

## Mito, símbolo y alegoría en la filmografía de Pier Paolo Pasolini y Bernardo Bertolucci

José Luis Ajá Sánchez<sup>1</sup>

Recibido: 12/11/2022 / Aceptado: 30/03/2022

**Resumen.** La presencia del mito en Pasolini puede interpretarse en claves narratológicas, que desvelan una visión antropológica (De Martino) y universalista de la mitología clásica (Lévi-Strauss, Eliade, Benjamin) donde el relato puede interpretarse como alegoría política. El mito en Bertolucci, por el contrario, parte de los postulados propuestos por Pasolini en su “cine de poesía” para evolucionar desde la esfera individual hacia lo político. Bertolucci propone una lectura del mito y de los procesos mitificadores cuyas pautas de interpretación pasan, sobre todo, por el psicoanálisis y por la preponderancia del símbolo, cuyo poder evocador (Durand, Ricœur) conecta con los conflictos olvidados de la infancia. La recuperación del relato íntimo requiere el rescate de estas imágenes simbólicas, primigenias, mediante la identificación de una serie de arquetipos y de constelaciones de significado (Jung).

**Palabras clave:** Mitología, Semántica, Antropología, Historia del cine italiano.

### [en] Myth, symbol and allegory in Pier Paolo Pasolini and Bernardo Bertolucci’s filmography

**Abstract.** The presence of myths in Pasolini can be interpreted in narratological terms, which reveal an anthropological and universalist vision of classical mythology (Lévi-Strauss, Eliade) in which the story can be interpreted as a political allegory. On the contrary, in the case of Bertolucci, the presence of myths offers viewers certain symbolic structures whose evocative power (Durand, Ricœur) connects with the forgotten images of childhood. These primeval images help us to identify a series of archetypes and significant constellations (Jung) which aid to recover a personal and intimate story.

**Keywords:** Mythology, Semantics, Anthropology, Italian cinema.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. La presencia del mito en la filmografía de Pier Paolo Pasolini. 2.1. Mito y transformación social. 2.2. La primera mirada. Las lecciones del cine de poesía. 2.3. Mito y dimensión política en Pasolini. 3. La presencia del mito en la filmografía de Bernardo Bertolucci. 3.1. La dimensión simbólica del cine de Bertolucci. Las lecciones del cine de poesía. 3.2. Psicoanálisis y relato político. 3.3. El relato íntimo. 4. Conclusiones. 5. Obras citadas.

**Cómo citar:** Ajá Sánchez, J. L. Mito, símbolo y alegoría en la filmografía de Pier Paolo Pasolini y Bernardo Bertolucci. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 14, 2022, e78767.

### 1. Introducción

El mito constituye un elemento esencial en la filmografía de Pier Paolo Pasolini y de Bernardo Bertolucci, si bien ocupa diferentes posiciones en el universo narrativo de ambos cineastas. Un estudio contrastivo de sus respectivas filmografías nos permite comprender, desde la aplicación de diferentes paradigmas y estrategias analíticas, la dimensión significativa del mito en estos dos directores de cine.

Las trayectorias de Pasolini y de Bertolucci nos brindan la oportunidad de indagar en las interrelaciones que se producen entre símbolo y mito,

un argumento abordado en numerosas ocasiones, ya sea desde perspectivas más próximas a la semántica y a la teoría del signo, ya desde planteamientos más cercanos a la antropología, a la psicología o a los estudios culturales.

El mito es una ficción que se caracteriza por su referencia trascendente y por remitir a una cosmogonía, a un conflicto universal que se manifiesta mediante una serie de ritos y mediante la expresión de unas emociones (Losada, 2015, 9-15). Los componentes simbólicos y referenciales del mito, así como sus similitudes y diferencias con el signo, se han abordado desde una perspectiva semántica en numerosas ocasiones. Según Gilbert Durand, el mito puede ser definido como un sistema dinámico de

<sup>1</sup> Universidad Pontificia Comillas  
E-mail: [jlsanchez@comillas.edu](mailto:jlsanchez@comillas.edu)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7588-2621>

símbolos, de arquetipos y de esquemas, que tiende a componerse en relato (Durand, 1981, 56). Paul Ricœur también insiste en la narratividad inherente al mito (Ricœur, 1959) y Lévi-Strauss, en su *Antropología estructural* (1958), analiza las taxonomías del mito en claves narratológicas, teniendo en cuenta, sobre todo, su desarrollo desde el eje paradigmático:

Postulamos, en efecto, que las verdaderas unidades constitutivas del mito no son las relaciones aisladas, sino haces de relaciones, y que solo en forma de combinaciones de estos haces las unidades constitutivas adquieren una función significante (Lévi-Strauss, 1987, 234).

Debido a la naturaleza de las filmografías que vamos a examinar aquí, tendremos en cuenta el nivel narrativo del mito a la hora de estudiar la obra de Pasolini, mientras que en el caso de Bertolucci nos centraremos, sobre todo, en su dimensión simbólica.

## 2. La presencia del mito en la filmografía de Pier Paolo Pasolini

### 2.1. Mito y transformación social

Nuestro análisis del mito en la filmografía pasoliniana arranca con las reflexiones del cineasta en torno a los cambios sociales generados tras la consolidación de la sociedad de consumo en la Italia de la década de 1950 y de 1960. Los nuevos modelos de vida llevan consigo la modificación de una serie de valores cuyo universo se plasma, con frecuencia, mediante la reinterpretación del relato mítico. En pocos autores como en Pasolini se puede aplicar con tanta eficacia esta reflexión de Lévi-Strauss sobre la pervivencia del mito:

El método nos evita, pues, una dificultad que ha constituido hasta el presente uno de los principales obstáculos para el progreso de los estudios mitológicos, a saber, la búsqueda de la versión auténtica o primitiva. Nosotros proponemos, por el contrario, definir cada mito por el conjunto de todas sus versiones (Lévi-Strauss, 1987, 239).

La presencia del mito en Pier Paolo Pasolini entronca con su visión en torno a la evolución social en la Italia de su tiempo. *La divina mimesis* (1975) recoge, en clave poética, el desarraigo del autor ante un país sometido a la presión unificadora de una sociedad industrial que impone un modelo de vida urbano, donde los ideales del mundo campesino, que

hunde sus fundamentos en una tradición histórica antigua, quedan definitivamente postergados. Esta constante, presente en buena parte de la obra pasoliniana<sup>2</sup>, se resume eficazmente en estas palabras, que describen el trauma provocado por los procesos de industrialización:

La industrialización ha impuesto una homologación violenta que ha destruido el valor particular de las culturas, con la consiguiente formación de grandes masas (campesinas y artesanas) que ya no son antiguas, pero que aún no son modernas (*burguesas*) (Pasolini, 1990, 131).

