

# SOBRE LA VIOLENCIA EN LAS PELÍCULAS DE PASOLINI

SHEILA LÓPEZ-PÉREZ  
Universidad Isabel I (UII)  
[sheila.lopez@uii.es](mailto:sheila.lopez@uii.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4198-6884>

Recibido. 25 de julio 2022  
Aceptado: 27 de octubre 2022

## Resumen

El presente artículo tiene dos objetivos: por un lado, analizar la violencia utilizada por Pasolini en su obra *Saló o los 120 días de Sodoma*; por el otro, interpretar las intenciones del director a la hora de utilizar una violencia tan desproporcionada como inobservable. Con miras a ello, trazaremos un recorrido tanto por el tiempo histórico que vivió el cineasta italiano como por las ideas filosóficas que lo atravesaron. Por último, se revelarán una serie de conclusiones respecto a la utilización de la violencia en el cine.

**Palabras clave:** Pasolini, violencia, cambio antropológico, poder.

## SOBRE LA VIOLÈNCIA A LES PEL·LÍCULES DE PASOLINI

## Resum

Aquest article té dos objectius: d'una banda, analitzar la violència utilitzada per Pasolini a la seva obra *Saló o los 120 días de Sodoma*; de l'altra, interpretar les intencions del director a l'hora de fer servir una violència tan desproporcionada com inobservable. En vistes a això, traçarem un recorregut tant pel temps històric que va viure el cineasta italià com per les idees filosòfiques que el van travessar. Finalment, es revelaran una sèrie de conclusions al respecte de la utilització de la violència al cinema.

**Paraules clau:** Pasolini, violència, canvi antropològic, poder.

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.18-40>

## ON VIOLENCE IN PASOLINI'S FILMS

### Abstract

This article has two objectives: on the one hand, to analyze the violence used by Pasolini in his work *Saló or the 120 days of Sodom*. On the other hand, interpreting the director's intentions when using violence that is as disproportionate as it is unobservable. With a view to this, we will trace a journey both through the historical time that the Italian lived and through the philosophical ideas that went through it. Finally, we will reveal our own conclusions regarding the use of violence in cinema.

**Keywords:** Pasolini, violence, anthropological change, power.

### 1. INTRODUCCIÓN

Se podría aventurar que la función del pensamiento crítico, lejos de ser la *postulación* de una alternativa a la realidad vigente, es la de *postularse* como un buen refugio desde el que analizar la realidad vigente. Asimismo, se podría aventurar que, desde hace tres siglos, desde la caída de los grandes relatos metafísicos, la muerte de Dios nietzscheana y la crítica marxista a la sociedad de clases, la sociedad ha ido asimilando que la realidad no es un ente inmodificable con un fin inmanente, sino que es una obra en constante construcción. Desde entonces, y solo a consecuencia de este saber, las miradas críticas han ido emergiendo y se han materializado en una profesión inédita en la historia: la del *crítico social*<sup>1</sup>.

Por último, se podría aventurar que este, a través de ensayo y error, ha ido asimilando que, a la hora de proyectar una alternativa a la realidad existente, es mucho más prolijo describir una distopía -exagerando lo que *ya hay*- que fraguar una utopía. Sobre todo, porque esta también corre el riesgo de ser exagerada.

Pier Paolo Pasolini pertenece a una época en la que los directores de cine eran, en su gran mayoría, *críticos sociales*. Junto a otros nombres como Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci, Luis Buñuel, Agnès Varda, Vittorio De Sica o François Truffaut, los directores que desarrollaron su trabajo en la segunda mitad del siglo XX fueron los encargados de mostrar, como también hicieran intelectuales de otros campos, que la realidad puede ser intervenida, así como que, de hecho, *siempre lo está siendo*.

---

<sup>1</sup> Max Horkheimer describió así al crítico social, y esta es la descripción en la que nos basaremos a lo largo del artículo: “[es aquel que] se pregunta por la relación entre la vida económica de la sociedad, el desarrollo psíquico de los individuos y las transformaciones en el campo de la cultura, no solo en las esferas espirituales como la ciencia, el arte y la religión, sino también en campos como el derecho, las costumbres, la moda, las opiniones cotidianas, el deporte, los modos de entretenimiento, los estilos de vida, etc.”. (Horkheimer, 2015, pp. 11).

Aunque no lo localicemos. Aunque no sepamos por quién. Estos intelectuales no partieron del deseo de trabajar como directores y, posteriormente, buscaron un tema sobre el que hacer sus películas. Por contra, justamente a consecuencia de ser *críticos sociales*, precisamente por tener algo que decir, utilizaron los medios cinematográficos para plasmar su visión de la realidad.

Pasolini tenía una visión muy clara, y es que en opinión del propio cineasta, el ser humano sufrió una transformación antropológica en el transcurso de la década de los 60. Una transmutación de todos sus valores. Como también juzgaran otros críticos sociales contemporáneos -Kojève, Danto, Fukuyama, y muchos otros-, Pasolini creía que la historia había terminado, al menos en su carácter evolutivo, en su carácter progresivo, en su carácter de superación de antagonismos que produjeran algo nuevo (Pasolini, 1975, pp. 125).

