del análisis a este respecto de Didi-Huberman y de su puesta en relación con el trabajo de E. de Martino. La incorporación de actores no profesionales y nuevos rostros característica del cine de la modernidad se entiende, en el cine de Pasolini, por el interés que físico de los “ragazzi di borgata” le despierta debido a lo que éstos son capaces de expresar sobre la condición humana de estos personajes. Es por ello que, a lo largo de este trabajo, hemos hablado sobre la posibilidad de entender y estudiar el cine de Pasolini considerando sus obras

como documentos etnográficos de la Italia de los años sesenta, una cuestión que constituye una interesante vía de investigación sobre la que seguir pensando su obra.

En lo que se refiere a mecanismos técnicos mediante los cuales se proyecta esa dignificación, hemos podido observar que éstos giran en torno a la puesta en escena de esos cuerpos y rostros. En *Accattone* y *Mamma Roma* ésto se lleva a cabo por medio de un estilo trascendental, con una puesta en escena cargada de referencias directas e indirectas a la cultura religiosa que tiene como objetivo sublimar esos cuerpos profanos a través de su contraste con lo sagrado. En *El Evangelio* asistimos a una mayor complejidad técnica por parte de Pasolini, donde el director juega constantemente con la diegética del film, pero donde se mantienen recursos como el primer plano o zooms sobre los rostros de los personajes que nos reiteran en la importancia del cuerpo en la poética pasoliniana.

Las tensiones del cine de los primeros años de Pasolini con la tradición neorrealista constituye una vía interesante sobre la que plantear las nuevas cuestiones que plantea la modernidad cinematográfica en la Italia de los años sesenta. Se trata de una herencia contra la que Pasolini se posiciona críticamente debido a su rechazo por el naturalismo y su particular compromiso con el realismo cinematográfico. En este punto, querríamos insistir en la interdisciplinariedad que caracteriza la obra de Pasolini como cineasta. Su teoría cinematográfica se encuentra íntimamente ligada por una lado a la semiología en lo que se refiere a su concepción del cine como lenguaje escrito de la realidad, y por otro al pensamiento literario, por una parte por el hecho de distinguir entre un estilo de hacer cine en prosa o en poesía, y por otra por la definición del cine de poesía a través del recurso de la “subjética libre indirecta”, que es una adaptación al medio cinematográfico del recurso literario del discurso indirecto libre. En su obra cinematográfica podemos hablar también de intermedialidad en este caso con las artes figurativas, al tratarse de un director que admite abiertamente pensar su cine desde la plasticidad. La variedad de textos que conforman el cine de Pasolini nos sitúa frente a un cineasta cuya obra se encuentra inscrita de pleno en la modernidad cinematográfica. Pasolini se presenta, pues, como un ejemplo de la complejidad que puede llegar a asumir el cine de los años sesenta en Italia, junto a autores como Antonioni, con quien, como hemos visto, comparte esa manera de pensar el cine desde una perspectiva intelectual.

Para acabar, recuperamos otra de las preguntas que nos planteábamos al inicio de nuestro trabajo: ¿qué lleva a Pasolini a abjurar de ese humanismo que había constituido el tema central de su cine hasta *Saló*? La desesperanza que caracteriza el tono general de la producción tanto intelectual como cinematográfica de los últimos meses de Pasolini tiene como raíz una preocupación en torno a los cambios provocados por la sociedad de consumo en la Italia de los años sesenta y setenta, que aparece expresada ya en 1962 en *Mamma Roma*. Esos cambios sociales habrían perpetrado una mutación antropológica que Pasolini considera en un tono apocalíptico y catastrofista irreparable, una situación que acabaría con las últimas luces de resistencia cultural en la sociedad italiana. En última instancia, su “amor por el pueblo” procede de su perspectiva marxista del mundo; su rechazo a ese mismo pueblo italiano después de la nivelación cultural causada por la sociedad de consumo, también.

Así pues, el recorrido por la obra pasoliniana nos reafirma en que la radicalidad de su propuesta cinematográfica reside en esa mirada hacia los márgenes no como residuos, sino como vestigios de un pasado que aún resiste, y cuya desaparición definitiva significaría —como intuyó el cineasta— una catástrofe cultural.

Perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto?

Pier Paolo Pasolini, *El Decamerón*

Bibliografía

- Balló, Jordi, ed. *Pasolini Roma*. Barcelona: CCCB, 2013.
- Barthes, Roland. *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós, 2011.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos Expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2018.
- Giménez Merino, Antonio. *Una fuerza del pasado. El pensamiento social de Pasolini*. Madrid: Editorial Trotta, 2003.
- González, Fernando. “Accattone, de Pier Paolo Pasolini. Una solución provisional para una encrucijada”. *In-daga*, no. 4 (2003): 153-169.
- González, Fernando. *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- González Alcantud, José Antonio. “De las luciérnagas a la sublevación. Didi-Huberman sobre la antropología política “pasoliniana” de la rabia”. *Anthropos: cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, no. 246 (2017): 133-145.
- Greene, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press, 2017.
- Mariniello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Martellini, Luigi. *Pier Paolo Pasolini. Retrato de un intelectual*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Miccichè, Lino. *El cine italiano de los años sesenta*. Bilbao: Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje, 1989.

- Monterde, José Enrique, Marta Piñol Lloret, y Ludovico Longhi. *Crónica de un desencuentro : la recepción del cine moderno en España*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2015.
- Monterde, José Enrique, ed. *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. Valencia: IVAC, 2005.
- Monterde, José Enrique, Esteve Riambau, Casimiro Torreiro, y Fons Joaquim Romaguera i Ramió. *Los Nuevos cines europeos, 1955-1970*. Barcelona: Lerna, 1987.
- Monterde, José Enrique. "Pasolini, los primeros años". *Caimán Cuadernos de Cine*, no. 146 (2022): 32-36.
- Pasolini, Pier Paolo. *Dibujos y pinturas de Pier Paolo Pasolini, 1941-1975*. Barcelona: Galeria Maeght, 1994.
- Pasolini, Pier Paolo. *Mamma Roma*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- Pasolini, Pier Paolo, y Éric Rohmer. *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- Pasolini, Pier Paolo, *Pier Paolo Pasolini: palabra de corsario*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2005.
- Pasolini, Pier Paolo. *Pasolini on Pasolini: interviews with Oswald Stack*. Londres: Thames and Hudson, British Film Institute, 1969.
- Pasolini, Pier Paolo. *Cartas luteranas*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo herético*. Córdoba: Editorial Brujas, 2005.
- Pasolini, Pier Paolo. *Todos estamos en peligro. Entrevistas e intervenciones*. Madrid: Editorial Trotta, 2018.
- Pasolini, Pier Paolo. *Confesiones técnicas y otros escritos sobre cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2022.
- Pasolini, Pier Paolo. *Escritos Corsarios*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022.
- Quintana, Àngel. *El Cine Italiano: 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós, 1997.

Rohdie, Sam. *The Passion of Pier Paolo Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Viano, Maurizio. *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley: University of California Press, 1993.