«Mi primera reacción ante [la tragedia impuesta por el advenimiento de la sociedad de consumo] fue evocar con nostalgia la vieja Italia campesina y proletaria», afirma Pasolini en una de sus entrevistas (Wolfowicz, 1975). Sin embargo, Pasolini es consciente de que el advenimiento de la sociedad de consumo comporta una transformación paradigmática, donde los ideales defendidos por poderes fácticos como la Iglesia o el ejército sucumben ante el vértigo del consumo y de una ilusoria promoción social permanente.

Pasolini, en *Le ceneri di Gramsci*, encuentra un punto de reconciliación entre ese sentimiento nostálgico que evoca la observación de esa sociedad arcaica y los cambios que impone la sociedad industrializada, pues en el fondo el ansia de cambio y de progreso no deja de ser un sentimiento profundamente humano tras el que el cineasta-poeta reconoce siempre al pueblo italiano:

[...] Aquella desnuda  
aldea en el viento,  
no meridional, no romana,  
no obrera, era la vida  
en su luz más actual:  
[...] tan miseramente humana (Pasolini, 2009, 205-207).

El cineasta vuelve la mirada a la esencia de esa cultura perdida, en la que el mito ocupa un papel trascendental y asociable a su sentido religioso (Losada, 2010). La concepción pasoliniana del mito se aproxima a los planteamientos de Mircea Eliade, autor que influyó poderosamente en su pensamiento durante los años sesenta y setenta del pasado siglo, periodo en el que filmó una serie de películas y documentales de temática mitológica donde relata

no solo el origen del mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de

<sup>2</sup> El desarraigo del subproletariado urbano surgido al socaire de la «recuperación económica» es, asimismo, parte del trasfondo ideológico que sustenta dos de las novelas escritas por Pasolini durante la década anterior: *Ragazzi di vita* (1955) y *Una vita violenta* (1959). Este planteamiento ideológico es visible, asimismo, en el espacio filmico elegido para *Uccellacci e uccellini* (1966), una triste periferia romana donde se produce un continuo contraste entre los nuevos inmuebles de las barriadas en construcción y los viejos edificios semiderruidos en medio del campo. Pasolini también refleja esta realidad social en sus películas *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962), que muestran el ascenso de un subproletariado urbano, frustrado ante las limitaciones de un progreso económico-social ilusorio y carente de valores.

los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy (Eliade, 1991, 9).

Las dinámicas productivas de la sociedad contemporánea imponen una nueva concepción mental, que marca la diferencia entre antigüedad y modernidad en el pensamiento de Pasolini. Esta dicotomía, que el autor ha expresado en múltiples ocasiones, encuentra una afinidad ideológica evidente en la relación que Mircea Eliade establecía entre mito, tiempo e historia:

El mito no es el estadio mental o el momento histórico en el que el mito ha pasado a ser una ficción. Nuestra investigación se dirige, en primer lugar, hacia las sociedades en las que el mito tiene –o ha tenido hasta estos últimos tiempos– vida, en el sentido de proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso sentido y valor a la existencia (Eliade, 1991, 7).

## 2.2. La primera mirada. Las lecciones del cine de poesía

Pasolini vuelve la mirada hacia Asia, Oriente Medio y África para encontrar esa cultura perdida de la que hablábamos en el epígrafe anterior. De hecho, África constituye una metáfora histórico-espacial en la cinematografía del cineasta (Mariniello, 1999, 139). Las sociedades no europeas mantenían, en las décadas de 1960 y 1970, aún vivo el concepto de sacralidad, la trascendencia de mitos y creencias, el respeto por la ritualidad y por sus recurrencias. Por esta razón, Pasolini decide transportar fuera de Europa el relato de Edipo rey (Marruecos) y de Medea (Capadocia y Siria), así como el de Orestes (Ruanda, Burundi y Zaire). Esta decisión afectará también a otras películas que rodó a partir de 1971, sobre todo a la *Trilogia della vita*

Varias son las razones de esta elección. En primer lugar, el cineasta necesita unos rostros y unos paisajes que le permitan conectar con esa tradición antigua, previa al devenir histórico contemporáneo, que facilite la conexión con la aureola espiritual y relacionada con el misterio en la que se envuelve el mito. La Europa industrial de la posguerra ha marcado una nueva dimensión temporal, que influye en las costumbres y, sobre todo, en los rostros. De ahí la necesidad de buscar fuera del continente los actores, no profesionales, y los escenarios adecuados al devenir del mito.

Esta búsqueda es una constante de la obra pasoliniana. La encontramos también en títulos como *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo* (1963-1964) o en *Appunti per un film sull'India* (1967-1968), donde Pasolini reflexiona sobre lo

fallido de esta experiencia. El fracaso se debe a que Pasolini encuentra en la India una sociedad híbrida, donde conviven las viejas tradiciones y la cultura de la modernidad traída por la sociedad de consumo. La modernidad de los rostros que allí encuentra hace casi imposible conseguir al actor no profesional adecuado para representar el papel de marajá en el documental que se proponía rodar.

La importancia de los rostros en Pasolini está claramente ligada al concepto de cine de poesía, del que hablaremos un poco más adelante. Inherente a este cine de poesía es el valor de los *im-segni*, es decir, de la imagen-signo, que permite establecer una relación entre los personajes y los espectadores de tipo prelingüístico, no vinculada a la palabra. La mirada de Orestes y de Electra en sus películas, al igual que la de los personajes de las clases populares entrevistados sobre el amor y sobre el sexo en documentales como *Comizi d'amore* (1965), no está contaminada por los protocolos de la burguesía, ni sometida a un proceso codificador de la información que rompe la espontaneidad y el primitivismo. Por el contrario, el rostro de la burguesía está presente en los actores profesionales de otros filmes como *Porcile* (1969), *Theorema* (1968) o *Salò* (1975), donde el mensaje queda canalizado a través de su expresión y de sus gestos.