Para el cineasta, la lucha de clases había sido el motor de la historia y la única vía hacia una sociedad más justa, pero esta terminó con la victoria del capitalismo y la hegemonía de su industria cultural. La historia cuya interrupción anuncia Pasolini es la de la dialéctica originada en la resistencia contra la opresión, una historia antiquísima para la que el mundo occidental burgués ha buscado una inédita *solución final*: transfigurar las clases populares, históricamente combativas por estar relegadas fuera de los límites de la normatividad, en masas que veneran la forma de vida burguesa, pero sin disponer de sus recursos. Así lo explica el italiano:

Yo contemplo la cara sombreada de la realidad, pues la otra todavía no existe. Hace algunos años yo pensaba que los valores nuevos surgirían de la lucha de clases, que la clase obrera llevaría a cabo la revolución, y que esta revolución engendraría valores luminosos, la justicia, la felicidad, la libertad... Pero las revoluciones rusa y china, y posteriormente la cubana, me devolvieron a la realidad. Todo optimismo beato, incondicional me fue prohibido a partir de entonces. Además, en la hora actual, el neocapitalismo parece seguir un camino que coincide con las aspiraciones de las 'masas' (Dufлот, 1971, pp. 61-62)

## **2. LA HISTORIA PARA PASOLINI: EL CAMBIO ANTROPOLÓGICO DE LA DÉCADA DE LOS 60**

Pasolini, nacido en 1922, vivió el paso de una sociedad campesina, tradicional y en muchos sentidos prácticamente feudal -la Italia previa a la Segunda Guerra Mundial- al fascismo, y seguidamente, a la democracia. Esta variación en las formas de soberanía y en las estrategias para gobernar a la población le permitieron vislumbrar

la adaptación polimórfica del poder que, a pesar de los cambios acaecidos por los tiempos, ostentaba impertérritamente una única misión: mantener su posición privilegiada sobre la población, moldear la manera de vivir de aquellos a los que gobernaba y encauzar cualquier emergencia potencialmente peligrosa dentro del *statu quo*.

Según el cineasta (Pasolini, 1975, pp. 94), la democracia que se fraguó en Italia tras la Segunda Guerra Mundial (SGM), en un principio prometedora, se vio prontamente secuestrada por la Democracia Cristiana y reconvertida en un sistema igualmente jerárquico, clasista e inmodificable que antes, pero con ropajes modernizados. El nepotismo ideológico y socioeconómico se mantuvo y se ocultó en un segundo plano mientras se exhibieron las nuevas libertades individuales como una conquista sin precedentes. La distancia económica entre clases quedó intacta mientras se presentaron los nuevos derechos, puramente formales, como la transformación definitiva que alejaba la época de cualquier tiempo pasado. Los posibles adversarios políticos de la Democracia Cristiana, por su parte, se toparon con la imposibilidad de gobernar ante un partido en el que se sustentaban los intereses de tantos flancos diferentes, por lo que el sistema tradicional quedó a salvo mientras la nueva democracia *falsamente democrática* (Pasolini, 1975, pp. 98) se presentó como el inicio de una sociedad libre.

Estos cambios históricos acompañaron la propia historia personal de Pasolini: impulsado por un marxismo gramsciano en su juventud, sobre todo tras la II GM, tuvo una fe ciega en la mejora histórica que se atisbaba tras la caída del fascismo italiano y las luchas proletarias y campesinas de los años 50. Sin embargo, desertó de toda esperanza en una sociedad más justa a consecuencia de la consumación de la cultura de masas a lo largo de los años 60, pero, sobre todo, a consecuencia del rechazo, por parte de las clases bajas, de su cultura popular y de su historia (Pasolini, 1975, pp. 120).

El mentor de Pasolini, Gramsci, distinguió en sus escritos políticos entre los intelectuales tradicionales y los intelectuales orgánicos (Gramsci, 1967, pp. 34). Los intelectuales tradicionales, explicó, conforman un grupo autónomo y desvinculado de la sociedad que, no obstante, especula sobre ella. Los intelectuales orgánicos, por su parte, están vinculados con grupos sociales específicos, lo cual les aporta la experiencia necesaria para expresar la voluntad de dicho grupo y luchar por sus intereses. Pasolini abrazó esta distinción y se postuló como intelectual orgánico de los campesinos, los proletarios y demás sub-culturas italianas. Frecuentó su forma de vida y sus actividades hasta empaparse de sus raíces. Sin embargo, su papel de intelectual orgánico se desvaneció junto con la desintegración del grupo social al que trataba de dar voz, tal y como veremos a continuación.

Pasolini creía que los agentes revolucionarios de los años 50, en su mayoría campesinos y proletarios, habían sido sustituidos en el plano social de los años 60 por impostores pequeñoburgueses que clamaban luchar por la justicia social cuando en realidad lo hacían a título personal contra la tradición disciplinaria de sus padres. Tan fuerte fue la deserción de Pasolini de la Nueva Izquierda -*New Left*- de los años 60 que, durante las revueltas juveniles del 68, llegó a afirmar: “Tenéis cara de hijos de papá. / [...] Cuando ayer en Valle Giulia os habéis pegado/ con la policía, / yo simpatizaba con la policía. / Porque los policías son los hijos de los pobres” (Pasolini, 2005, pp. 10).

Pasolini fue un ferviente opositor al *statu quo* represor que denunciaba la Nueva Izquierda. No obstante, consideraba que aquellos jóvenes no se rebelaban contra el sistema en cuanto a sociedad de clases, ni tampoco contra las condiciones materiales de existencia. Los jóvenes sesentayochistas eran *rebeldes sin causa*, como aquellos que retrató Nicholas Ray en su película (1955). La rebeldía de estos jóvenes, en su mayoría hijos de burgueses, no tenía que ver con la lucha contra la injusticia sino con una lucha narcisista e individualista: el simbólico asesinato del padre típicamente freudiano, un asesinato que suponía la revolución de la propia identidad y la búsqueda de la libertad personal, pero no la comprensión y mucho menos la rebelión contra una estructura social injusta y opresora.