Pasolini siente la necesidad de buscar una atemporalidad que sirva de soporte al relato mitológico. Para comprender el mito, es necesario recuperar su sentido prehistórico, la trascendencia del hecho que ocurrió *in illo tempore*; solo entonces estaremos en condiciones de recomponer su sentido. El tiempo cinematográfico en Pasolini es un aliado natural a la hora de contar el mito, pues tanto el mito como el cine son, contemporáneamente, acción y tiempo. Ambos están obligados a plasmar el pasado en el presente de los rostros y de los lugares en los que se desenvuelve la acción (Mariniello, 1999, 145).

Según se desprende del artículo «El cinema di poesia», la naturaleza prelingüística de la imagen cinematográfica es anterior al logos y permite vincular el cine al sentimiento poético y a los sueños (Pasolini, 1965, 167-172). El tiempo del relato se articula después, con la incorporación de lo lingüístico, por lo que se puede establecer una relación entre esa atemporalidad del mito y los tiempos del relato cinematográfico.

Esta concepción del lenguaje cinematográfico, que el cineasta expone con claridad en su artículo «El cinema di poesia»<sup>3</sup>, se convierte en un soporte ideológico y narrativo ideal para la representación del mito (Pasolini, 1965). Esta circunstancia se debe al propio valor de la imagen con la que nos identificamos como comunidad de destino. El cine de poesía, cuya poeticidad se construye en el valor simbólico de la imagen previa a la construcción del

<sup>3</sup> Este artículo fue una aportación trascendente en la estética cinematográfica italiana de este periodo histórico. Joseph Luzzi reflexiona sobre su transversalidad en la obra *A cinema of Poetry* (2014), donde aplica el concepto a numerosos cineastas italianos que desarrollaron su obra a partir de 1945. Luzzi señala la relación de esta idea con la filosofía de Giambattista Vico, para quien el conocimiento surge como una epistemología de lo antiguo, de lo prelingüístico, que se expresa a través de símbolos y de mitos (Luzzi, 2014, 3 y 76-79).

relato —marcada por la incorporación de parámetros lingüísticos—, mantiene no pocos puntos en común con el concepto de inconsciente colectivo, tales como la dimensión arcaico-mitológica, la universalidad de su significado, la presentación de contenidos psíquicos previos a la elaboración consciente y su manifestación inmediata (Jung, 1970: 10-11).

### 2.3. Mito y dimensión política en Pasolini

Los *Appunti per un'Orestiade africana* es una de las reflexiones más lúcidas de Pasolini sobre el sentido del mito, que en este proyecto filmico se transforma en alegoría política. No olvidemos que la asociación del mito a tiempos pretéritos y a la dimensión de estos acontecimientos en el pasado, en el presente y en el futuro conforma el carácter mítico de la ideología política (Lévi-Strauss, 1987, 232). Pasolini explica (16:16) los motivos que le llevan a filmar la *Orestíada* en África. La razón principal es que Esquilo, según Pasolini, muestra a través de este ciclo el paso de la tragedia dórica y de la literatura homérica al relato de la democracia: la lucha entre Erinias y Euménides, entre el remordimiento y la toma de conciencia, marca el triunfo del derecho y de la sociedad civil sobre el mundo primitivo y titánico de la Antigüedad, representado a través de las fuerzas atávicas que asocian los comportamientos humanos al respeto a los dioses y a las leyes primordiales, en este caso el rechazo del matricidio. Atenea, que media en este conflicto, afirma en *Las Euménides*:

Ahora vosotros llamad a los testigos y las pruebas, auxiliares juramentados de la justicia. Cuando haya escogido a mis mejores ciudadanos, volveré para que decidan este caso sin transgredir en nada los juramentos con ánimo injusto (Esquilo, 1982: 298).

Esa concepción de la *Orestíada* plantea, para Pasolini, una dicotomía espacial y temporal. Si Esquilo llevó la democracia a Argos, ¿podría decirse que el mundo occidental ha llevado la democracia a África? (17:17). Y, de forma mucho más concreta, ¿podría afirmarse que la independencia de los países africanos ha supuesto, de hecho, el paso de las naciones colonizadas a la modernidad? ¿Cuándo tendría que filmarse la *Orestíada* africana de Pasolini? ¿Antes de la independencia o después de la independencia?

La transformación de Erinias en Euménides implica, asimismo, la llegada de un tiempo moderno y supone el nacimiento de lo contemporáneo.

La rememoración y la reactualización del acontecimiento primordial ayudan al hombre «primitivo» a distinguir y a retener lo real. Por la reiteración periódica de lo que se hizo *in illo tempore* se impone la certidumbre de que algo existe de una manera absoluta. [...] La rebelión contra la irreversibilidad del tiempo ayuda al hombre a construir la realidad y, por otra parte, le libera del peso del tiempo muerto, le da la seguridad de que

es capaz de abolir el pasado y de recomenzar su vida (Eliade, 1991, 67).

El juicio del Areópago señala un momento trascendental en la *Orestíada*: es la intervención del juicio de los hombres frente al juicio de los dioses y, por tanto, la humanización de la justicia. Esquilo entiende la *Orestíada* como un doble compromiso entre la función educadora del poeta, que en este caso incide en el valor de la justicia humana, y la exaltación de Atenas, en cuyo suelo Atenea aplaca a las Erinias para que las culpas de Orestes sean perdonadas (Lesky, 2001, 171-172).

La *Orestíada* de Esquilo marca un momento en la historia de la humanidad, al igual que el paso del Orestes africano por la universidad de Dar es Salaam. En el primer caso, la justicia de los hombres se impone a los arbitrios de los dioses y, en el segundo, la incorporación al mundo universitario supone la transformación del continente africano, que inicia la senda de la occidentalización y, por consiguiente, la pérdida del mito en su verdadera dimensión. Pasolini se pregunta si, en este proceso de modernización, que en los países africanos constituye una oportunidad para desligarse de un pasado colonial, no se cometerán los mismos errores que en Occidente:

Se puede suponer que el comportamiento mítico desaparecerá con la independencia política de las antiguas colonias. [...] Lo que nos importa, ante todo, es captar el sentido de estas conductas extrañas [de los pueblos africanos], comprender su causa y la justificación de los excesos. Pues comprenderlos equivale a reconocerlos en tanto que hechos humanos, hechos de cultura, creación del espíritu —y no irrupción patológica de instintos, bestialidad o infantilismo (Eliade, 1991, 8).

En estos apuntes vemos «a un joven que parte de su mundo antiguo, con sus viejas ideas y sus viejas creencias, al hijo de un jefe de la tribu —Agamenón, en el fondo, es un hijo del jefe de la tribu— que llega a la experiencia del mundo moderno: tribunales y universidad» (55:10-55:12).

La cámara sirve a Pasolini para buscar los rostros de los posibles actores que desempeñarán los papeles más significativos de la *Orestíada*: Agamenón, Píldes, Orestes, Clitemnestra, Electra. Clitemnestra aparece cubierta por el velo, un objeto que sirve para indicar su carácter ambivalente, para ocultar el engaño a Agamenón.

El ambiente proletario de las fábricas forma también parte de este coro popular. De hecho, Pasolini prestó especial atención a la presencia del coro durante su lectura de *La Orestíada*. El coro representa a los atenienses y, por esta razón, una *Orestíada* africana debe ser protagonizada por el pueblo, por esa sociedad que está experimentando un fuerte cambio derivado del poscolonialismo. De hecho:



El libre juego en la orquesta permitía fácilmente este dirigirse a los espectadores que nos muestran con claridad el vínculo que unía la obra de arte con su comunidad (Lesky, 2001, 173).

A las afueras de Dar es Salaam, Pasolini fotografía a unos obreros que salen de la fábrica. Entre los rostros se encuentran hombres y mujeres que ya han experimentado la transformación social del capitalismo; rostros antiguos, similares a los que se pueden encontrar en la obra de Esquilo, y rostros modernos, que llevan impresa la tensión entre modernidad y antigüedad, entre sociedad primitiva y sociedad capitalista, como los que podían encontrarse en *Accattone* o en *Mamma Roma*.

Las furias solo se pueden representar como naturaleza desencadenada. «La terribilidad de África es su soledad, los silencios profundos y tremendos. Las furias son animales: el momento animal del hombre. Las furias están destinadas a desaparecer en la tragedia de Esquilo; y con ellas desaparece, en esta película, una parte del África antigua» (21:32-23:48). Las furias se manifiestan por medio de otros recursos que ofrece la naturaleza, como una leona herida (47:15-48:10) o como la tempestad sobre los campos, para expresar los remordimientos de Orestes tras el asesinato de su madre.

Los rituales *post mortem* de las culturas africanas son el trasfondo atávico que sirve de escenario para que Electra y Orestes, orando ante la tumba de Agamenón, convoquen las fuerzas de los dioses para vengar la muerte de su padre. Los ritos funerarios son, por tanto, otro vínculo de unión entre las fuerzas primarias que sacuden a los personajes de la tragedia y las culturas africanas ancestrales. En este sentido, se produce una concomitancia evidente con los *Appunti per un film sull'India* (1967-1968), donde Pasolini da rienda suelta a sus reflexiones sobre el tratamiento temporal del mito: «Un pueblo sumergido en una profunda paz meridiana y prehistórica, que no carece de una cierta dulzura casi elegíaca».

El ritmo lento de los *Appunti per un'Orestiade africana* viene marcado, sobre todo, por un deseo de Pasolini: plasmar la reiteración presente en todo rito religioso. De hecho, la repetición es un elemento inherente al desarrollo del relato mítico. En la *Orestíada* de Esquilo, el dolor del coro se repite una y otra vez. Es especialmente significativo en el arranque de *Las Coéforas*, donde encontramos un claro paralelismo y una reiteración en el llanto de Orestes, que abre el drama, y el de su hermana Electra, que procede a continuación.

El final de los *Appunti per un'Orestiade africana* atestigua el paso del mito al folklore, que Pasolini identifica como la transformación de las Erinias en Euménides. La ejecución de las danzas y rituales antiguos ya no tiene ese sentido cosmogónico, ese contacto con los poderes mágicos y divinos. Los

ejecutantes se divierten, sonríen mientras llevan a cabo sus danzas.

Este momento de *Appunti per un'Orestiade africana* da una nueva vuelta de tuerca al debate sobre la nostalgia y a la subdivisión, un tanto radical, entre tiempo arcaico y tiempo moderno, entre tiempo sacro, impregnado de realidad mítica, y tiempo presente<sup>4</sup>. Pasolini había comprendido ya que las clases populares siempre fueron permeables a los cambios y a las transformaciones sociales. Es un debate presente en Ernesto de Martino, autor leído por Pasolini, que advirtió del frecuente dogmatismo presente en el debate sobre las sociedades primitivas, contaminado por cierto supremacismo intelectual común en las culturas de las élites (De Martino, 1949, 412). El conocimiento del devenir temporal es evidente tanto en el subproletariado de la posguerra como en las sociedades africanas que, tras los procesos de independización, dejan de ser masa para entrar en la historia (De Martino, 1949, 420). Orestes, tras entender que puede domeñar el sentimiento de culpa por el matricidio y que un nuevo código ético basado en el consenso le permite redimir su condición de asesino, sigue los pasos de esas civilizaciones africanas, que adaptan sus reglas sociales a las de nuevos códigos éticos y de convivencia:

Se trata de pueblos coloniales y semicoloniales, que se levantan contra el yugo impuesto por países hegemónicos, se trata de las masas populares, de las capas subalternas que, dentro de cada país hegemónico, van tomando conciencia lentamente de su situación real y de las contradicciones que las caracterizan, y que se alinean del lado de la facción más avanzada y más consciente del movimiento proletario (De Martino, 1949, 418).

El pueblo que lleva a cabo estas danzas rituales ha perdido, por tanto, el vínculo trascendental de la música con sus creencias religiosas. La inercia de la costumbre e incluso el espíritu festivo banalizan estas manifestaciones culturales, en las que la música era, según Pasolini, un elemento clave para comprender su esencia.

### 3. La presencia del mito en la filmografía de Bernardo Bertolucci

Aunque el cine de Bernardo Bertolucci esté muy vinculado a Pier Paolo Pasolini —no olvidemos que sus primeros pasos en la dirección vinieron de mano del propio Pasolini, como ayudante durante el rodaje de *Accattone*—, un estudio del mito a lo largo de su filmografía requiere herramientas de análisis diferentes. Si bien, al igual que Pasolini, Bertolucci es partidario de un cine de poesía (Monterde y Riambau,

<sup>4</sup> Esta dicotomía cobra especial dimensión en algunas visiones antropológicas de las culturas antiguas, como la propuesta por Carlo Levi en *Cristo si è fermato a Eboli*: «Cristo nunca ha llegado aquí [a Lucania], ni ha llegado el tiempo, ni el alma individual, ni la esperanza, ni el vínculo entre causas y efectos, la razón y la historia» (Levi, 1990, 3).