En la década de los 70, tras las revueltas pequeñoburguesas de los años previos, ocurrió algo aún peor que la pretendida revolución social de los hijos de los burgueses: los hijos de los campesinos y proletarios, históricamente desertados del ámbito social, vieron en aquellos un espejo en el que mirarse. Comenzaron a vestirse como ellos y a peinarse como ellos, y terminaron por pensar como ellos y hablar como ellos. Así lo explicaba el italiano al hablar de su película *Accattone* (1961), cuya trama gira en torno al subproletariado:

Entre 1961 y 1975 algo esencial cambió: se produjo el genocidio. Se destruyó culturalmente una población [...]. Los jóvenes –vaciados de sus valores y de sus modelos como si de su sangre se tratara– se han convertido en copias espectrales de otro modo de ser y de concebir la existencia: el pequeñoburgués. Si hoy quisiera rodar de nuevo *Accattone* ya no podría hacerlo. No encontraría ya ni un solo joven cuyo “cuerpo” se pareciera ni siquiera vagamente al de los jóvenes que se representaron a sí mismos en *Accattone*. No encontraría ya ni un solo joven que supiera decir, con aquella voz, aquellas frases. No sólo les faltaría el espíritu y la mentalidad para poder decir las sino que ni siquiera las comprenderían (Pasolini, 1975, pp. 125)

Aquel “genocidio cultural” que auguraron Marx y Engels en su *Manifiesto Comunista* (2019), la desaparición y asunción de toda cultura no burguesa bajo el nuevo marco occidental-burgués, así como la imposición de su modelo mercantil hasta en las relaciones sociales, había sido finalmente materializado en el neocapitalismo que siguió al mayo del 68. Así lo expresó el cineasta:

El capitalismo es hoy en día el protagonista de una gran revolución interna: se está convirtiendo, revolucionariamente, en neocapitalismo. (...) Los nacionalismos tenderán, en un futuro próximo, a nivelarse bajo la presión de este neocapitalismo esencialmente internacional. De modo que la uniformidad del mundo (que de momento sólo se intuye) será una uniformidad efectiva de cultura, de formas sociales, de bienes y de consumo (Pasolini, 2005, pp. 318)

Fue aquí donde Pasolini localizó la desaparición de aquellos valores y fuerzas que podían conducir hacia una sociedad diferente. Fue aquí donde Pasolini comprendió que el capitalismo había vencido, al hacer creer al proletario que era un burgués. La deserción de los valores por parte de la infraestructura, el rechazo de su propia historia y el alejamiento de su modo de vivir y de pensar consumió la desaparición de toda *otredad* que pudiera hacer frente al discurso unidimensional del neocapitalismo.

Lo que diferenciaba a Pasolini del grupo terrorista Brigadas Rojas, nacido asimismo en la década de 1970 y con el cual compartía ciertos elementos de análisis respecto al nuevo capitalismo y su avance imparable, es que el cineasta rechazó la idea de que el proletariado seguía siendo un agente revolucionario. Mientras que para aquellas la vinculación con el mundo obrero era la piedra angular del cambio social, para Pasolini dejó de ser una opción en el momento en el que el proletariado abrazó la lógica capitalista y lo que esta ofrecía a cambio de que no cambiara nada: consumismo, entretenimiento y banalidad. Así, en sus *Cartas luteranas*, Pasolini llegó a afirmar:

Uno de los temas más misteriosos del teatro griego clásico es que los hijos estén predestinados a pagar las culpas de los padres. (...) Durante estos últimos años he observado largamente a estos hijos. Al final, mi juicio, pese a que incluso a mí mismo me parezca injusto y despiadado, es condenatorio. He procurado seriamente comprender, fingir no comprender, tener en cuenta las excepciones, esperar algún cambio, considerar históricamente, o sea, al

margen de los juicios subjetivos de bien y de mal, su realidad. Pero ha sido inútil. Mi *sentimiento* es de condena. (...) La culpa de los padres que deben pagar estos hijos, ¿es pues el “fascismo”, ya en sus formas arcaicas o en sus formas absolutamente nuevas, nuevas sin equivalente posible en el pasado? (Pasolini, 1975, pp. 16-17)



Título: “Hijos” iniciándose en el ritual de los “padres” en *Saló o los 120 días de Sodoma*.

Fuente: Revista Esquire (<https://www.esquirelat.com/cultura/los-120-dias-de-sodoma-curiosidades-reparto-de-que-trata/>).

Pasolini se veía a sí mismo entre dos Historias: la Historia anterior a la década de los años 60, aquella en la que aún habitaban una pluralidad de culturas y de modos de pensar y de vivir, y la Historia posterior a los 60, la Historia de la cultura de masas, de la homogeneización de los relatos y de la mimesis entre la racionalidad del esclavo y la del patrón. Este era el sentido en el que Pasolini creía que la Historia había terminado: en la Nueva Historia no se atisban cambios sustanciales, ni nuevos valores emergentes, ni nuevas formas hacia las que la sociedad pueda tender. La Nueva Historia se encamina hacia una reproducción infinita de lo que ya es. Por ello, cuando el entrevistador Jean Duflot le preguntó por qué películas como *Teorema* (1968), *Pocilga* (1969) o *Medea* (1969) parecían simbolizar el fin del mundo, Pasolini puntualizaba: “El final de *un mundo*, más bien” (Duflot, 1971, pp. 61). El mundo con el que Pasolini había crecido y ahora veía desaparecer, sin que en su lugar emergiera otro mundo prometedor. “En realidad, los jóvenes proletarios y sub-proletarios *ahora pertenecen totalmente al universo pequeño burgués*: el modelo pequeño burgués

les ha sido impuesto definitivamente, de una vez para siempre” (Pasolini, 1975, pp. 135), sentenció el cineasta.

La historia que Pasolini anuncia terminada es la historia *con sentido*. La historia que busca emanciparse de las relaciones que la esclavizan. La historia en la que los de abajo en la pirámide de las clases sociales y sabiéndose oprimidos, buscan rebelarse contra sus opresores. Esta lucha histórica, con la asimilación del esclavo al patrón, llega a lo que Pasolini denomina su “solución final”. Se trata de un genocidio contra las posibilidades de liberación de la humanidad.