1984, 12), la presencia del mito en la filmografía de Bertolucci cobra una dimensión simbólica, donde el punto de partida es la esfera íntima para llegar después, tal y como veremos a continuación, al discurso político.

La obra poética de Attilio Bertolucci, padre de Bernardo, siempre dejó una profunda huella en su hijo. No obstante, aunque tanto Pasolini como Bertolucci compartan una visión poética del cine que cristaliza en los principios del cine de poesía arriba descritos, las diferencias entre ellos resultan notables, sobre todo en dos aspectos esenciales: el valor de la imagen y la composición de los encuadres.

Bertolucci es un director intuitivo, para quien la simple imagen cinematográfica y la expresión de la realidad cobran un especial significado. Según afirma Bertolucci en esta entrevista, publicada por primera vez por *Filmcritica* (vol. 16, número 156-157, 1966):

Tengo un temperamento profundamente mimético y tal vez el principal resorte que me ha empujado a hacer cine es el mimetismo del único mito con el que me sentía identificado: el cine. Hasta un determinado momento, e incluso en la actualidad (debo decir que en ello influye mucho el cine americano), he visto las películas desde una posición pasiva, como un hecho mítico. Estoy acostumbrado a pensar muy poco. Resulta evidente que mi educación no se basa tanto en el pensamiento cuanto, por usar un término un poco antipático, en la inspiración (Arpá y Ponzi, 2016).

Por el contrario, el cine de Pasolini, al igual que su obra escrita, solo se puede entender como la expresión artística de un pensamiento elaborado y consistente, que se reúne en torno a sus innumerables artículos y ensayos.

La inmediatez de la imagen y la amplia cultura cinematográfica de Bertolucci influyen en su forma de hacer cine. Su dinamismo difiere del encuadre pasoliniano, claramente marcado por una planificación cuidadosa que lo acerca a la obra pictórica. De hecho, Pasolini siempre intuyó la profunda relación existente entre la composición del encuadre cinematográfico y la pintura. En un claro guiño al respecto, dedica un papel preponderante a la figura del pintor en el *Il Decameron* (1971), concretamente en el cuento marco de la tercera parte, donde el propio director interpreta el papel del alumno de Giotto. Bertolucci definió con certeza este rasgo estilístico, que lo separa claramente de su mentor:

Pasolini describía el mundo del proletariado con un estilo primitivo, a base de composiciones fijas y primeros planos, como en las pinturas de Masaccio. Por el contrario, yo era más cinéfilo, había visto más películas y mis ideas eran diferentes (Bargin, 2016).

### 3.1. La dimensión simbólica del cine de Bertolucci.

#### Las lecciones del cine de poesía

Bertolucci rueda su primer largometraje, *La commare secca* (1962), a partir de un guion escrito por Pasolini. El carácter coral de la película, así como la presencia de los argumentos tratados en *Accattone* –desarraigo del subproletariado urbano, delincuencia juvenil, violencia social–, hacen de *La commare secca* un campo abonado para aplicar los preceptos del cine de poesía. Bertolucci, tal y como se deduce de sus entrevistas<sup>5</sup>, era en 1962 un director novel, que venía de la experiencia literaria y, especialmente, de la poesía.

No obstante, la deriva introspectiva de su cinematografía posterior evoluciona hacia otras posturas donde la presencia de lo biográfico cobra peso, al igual que sucede con otros cineastas como Michelangelo Antonioni (Luzzi, 2014: 9-16). La preocupación por las cuestiones sociales no abandona nunca la filmografía de Bertolucci, si bien la perspectiva varía a lo largo del tiempo.

El cine de Bertolucci se construye sobre una poderosa estructura simbólica. La subjetividad de su mundo personal reposa, en buena medida, sobre el valor referencial del símbolo, que entreteteje el hilo argumental de sus películas. El símbolo es un elemento de significación que opera más allá de la relación entre significante y significado. El símbolo evoca algo ausente, difícil de definir y de percibir porque no es algo concreto en sí, sino la representación de ese algo (Durand, 2000, 25-27). Frente al mito, que lleva implícito el relato de unos hechos, el símbolo carece de esta entidad y su significado se construye a partir de su relación con otros símbolos y otros elementos narrativos. El símbolo en sí mismo puede ser interpretado como un signo vertebrador del discurso, como una unidad de significación que nos lleva a construir una serie de isotopías o arquetipos recurrentes. Así pues, podríamos resumir el proceso narrativo seguido por Bertolucci mediante el siguiente esquema básico:

símbolo → conjunto de isotopías → relato (mítico)

Tal y como veremos en los ejemplos analizados a continuación, los símbolos paternos son un elemento vertebrador en toda la filmografía de Bertolucci. Nos centraremos en este argumento por su evidente asociación con el mito de Edipo y, de forma más concreta, con los procesos mitificadores de la figura paterna.

### 3.2. Psicoanálisis y relato político

Numerosos personajes masculinos que recorren la filmografía de Bertolucci se caracterizan por un esquema similar: reflejan algún tipo de conflicto psicológico o emocional acaecido durante la infancia, generalmente trastornos vinculados con las relaciones paternofiliales o maternofiliales cuya incidencia deja

<sup>5</sup> Véase, por ejemplo <https://www.youtube.com/watch?v=T3GZyTiUANM>

una huella indeleble en sus comportamientos durante la edad adulta.

El contacto del cineasta con la terapia psicoanalítica a partir de 1969 influye en sus películas, siempre analizables desde una serie de conceptos vinculados al psicoanálisis: la presencia del inconsciente, los avatares de la pulsión sexual durante la infancia, la neurosis y, sin duda, el complejo de Edipo<sup>6</sup>.

Freud, en su *Introducción al psicoanálisis*, describe una situación aplicable a los personajes que aparecen en la filmografía de Bertolucci:

Aun cuando el individuo que ha conseguido reprimir estas tendencias en lo inconsciente cree poder decir que no es responsable de las mismas, no por ello deja de experimentar esta responsabilidad como un sentimiento de culpa, cuyos motivos ignora (Freud, 1982, 348).