La dialéctica del amo y del esclavo, aquella que describió Hegel<sup>2</sup>, termina con el traslado de ambos a un “Palacio” -tal y como lo denominó Pasolini-, un Palacio en el que el esclavo sigue ejerciendo su labor de esclavo, pero con ropajes parecidos a los del amo. Marcuse, en su *El hombre unidimensional*, describió así esta misma idea:

Si el obrero y su jefe disfrutan del mismo programa de televisión y visitan los mismos centros de ocio; si la mecanógrafa está tan bien vestida como la hija de su empleador; si el negro posee un Cadillac, si todos leen el mismo periódico; semejante asimilación indica no la desaparición de las clases sino el punto hasta el cual las necesidades y satisfacciones que sirven para la preservación del ‘sistema establecido’ son compartidas por la población subyacente (Marcuse, 1993, pp. 38)

Pasolini, rendido ante esta perspectiva, sentenció: “Tengo nostalgia de la gente pobre y verdadera que peleaba para derribar a aquel patrón sin convertirse en aquel patrón. Como estaban excluidos de todo, nadie los había colonizado. Yo tengo miedo de estos negros rebeldes, idénticos al patrón, otros saqueadores que quieren todo a toda costa” (Pasolini, 2005, pp. 310).

Al respecto, *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) es la plasmación de la Nueva Historia: una historia en la que la jerarquía de los poderosos y el fetichismo de sus designios disponen indiscriminadamente de la vida de los demás y, no es casual, todo ello dentro de un “Palacio” estéticamente impoluto. La violencia con la que el Poder borra la identidad de los de abajo, no de forma material sino simbólica, es lo que Pasolini quiso mostrar con su película. Los jóvenes secuestrados en *Saló o los 120 días de Sodoma*, unos jóvenes despojados de su autonomía y utilizados como objeto

---

<sup>2</sup> Hegel, a través de la dialéctica del amo y del esclavo, describe el antagonismo que ha movido a la humanidad a lo largo de su historia: el amo y el esclavo son dos seres que se necesitan mutuamente, que necesitan del otro para poder afirmar su identidad y reconocerse a sí mismos. Para el filósofo alemán, el amo necesita del esclavo tanto como el esclavo del amo.



donde plasmar *otra identidad*, es el intento de Pasolini, a través de unas imágenes tan violentas como inobservables, de hacer llegar a unos espectadores tan apáticos como indiferentes una realidad que, por otro lado, *ya tenían delante*.



Título: La anarquía del poder en *Salò o los 120 días de Sodoma*.

Fuente: Filmin (<https://www.filmin.es/pelicula/salo-o-los-120-dias-de-sodoma>)

### **3. SALÓ O LOS 120 DÍAS DE SODOMA**

Sería conveniente recordar por recordar brevemente el argumento de la citada película. *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975) se desarrolla en el interior de un Palacio, el cual está regentado por cuatro jefes fascistas. Estos cuatro jefes ordenan secuestrar a varios jóvenes y llevarlos dentro del Palacio para ejercer sobre ellos actos violentos, fetichistas y aparentemente anárquicos. El resultado de este proceso es que los jóvenes acaban por convertirse en instrumentos sobre los que plasmar una soberanía absoluta; los jefes, por su parte, van aumentando la violencia a medida que dicha soberanía subyuga cada vez más a los jóvenes. Se crea así una espiral entre opresores y oprimidos en la que el vitalismo de los primeros se erige en escultor de la desvitalización de los segundos.

La "República de Salò" -o "República Social Italiana"- que da título a la película existió históricamente (1943-1945), y fue un pequeño Estado fascista asentado en el norte de Italia. Dicho Estado estaba dirigido por la Alemania nazi y fue escasamente reconocido por el resto de los países del mundo, más allá de las potencias del Eje. Su política interna era autoritaria y autocrática, y se regía por las leyes antisemitas y clasistas amparadas por Hitler y Mussolini.

Pasolini tomó como marco de referencia esta República para representar el clasismo y la anarquía de los poderosos, y la enclaustró entre las paredes de un Palacio para representar la nueva sociedad de clases asimilada y homogeneizada. Aquella sociedad cuyo nacimiento vislumbró Pasolini a lo largo de los años 60, una sociedad que combinaba la jerarquía del poder tradicional y la homogeneización de la nueva cultura de masas, es la que buscó plasmar en su película. Una sociedad en la que los de abajo en la jerarquía de las clases sociales, sumidos en un anonimato compartido, se alejaban definitivamente de la posibilidad de rebelarse, puesto que la rebelión necesita de una identidad que defender. Pasolini fundió ambos escenarios -la República de Saló y el Palacio- para representar la “solución final” acometida por el nuevo capitalismo, sus medios violentos y sus efectos deshumanizadores.

La violencia mostrada en las imágenes de esta película parte de una premisa crucial: la violencia no es ejercida por unos sujetos -jerarcas- sobre otros sujetos -jóvenes-. Lejos de ello, la película muestra a unos sujetos -jerarcas- ejerciendo su poder sobre *al/go*, con motivo de reafirmarse como jerarcas. No se trata de violencia entre enemigos, clases sociales o culturas diferentes: se trata de la afirmación de una única identidad, la de los poderosos, a expensas de la supresión de otra, la de los oprimidos. Así lo expresa uno de los jerarcas al comienzo de la película, cuando secuestran a los jóvenes: “Ahora estáis fuera de los límites de la legalidad. Nadie sabe que estáis aquí. Por lo que respecta al mundo, vosotros ya estáis muertos” (Pasolini, 1975). De esta forma, los jóvenes quedan completamente instrumentalizados y su existencia sumida en el anonimato.



Título: Jerarcas inspeccionando su botín en *Saló o los 120 días de Sodoma*.

Fuente: Cineteca Madrid (<https://www.cinetecamadrid.com/programacion/salo-o-los-120-dias-de-sodoma>)

La *violencia radical*, aquella materializada en los campos de concentración, es representada en esta película de manera visceral: violencia radical no es la violencia entre dos identidades, sino la erradicación de una identidad a manos de otra, o lo que es lo mismo, la conversión de un sujeto a objeto y la extinción de su *vida biográfica*, aun sin extinguir su *vida biológica*. Así expresaba esta idea Simone Weil en su famosa *La Ilíada o el poema de la fuerza*: “Del poder de transformar un hombre en cosa matándolo procede otro poder, mucho más prodigioso aun: el de hacer una cosa de un hombre que todavía vive. Vive, tiene un alma, y sin embargo es una cosa” (Weil, 1940, pp. 2). Pasolini buscó, a través de los jóvenes campesinos secuestrados y subyugados, plasmar cómo el capitalismo estaba sumiendo en el anonimato la identidad del resto de culturas. El cineasta italiano no estaba recogiendo en su película un pasado cercano –la horquilla comprendida entre los años 1943-1945, época en la que está ambientada la película–, sino que estaba proyectando una distopía tan presente como futura: “La crueldad que yo represento remite a la barbarie del hombre moderno” (Dufлот, 1971, pp. 110), explicaba el director.

Para representar el modo en que el poder ejerce una soberanía absoluta y cuasi anárquica, Pasolini manejó una de las ideas que vertebrarían la filosofía de Foucault: para ejercer un poder radical, el que lo ejerce debe situarse en una posición *panóptica* respecto al sometido. Debe poder verlo todo, controlarlo todo, saberlo todo. Debe arrebatarse toda intimidad. El “Círculo de las pasiones” y el “Círculo de la mierda” son escenas de la película que muestran cómo los jefes arrebatan toda intimidad a sus víctimas sin siquiera ejercer violencia física sobre ellas: les obligan a tener relaciones sexuales entre ellos, a exponer sus defecaciones cada mañana o a demostrar que son “hombres y mujeres de verdad” eyaculando ante sus ojos (Pasolini, 1975). Se trata de “inducir un estado consciente y permanente de visibilidad en el detenido que garantice el funcionamiento automático del poder” (Foucault, 2002, pp. 185), tal y como explicaría Foucault. El “derecho al secreto, la condición *vital* para el funcionamiento del Yo” (Aulagnier, 1980, pp. 17) conforma la piedra angular para constituirse como sujeto y aquello que el totalitarismo busca arrebatarse en primer lugar.

¿Por qué Pasolini decidió plasmar este proceso de instrumentalización a través de una violencia tan desproporcionada, cruda y *desnuda* –tal y como la definió Roland Barthes en su crítica de la película (1976)– y hacer sufrir de tal manera al espectador? ¿Qué buscaba el cineasta con una película que era tan metafórica como inobservable?

#### 4. LA VIOLENCIA PARA PASOLINI

Es bien conocido que Pasolini fue un ferviente vitalista, conjugación perfecta entre mente y cuerpo, razón y pasión, intelecto y erotismo. La moral católico-burguesa italiana era para él, al menos hasta los años 60 del siglo XX, la representación del Infierno: un sistema disciplinario destinado a la represión de todo atisbo vital y espontáneo en el ser humano. La violencia contra el cuerpo, en consecuencia, conformaba para el cineasta el fascismo por excelencia, ya que disponer del cuerpo de un individuo significaba disponer del individuo al completo<sup>3</sup>.

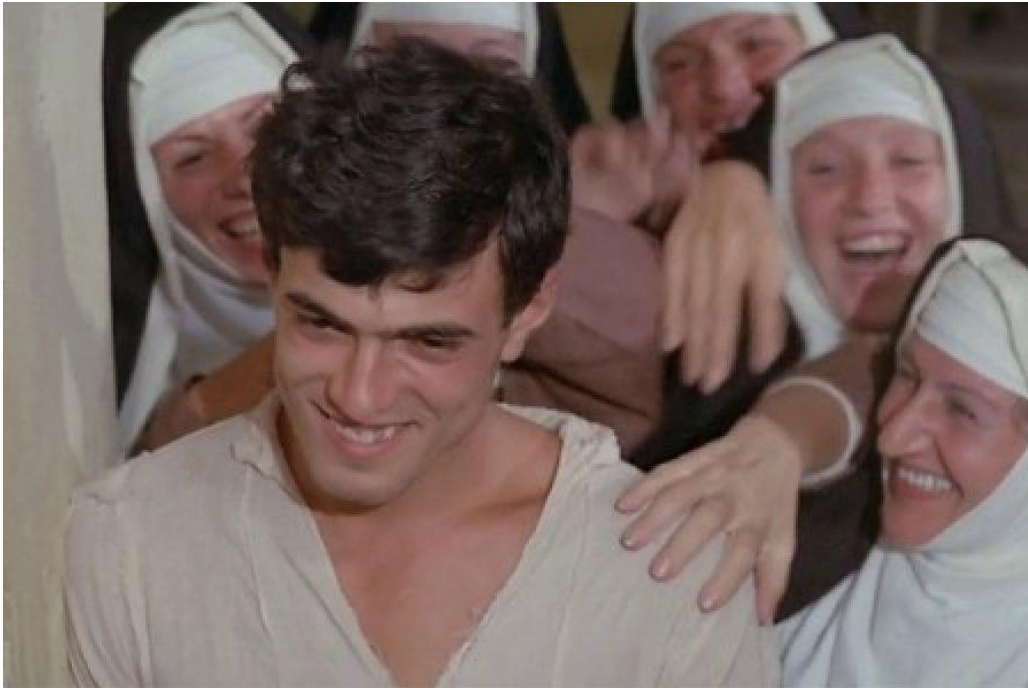
Ejemplo de ello es la *Trilogía de la vida* que Pasolini grabó a principios de los años 70 para plasmar su amor por los cuerpos, por la sensualidad y por el goce. *El Decamerón* (1971), *Los Cuentos de Canterbury* (1972) y *Las Mil y Una Noches* (1974) son filmes vertebrados por un canto a lo que Pasolini consideraba lo sagrado, esto es, la vida expresada a través de lo corporal, a través de lo que un individuo podía hacer con su cuerpo<sup>4</sup>. Lo sagrado, para el director italiano, era aquello que podíamos experimentar a través de la libertad de actuación, y la experimentación corporal era, en consecuencia, lo que más fervientemente debía ser protegido en una época de frivolidad generalizada: “Yo defiendo lo sagrado porque es la parte del hombre que menos resiste a la profanación del poder” (Dufлот, 1971, pp. 100), explicaba el cineasta.