La formación de la psique humana está muy relacionada con las vivencias infantiles, especialmente aquellas en las que se desarrolla y se supera el complejo de Edipo. En este periodo, la identificación con el padre es un elemento clave (Freud, 1992, 22). El comportamiento infantil durante estos años se caracteriza por sentimientos ambivalentes hacia él, que van de la admiración, de la necesidad de protección y del afecto al odio, en parte por la preponderancia afectiva de la madre (Freud, 1992: 24-26).

Casi todos los personajes de Bertolucci cuentan con experiencias biográficas más o menos complejas o caóticas en este sentido. La figura del padre ausente es un rasgo que comparten Athos Magnani (*La strategia del ragno*, 1970), Marcello Clerici (*Il conformista*, 1970), Olmo Dalco (*Novecento*, 1976) y Joe (*La luna*, 1979)<sup>7</sup>. Esta ausencia paterna es el origen de una serie de conflictos personales en todos estos personajes.

El padre de Marcello Clerici, protagonista de *Il conformista*, está ingresado en un psiquiátrico, por lo que la psique de Marcello madura bajo los auspicios de una madre fuerte y de un padre ausente. Su historia es la búsqueda de un referente, de una figura paterna. Clerici, que ingresa en el cuerpo de la policía política bajo el fascismo en busca de un «orden» y de una «normalidad» perdidas, recibe el encargo de asesinar al tutor de su tesis, el profesor Quadri, exiliado en Francia por sus ideas políticas. Se trata de otro referente paterno fallido para el personaje debido a su ausencia<sup>8</sup>.

La acción en *La strategia del ragno* (1970) se organiza en su totalidad en torno a la figura de

Athos Magnani, un político antifascista elevado a la categoría de héroe local en Tara, trasunto simbólico de una ciudad-tipo adecuada al régimen. Tras un largo periodo de ausencia, el hijo de Athos, que lleva su mismo nombre, vuelve a su ciudad natal para vengar la muerte del padre. La relación con *Il conformista* resulta evidente, si bien en este caso debido a la mitificación del héroe: las cualidades excepcionales, la muerte épica, espectacular, próxima al martirologio, y la pervivencia del héroe en la memoria colectiva (Losada, 2010, 574), plasmada aquí en un monumento a Magnani en la calle homónima de su ciudad. El recuerdo de su lucha nos pone en contacto con alguien fuera de lo normal, al que podemos asociar con la superación del miedo, con la valentía y con el servicio a la colectividad. Su memoria desafía, además, al olvido impuesto por la muerte.

La relación caótica de Clerici con su figura paterna y una serie de conflictos infantiles conducen al personaje a militar en el fascismo, al igual que Athos Magnani hijo milita en las filas de la izquierda. La caída de los héroes al final del relato deja a los dos personajes sumidos en la confusión: Athos Magnani hijo camina, al final de la película, sobre unas vías cubiertas de maleza que no conducen a ninguna parte, mientras Clerici, incapaz de alcanzar la «normalidad» que intentó conquistar a través de su vida matrimonial de apariencia burguesa, da por fin rienda suelta a una pulsión homosexual que se mantiene latente durante toda su evolución vital y que se manifiesta al final de la película, tras el derrocamiento de Mussolini.

El mito en Bertolucci alcanza, por tanto, una dimensión política, al igual que el mito en Pasolini, pero por caminos muy diferentes. En *Novecento* encontramos dos personajes, Olmo Dalco y Alfredo Berlinghieri, cuyos rasgos psicológicos mostrados durante la primera parte de la película, que narra los años de la infancia, inciden significativamente en sus alineaciones políticas futuras. Dalco, cuya figura paterna está ausente, se alinea del lado del proletariado, mientras que Berlinghieri, descendiente de una familia de propietarios rurales y presionado por una cultura marcada por el peso de patriarcalismo y con figuras paternas muy poderosas –su padre y su abuelo–, es afín al fascismo.

Bertolucci aprovecha su experiencia analítica para estudiar los grandes movimientos políticos del siglo xx. Sus intereses lo alejan, por tanto, de los tiempos del mito, pero es consciente de que existe un proceso de mitificación tras el fascismo y los movimientos proletarios cuya naturaleza se propone diseccionar cuidadosamente en sus películas.

<sup>6</sup> Pasolini afirma que la influencia del psicoanálisis en la filmografía de Bertolucci marca un cambio definitivo en su trayectoria como cineasta. El psicoanálisis es el paso al logos, a la explicación de la emoción original, prelingüística, que latía bajo la filosofía del «cine de poesía». Se trata de una racionalización del inconsciente, que, según Pasolini, conduce a la explicitación y que arruina la expresión artística (Luzzi, 2014: 118).

<sup>7</sup> *Prima della rivoluzione* (1964) es la primera película en la que el director establece las coordenadas ideológicas que desarrollará posteriormente a lo largo de toda su filmografía. La figura paterna es el argumento central del guion. Fabrizio, protagonista de la película, emprende la búsqueda de un padre y cuenta con tres candidatos posibles: un padre biológico, un padre intelectual y una figura masculina que sirve de vínculo al personaje con la naturaleza y con la esencia del ser. Tres figuras paternas que reflejan, respectivamente, la lucha contra el patriarcado burgués, la revolución y el apego ancestral a la tierra (Santovetti, 1993, 160).

<sup>8</sup> Quadri utiliza la caverna platónica para ilustrar la ceguera de Clerici y de la Italia fascista, un detalle argumental propio de Bertolucci ya que no aparece en la novela homónima de Alberto Moravia sobre la que se basa el guion de la película.



Bertolucci considera que la sociedad burguesa bajo el fascismo se mueve por una serie de principios: la designación de una minoría actuante, la acción violenta, la retórica, la figura del héroe y la política de la propaganda y de la espectacularización (Monterde y Riambau, 1984, 71-73), estrategias que pueden identificarse con los procesos de mitificación. La enfermedad de la burguesía es otro elemento más, que se muestra de forma patente en toda su filmografía. Bertolucci se sirve del psicoanálisis para describir el malestar de esta clase social, al igual que Pasolini describe con melancolía el desarraigo de ese subproletariado urbano postindustrial que se debate entre la modernidad y la tradición.

### 3.3. El relato íntimo

Terminaremos estas reflexiones sobre la ambivalencia íntimo vs. político en la filmografía de Bertolucci con algunas consideraciones sobre *La luna* (1979), quizá la película más edípica de toda su producción como director. En ella nos narra las vicisitudes de Joe, un joven heroinómano que vive una irresistible atracción hacia su madre durante toda la película.

Todo el relato vital de Joe está condicionado por sus orígenes, por la escena inicial que, siempre en términos psicoanalíticos, marcará toda su vida: un apacible cuadro familiar que se describe en los cinco primeros minutos de la película. Se trata de un momento de fuerte carga simbólica, en el que una serie de objetos –un pez, un cuchillo y un ovillo de lana– sirven de soporte para la construcción de un relato mítico, narrado en clave psicoanalítica.

Bertolucci construye dicho relato a partir de unos acontecimientos quizá un tanto obvios: la agresión del padre, la complicidad hacia la madre y la necesidad posterior de recuperar la figura paterna. Toda la escena depende de una serie de elementos fálicos –pez, cuchillo–, de la agresión paterna –el padre baila con la madre, cuchillo ensangrentado en mano– y de un paseo final de Joe niño con la madre bajo la luz de la luna. Estos elementos servirán para marcar de por vida su existencia como personaje.

Tal y como se deduce de este análisis sobre la filmografía de Bertolucci, la dimensión simbólica resulta esencial para entender en su plenitud el mensaje del director. Todos los personajes estudiados, especialmente Joe, parecen vivir en una crisis de amnesia, que marca su desarraigo y su descalabro existencial. El símbolo puede ser una estrategia para luchar contra el olvido (Ricoeur, 1959) y Bertolucci parece seguir de cerca esta máxima para reconstruir el pasado de sus personajes a través de las imágenes.

El símbolo es el mundo de lo ausente, de lo que no se puede percibir (Durand, 2000, 14). Puede hacer alusión a hechos anteriores a la constitución de nuestro propio lenguaje, al pasado prehistórico y a nuestra propia conciencia. Se puede asociar al signo por su carácter referencial, pero no permite establecer una relación neta entre significante y significado. De hecho, según Paul Ricoeur:

El símbolo es un lenguaje convencional que ha roto su parentesco con su correlato sonoro; la segunda intención de su significado se encuentra en la correspondencia analógica, que no es una correspondencia entre palabra significativa y lo significado (Ricoeur, 1959, 64).

El valor comunicativo de los símbolos que aparecen en algunas películas de Bertolucci, especialmente en *La luna*, constituye un enigma para los propios personajes. La escena inicial de la película pone al espectador en contacto con una realidad psicológica olvidada por Joe. El relato de los padres y el paseo final bajo la luna transcurren en el plano de la ensoñación, una ensoñación que, a diferencia del sueño, no se cuenta, sino que fluye en el plano simbólico.

El espectador se siente cómplice de Joe, pues comparte con él esta pasión edípica que en el personaje fílmico ha pasado al plano de lo inconsciente. Al igual que, en el caso de Pasolini, participábamos en el drama personal del Orestes africano, aquí nos dejamos llevar por la emoción de las primeras secuencias, con las que nos identificamos de inmediato. Esta emoción no solo nace de la codificación del símbolo, de sus isotopías y de sus redes significantes, sino también del poder de representación colectiva que subyace tras esas imágenes. La emoción del espectador ante el relato de Joe se debe a su función especular, pues el espectador se ve a sí mismo reflejado en la pantalla. De hecho, según Ernst Jung, el niño llega al mundo con un cerebro donde la herencia ha establecido una serie de condicionantes que marcan una predisposición para percibir y decodificar los estímulos externos. Son los rasgos que definen su condición antropomórfica y tienen naturaleza apriorística, dos elementos inherentes al arquetipo, el cual «señala vías determinadas a toda actividad de la fantasía y produce, de ese modo, asombrosos paralelos mitológicos» (Jung, 1970, 62).

### 4. Conclusiones

En los *Appunti per un'Orestiade africana* y en los *Appunti per un film sull'India*, Pasolini emplea profusamente el mito para describir las transformaciones políticas y espirituales que comporta al advenimiento de la sociedad de consumo, por lo que su visión del mito es claramente esencialista, es decir, vincula el mito a las ideas, al concepto y al espíritu (Losada, 2010, 70). Por el contrario, símbolo y mito, en el caso de Bertolucci, están relacionados con los instintos, con los afectos y con la psicología, por lo que se requieren herramientas de interpretación más vinculadas a posturas existencialistas a la hora de interpretar el significado de su cine (Losada 2010: 70).

Tal y como indicamos al principio del presente trabajo, Pasolini siente pasión por los rostros: Bertolucci, por el contrario, siente pasión por



los objetos. Esta predilección lleva implícita una dimensión simbólica, que se hace particularmente explícita en *La luna* (1979). Una visión contrastiva de las dos filmografías que venimos estudiando nos permite afirmar, además, que Bertolucci recurre con frecuencia al símbolo para la elaboración del mito en sus películas, mientras que Pasolini tiende, más bien, al relato alegórico, que se convierte en trasunto político en el caso de *Appunti per un'Orestiade africana*.

Es evidente que el significado de la alegoría es diferente en ambos autores. Paul Ricoeur establece una clara diferenciación entre símbolo y alegoría, lo que nos aporta un ulterior elemento contrastivo al contraponer la filmografía de estos dos cineastas. La alegoría presupone un relato, frecuentemente asociado a la recepción y a la interpretación del mito y es, además, la representación de una idea (Durand, 2000, 14). La epopeya moderna de Orestes en África es, como decíamos al principio del presente artículo, un relato político en clave alegórica, que prolonga en el espacio histórico el relato de un mito con otras claves interpretativas. La alegoría presupone, por tanto, una hermenéutica, una interpretación de los símbolos en la construcción del relato (Ricoeur, 1959, 64)<sup>9</sup>.

La filmografía de Bertolucci, que proyecta hacia el espacio colectivo los conflictos individuales, exige una lectura divergente a la de la filmografía pasoliniana en torno al mito. Pasolini, en los *Appunti per un'Orestiade africana*, aplica los mitos grecolatinos a la realidad política del África de mediados del siglo xx. Los personajes de Bertolucci buscan respuestas

a sus conflictos internos, que se plantean desde las perspectivas del psicoanálisis y del marxismo, en la Italia de la década de 1960 y de 1970. Terminamos este artículo con unas palabras del propio Bertolucci, que nos dan las claves para entender el significado de la dimensión política en películas como *La strategia del ragno* o *Il conformista*:

Yo quería la revolución, pero no para ayudar a los pobres sino para ayudarme a mí mismo. Quería que el mundo cambiara para mí. He descubierto el plano individual de la revolución política (Goldin, 2016).