Tal y como adelantábamos más arriba, la época que siguió al fin de la II GM, aquella que prometió la liberación de una sociedad disciplinaria y represiva, conformó un oasis que pronto se tornó ilusorio. La libertad y la tolerancia rápidamente se revelaron inocuas al no poder ser encarnadas por unos individuos sin capacidad de experimentación, de pensamiento y de vivencia. En *La sociedad del espectáculo* (1995), Guy Debord describió este mismo hecho: “Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación” (pp. 8) y “El movimiento de banalización que, bajo las multicolores diversiones del espectáculo, domina mundialmente a la sociedad moderna, la domina también bajo cada uno de los puntos en donde el consumo desarrollado de mercancías ha multiplicado *aparentemente* los roles y los objetos a escoger” (pp. 33).

---

<sup>3</sup> Foucault, en la misma línea, describió en *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida* la manera en que la burguesía, a principios del siglo XIX, ideó un mecanismo de control centrado en delimitar lo que las masas podían y no podían hacer con su cuerpo: dónde podían estar, cómo podían actuar, de qué manera debían reaccionar, etc. Este mecanismo estaba conformado por la policía y la cárcel (Foucault, 2012, pp. 57).

<sup>4</sup> Arendt explicará que, en la Antigua Grecia, la palabra libertad tenía una connotación política, es decir, se refería a aquello que los individuos podían hacer en el campo de lo político -en la *polis*- con sus acciones, esto es, *con su cuerpo*. No obstante, la palabra libertad adquiriría una nueva connotación con el cristianismo, restringiéndose a la libertad interior, a la introspección ante una realidad inabarcable e inmodificable (Arendt, 1996, pp. 157).



Título: Monjas atraídas por un apuesto joven en *El Decamerón*.

Fuente: Momarandu, diario online ([https://www.momarandu.com/notix/noticia/04601\\_el-decamern-de-pasolini-en-la-mario.htm](https://www.momarandu.com/notix/noticia/04601_el-decamern-de-pasolini-en-la-mario.htm))

Pasolini, a consecuencia de este “giro antropológico” que transmutó la esencia del ser humano -su capacidad para experimentar la vida-, creyó que quizá la nueva humanidad no tuviera vuelta atrás. Una transmutación de tal calibre, una metamorfosis que violentaba lo sagrado en el ser humano -su profundidad cuasi divina, su capacidad para vivir alegremente y resistir ferozmente- era tan inaudita como alarmante. La extensión de la industria cultural había conseguido que incluso el sector más vitalista, insurrecto e inconformista de la población, esto es, aquel compuesto por jóvenes, campesinos y proletarios, se viera desvitalizado y asimilado en una masa incapaz de vivencia propia. Mendiguchía describió así este momento, analizando uno de los *Escritos corsarios* de Pasolini:

En sus análisis de la sociedad posthistórica, Pasolini formuló, entre otras, la hipótesis de que las nuevas relaciones sociales, a diferencia de lo ocurrido a lo largo de la historia, resultasen inmodificables. Como ejemplo de los argumentos a favor de esta inquietante posibilidad, valga el esbozado en uno de sus textos “corsarios” de 1973: “Ningún centralismo fascista ha logrado hacer lo que el centralismo de la civilización del consumo. El fascismo proponía un modelo, reaccionario y monumental, que quedaba sin embargo en letra muerta. Las diversas culturas particulares [...] continuaban imperturbables [...]:



la represión se limitaba a obtener su adhesión de palabra. Hoy, al contrario, la adhesión a los modelos del Centro, es total e incondicionada” (Pasolini, 2005, pp. 30)

Pasolini abjuró de su *Trilogía de la vida* (Pasolini, 1975, pp. 62) cuando localizó el viraje de la vida hacia una no-vida, hacia una vida sin subjetividad, hacia una vida que buscaba mimetizarse con *otra vida*, la vida de aquellos que, precisamente, querían vaciarla. Así lo indicó: “Añoro la revolución pura y directa de la gente oprimida que tiene el único objetivo de hacerse libre y dueña de sí misma” (Pasolini, 2005, pp. 310).



Título: Subproletarios en la película *Accattone*.

Fuente: Cine hasta el amanecer (<https://cinehastaelamanecer.com/2017/04/18/accattone-de-1961-dirigido-por-pier-paolo-pasolini/>)

Es ingenuo, dirá el director, creer que la “liberalización del placer” profesada por los jóvenes de los años 60 tiene algo que ver con la liberación de la injusticia, la miseria y la opresión. Precisamente la cultura de masas, aquella que promete una supuesta libertad de elección a sus consumidores, es la que provoca la alienación de sus conciencias a través del fetichismo de la mercancía, de la homogeneización de las necesidades en fines tan universales como carentes de peligro y del encauzamiento de la libido en un libertinaje sexual que, lejos de ser emancipador, acaba por reducir a los otros a objeto.

La sociedad totalmente administrada, tal y como diría Adorno (2003, pp. 57), es la culpable de homogeneizar hasta los deseos de sus ciudadanos: incluso la aclamada liberación sexual se basa en la reproducción de imágenes y consignas ajenas, un bombardeo que incapacita a los sujetos para vivir dichas experiencias de manera propia. Mientras que en el pasado la represión sexual amenazaba al orden establecido por cuanto creaba una reserva de descontento, en la sociedad descrita por Pasolini la falsa liberación de la sexualidad ha eliminado dicha amenaza. Pero debemos recordar que, según sostiene Pasolini, consumir pulsiones orquestadas y organizadas desde arriba no conduce a la liberación. Conduce a ser esclavos de otro patrón, diferente al disciplinario al ser presentado, ahora, como liberador. Un patrón que mantiene intacto, no obstante, el objetivo de todos los patrones: disponer de la vida de sus súbditos para perpetuarse como patrón.