Bertolucci parafrasea tras esta cita la oración final de *Les mots* de Jean-Paul Sartre, pues «se considera un hombre, hecho de todos los hombres y que vale lo que todos y cualquiera de ellos» (Sartre, 1964, 206): una excelente forma de justificar que la política en sus personajes forma parte de su visión personal del mundo. No obstante, el espacio de los interrogantes existenciales que se plantea Bertolucci cambia en las últimas películas de su filmografía. Del mismo modo que Pasolini reinterpreta los mitos en África o en la India, Bertolucci también sale de Europa en algunas producciones, ya en los últimos años de la década del siglo xx, para plasmar su visión de la política y los conflictos psicológicos de sus personajes, que se construyen siempre desde una poderosa estructura simbólica. Un argumento de trabajo interesante para futuras investigaciones puesto que aporta nuevas coordenadas interpretativas que nos ayudan a entender su visión del mito, de la alegoría y del símbolo.

## 5. Obras Citadas

- Arpà, A. y Ponzi, M. «Le parti des visages» En *Bernardo Bertolucci. Cinema la prima volta*, ed. Tiziana Lo Porto. Roma, Minimum Fax, 2016.
- Barthes, Roland. *Mitologías*, traducción de Héctor Schmucler. Madrid, Siglo XXI, 1980.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*, traducción de José Muñoz. Madrid, Taurus, 1990.
- Braguin, J.. «Happening con Bertolucci». En *Bernardo Bertolucci. Cinema la prima volta*, ed. Tiziana Lo Porto. Roma, Minimum Fax, 2016.
- De Martino, Ernesto. «Intorno a una storia del mondo popolare subalterno». *Società*, vol. V, no. 3, 1949, págs. 411-435.
- De Martino, Ernesto. «El folclore progresivo». En *El folclore progresivo y otros ensayos*, eds. C. Feixa y E. De Martino. Barcelona, MACBA, 2008.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, traducción de Mauro Armiño. Madrid, Taurus, 1981.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*, traducción de Marta Rojzman. Buenos Aires, Amorrortu, 2000.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*, trad. de Luis Gil. Barcelona, Labor, 1991.
- Esquilo. *Las Euménides*, traducción de Julio Pallí. Barcelona, Bruguera, 1982.
- Freud, Sigmund. *Introducción al psicoanálisis*, traducción de Luis López Ballesteros. Madrid, Alianza, 1982.
- Freud, Sigmund. *El yo y el ello*, traducción de Ramón Rey y de Luis López Ballesteros. Madrid, Alianza, 1992.
- Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*, traducción de Miguel Murmis. Barcelona, Paidós, 1970.

<sup>9</sup> Ricoeur aborda en las obras anteriormente citadas las diferencias entre símbolo, mito y alegoría. Benjamin, en *El origen del drama barroco alemán*, desarrolla una extensa reflexión sobre el alcance de la alegoría en el teatro de los siglos xvi y xvii, donde se define como una forma de escritura en la que el autor da forma concreta al relato frente a la tenacidad del símbolo que, en su inmediatez, siempre permanece idéntico a sí mismo (Benjamin, 1990, 177). Al igual que Ricoeur y Durand, Benjamin asocia el símbolo a lo instantáneo, mientras que la alegoría es una serie progresiva de momentos. Una progresión que, por su nivel de significación, permite asociar el relato alegórico al mito (Benjamin, 1990, 157). La dimensión de lo simbólico es atomizadora, icónica (piénsese, por ejemplo, en la lectura que Benjamin aporta con respecto a la heráldica y a la emblemática) frente a la pesadez de la escritura, que da consistencia a la significación y deriva en lo alegórico.

- «*La commare secca*. Entrevista a Bernardo Bertolucci»; Vídeo, 5 de agosto de 2014. [La Commare Secca - Entrevista a Bernardo Bertolucci - YouTube](#)
- Lesky, Albin. *La tragedia griega*, traducción de Juan Godó. Barcelona, El Acantilado, 2001.
- Levi, Carlo. *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino, Einaudi, 1990.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*, traducción de Eliseo Verón. Barcelona, Paidós, 1987.
- Losada, José Manuel. «Mito moderno y proceso de mitificación». *Kleos*, no. 19, 2010, págs. 561-578.
- Losada, José Manuel. «Paradigmas e ideología de la crítica mitológica». *Amaltea. Revista de mitocrítica*, no. 0, 2015, págs. 1-22.
- Luzzi, Joseph. *A Cinema of Poetry: Aesthetics of the Italian Art Film*. Baltimore, John Hopkins University Press, 2014.
- Mariniello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*, traducción de José Luis Aja. Madrid, Cátedra, 1999.
- Monterde, José Enrique y Riambau, Esteve. *Bernardo Bertolucci*. Madrid, Ediciones JC, 1984.
- Pasolini, Pier Paolo. *Las cenizas de Gramsci*, traducción de Stéphanie Ameri y Juan Carlos Abril. Madrid, Visor, 2009.
- Pasolini, Pier Paolo. «Il cinema di poesia». *Empirismo eretico*. Milano, Garzanti, 1991, págs. 167-177.
- Pasolini, Pier Paolo. «L'articolo delle lucciole». *Scritti corsari*. Milano, Garzanti, 1990, págs. 128-134.
- Ricœur, Paul. «Le symbole donne à penser». *Esprit*, no. 27, 1959, págs. 60-76.
- Santovetti, Francesca. «L'angoscia e la rivoluzione: Bernardo Bertolucci ed il cinema di poesia», *MLN*, vol. 108, no. 1, 1993, págs. 152-166.
- Sartre, J. P. *Les mots*. Paris, Gallimard, coll. Folio, 1964.
- Tasker, Y. (ed.). *Fifty Contemporary Filmmakers*. London and New York, Routledge, 2002.
- Wolfowicz, Eugenia. «Entrevista a Pier Paolo Pasolini». *Quimera*, núm. 400, 2007. <https://www.revistaquimera.com/entrevista-a-pier-paolo-pasolini/>