Pasolini, en su *Abjuración de la Trilogía de la vida*, zanjó: "La lucha progresista por la democratización expresiva y por la liberación sexual ha sido brutalmente superada y trivializada por la decisión del poder consumista de imponer en este punto una tolerancia tan amplia como falsa" (Pasolini, 1975, pp. 63). Con esto, el cineasta apuntaba a que la industria cultural no había necesitado eliminar los valores prometidos por la nueva época: tolerancia, democracia, libertad y un largo etcétera. Lo único que necesitó fue transmutarlos y *desubstancializarlos*, tal y como describiría Lipovetsky en su *La era del vacío* (2003). Su trivialización y su esterilización, su reificación hasta que perdieron la posibilidad de ser vividos y solo pudieron ser consumidos, fue la victoria final del capitalismo y su industria cultural.

Al respecto, Pasolini llegó a afirmar que la televisión y la escuela eran las dos herramientas principales de la *desubstancialización* de la vida, y que deberían ser abolidas por ello (Pasolini, 2005, pp. 256). Ante una población tan indiferente como apática, tan acostumbrada a la violencia como a la impasibilidad, ¿cómo provocar un despertar que ajetrease su conciencia y la pusiera ante una realidad que, por *evidente*, había sido normalizada? Ya en su última entrevista concedida en vida, horas antes de morir, Pasolini afirmaba que el motivo por el que se cambiaba tan asiduamente de *verdades* -de discursos acerca de la realidad- era para no hacer frente a la *evidencia*, esto es, a la realidad que se tenía delante (Pasolini, 2005, pp. 309).

## 5. LA VIOLENCIA NORMALIZADA POR LA INDUSTRIA CULTURAL

La violencia que se visualiza en *Saló o los 120 días de Sodoma* es, para Pasolini, el único modo de hacer salir de la desidia a unos sujetos absorbidos por ella. Según el cineasta italiano: “Las ‘masas’ no pueden ser alcanzadas a través de productos auténticamente culturales. Estas masas están condicionadas para ser receptoras exclusivamente a los productos de serie” (Duflot, 1971, pp. 66). Debido a ello, para que las masas estén, por un lado, dispuestas a visualizar una película cuyo relato es diferente al distribuido por la industria cultural, y para evitar que, por otra parte, digieran instantáneamente lo visualizado, se les debe poner ante una película como *Saló o los 120 días de Sodoma*, una película cuya violencia va más allá de unos sujetos violentando a otros sujetos, lo que en el fondo ya está normalizado por la industria cultural. Es éste un film que no se reduce a presentar la violencia como algo humano e inevitable, sino una historia que presenta la violencia y el poder como algo monstruoso.



Título: Jerarca quemando a joven en *Saló o los 120 días de Sodoma*.

Fuente: Domestika (<https://www.domestika.org/es/projects/152313-expresando-heridas-pier-paolo-pasolini-y-salo-o-los-120-dias-de-sodoma>)

Desnaturalizar lo naturalizado por la industria cultural es el objetivo de la citada película. Presentar un relato tan peculiar como extravagante es su medio. Conseguir que el espectador se ponga en la piel ya no de las víctimas, sino de los verdugos, tal y como ocurre en la escena *vouyerista* final, es el fin, pues es el único modo de que los espectadores se sientan incómodos ante la violencia, de que vean trastocado el discurso falsamente consternado que acompaña diariamente a las imágenes de la



violencia: un discurso que afirma ponerse del lado de la víctima y que se refugia en una pretendida concienciación a la hora de distribuir las imágenes. En resumidas cuentas, esta película busca que los espectadores no puedan naturalizar una violencia que, lejos de ser espontánea e inevitable, es premeditada, política y civilizada. En palabras del director italiano: “Yo me esfuerzo en crear un lenguaje que ponga en crisis las relaciones del hombre medio, del espectador medio con el lenguaje de los *mass media*” (Dufлот, 1971, pp. 67).

*Saló o los 120 días de Sodoma*, al igual que *Pajaritos y pajarracos* (1966), *Teorema* (1968) o *Pocilga* (1969), es una alegoría que por otro lado no lo es. Es una alegoría puesto que narra una historia irreal, que no ha pasado; no lo es puesto que remite a algo muy real. Lejos de querer filmar una película *gore*, *vouyerista* o morbosa, Pasolini quería filmar una realidad que solo podía ser desnaturalizada a través de su exageración. Adorno (2003), siguiendo las enseñanzas de Sigmund Freud, decía que solo las exageraciones eran reales. Con esto apuntaba a que lo real no es la literalidad de la exageración, sino la referencia de la exageración, lo que con la exageración se quería mostrar. Eso que, al estar normalizado, no se podía revelar a través de una alusión literal.

Jorge Semprún (2004), en la misma línea, decía que los episodios más violentos de la historia solo se podían representar a través de metáforas, esto es, de exageraciones plasmadas en el arte. Con ello, apuntaba a que solo a través de una mediación entre aquellas atrocidades y nosotros podemos llegar a contemplarlas, a hacernos cargo de ellas, a asimilar lo que pasó. Recordemos que Adorno afirmaba que no se podía volver a escribir poesía después de Auschwitz. Con esto, indicaba que después de tal *violencia radical* no teníamos derecho a volver a mirar la cara de la belleza. La idea de Semprún, sin embargo, apunta en una dirección diferente: después de Auschwitz solo podemos hacer arte, puesto que debemos volver constantemente sobre lo que pasó para que no vuelva a ocurrir. No obstante, no podemos volver a ello directamente ni representarlo con un lenguaje literal - a través de, por ejemplo, un documental realista-. Esto se quedaría tan corto respecto a su referencia que sería una ofensa para con las víctimas. La plasmación realista de una atrocidad desvirtúa su horror. El horror solo puede ser plasmado a través de la exageración, de la idea de horror, del arte. En este mismo sentido, Fernando González escribía en su *Consideraciones sobre el estilo en el cine de Pasolini*: “Buscar en el cine la ‘representación del pasado’ es una empresa injustificada: porque, o tal representación es falsa y totalmente maquillada (películas comerciales), o no pretende ser real (en las películas de autor) sino, repito, simplemente metafórica” (Pasolini, 2005, pp. 47).

## 6. CONCLUSIONES

*Saló o los 120 días de Sodoma* representa un arquetipo atemporal: el de la línea que une violencia y poder. La violencia es ejercida por alguien para erigirse como poderoso, y alguien se erige como poderoso solo a través de la violencia -violentando algo, gobernando algo, apoderándose de algo-.

Cabría preguntarse si la visualización de la violencia sirve para concienciar o si, por el contrario, solo normaliza lo que se está visualizando. Sin tentativa de responder a una cuestión tan delicada, nos gustaría aventurar que quizá la visualización de la violencia solo sirva si la ven aquellos que pueden intervenirla, que pueden cambiar aquello que la provoca. Quizá las imágenes de guerras, violaciones o genocidios solo merezcan ser visualizadas por los que tienen el poder de hacer algo; quizá los atentados terroristas, para no convertirse en armas políticas con las que atemorizar a la población o con las que crear odio, solo debieran ser visualizados por aquellos que pueden detenerlos. Sin el poder de la intervención, la hiper-visualización de las imágenes se traduce en hiper-normalización, y los espectadores en meros *voyeurs*.

La industria cultural ha tipificado las imágenes de la violencia hasta el punto de normalizar la distribución de las *snuff movies*<sup>5</sup> en la era de Internet. De este modo, y tal y como señalan en la película *Tesis* (1996)<sup>6</sup>, podemos afirmar que la retransmisión de la violencia bajo el pretexto de concienciar a los espectadores se postula como la mentira cardinal de los *mass media*: estos se escudan en la sensibilización cuando, *de facto*, buscan el beneficio económico nacido de las visualizaciones.

Contemplar violencia real, como la distribuida en las *snuff movies* pero también en el telediario o el noticiero, difícilmente podrá acometer una labor de concienciación debido a algo que apuntábamos más arriba: la violencia real es inasumible para el pensamiento. Tal y como percibió Arendt (2003) en relación con lo ocurrido en el Holocausto, contemplar violencia no provoca directamente comprensión, sino una reacción física: la de desagrado o la de satisfacción. Al respecto, la filósofa apuntó a que la comprensión es una labor activa del pensamiento, y no una emergencia espontánea del mismo. La comprensión es la interpretación consciente y esforzada de aquello que tiene delante, y no su mera contemplación pasiva. De este modo, para evitar que algo vuelva a ocurrir, no basta con saber que pasó: se necesita una labor activa que comprenda sus causas, sus medios y sus consecuencias, y el motivo por el que estas no deberían volver a ocurrir.

---

<sup>5</sup> Vídeos en los que se muestra violencia no ficticia: torturas, violaciones, asesinatos, etc.

<sup>6</sup> En esta película, Amenábar presenta una idea estremecedora: incluso los medios audiovisuales estatales, tales como el telediario o el periódico, muestran imágenes violentas para normalizar lo que ocurre en ellas, y no para concienciar.

Contemplar violencia real o documental nos es suficiente. La violencia no documental, sin embargo, la violencia simbólica, aquella plasmada en *Saló o los 120 días de Sodoma*, pero también en películas como *Alphaville* (1965), *El río y la muerte* (1954) o *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), puede ponernos ante aquello que relata: el horror de un crimen contra lo humano, ya sea un campo de concentración, una discriminación cultural o el dominio de una clase social por otra.

Una imagen realista puede ser digerida espontáneamente, más aún cuando estamos acostumbrados a ella. La imagen simbólica, sin embargo, necesita de la labor de interpretación. Necesita ser comprendida porque no es fácilmente asimilable. Así lo describía Susan Sontag (2004) en *Ante el dolor de los demás*: “Las imágenes pavorosas no pierden inevitablemente su poder para conmocionar. Pero no son de mucha ayuda si la tarea es la comprensión. Las narraciones pueden hacernos comprender. Las imágenes hacen otra cosa: nos obsesionan” (pp. 39).

En el caso de las imágenes que muestran violencia real -por ejemplo, la violencia documental grabada en el *cinéma vérité*<sup>7</sup>- se podría aventurar lo mismo: estas imágenes no requieren de la labor de comprensión. Lo revelado no necesita de interpretación. La violencia simbólica, por su parte, sí necesita del intelecto para poder ser descifrada, ya que apunta a que están pasando muchas más cosas de las que se están mostrando en la imagen, o lo que es lo mismo, a que la imagen es solo una muestra concreta de algo mucho más grande. En este sentido, las imágenes documentales, realistas, ocupan todo el espacio de lo Real en un sentido lacaniano. Lo colman. Traducen lo Real, que siempre es inagotable, en algo clausurado. El simbolismo, sin embargo, apunta a que la realidad es mucho más amplia de lo que se puede mostrar en una imagen. Plasmar esto fue la misión del cine *surrealista*, del cual nos ocuparemos en próximos trabajos.

La violencia documental normaliza el hecho de que existe violencia por todas partes. En un tiempo se pensó que mostrar la violencia de manera vívida sería suficiente para concienciar a los espectadores, a través del impacto, de que era intolerable perpetuarla -o apoyar a aquellos que la perpetuaban-. La grabación de este tipo de imágenes en diferentes tiempos y lugares y su reproducción incansable ha llevado a su contrario: a tomarla como inevitable. Cuando Pasolini señaló, tal y como

---

<sup>7</sup> El *cinéma vérité* fue un nuevo modo de hacer cine cuyo auge tuvo lugar en las décadas de los 50 y los 60. Se trataba de un tipo de cine documental aupado por las nuevas técnicas de reproducción que permitían portar cámaras allá donde se quisiera filmar. Numerosos directores de la época -que, como adelantábamos en la introducción, eran *críticos sociales*- rodaron este tipo de cine en los lugares donde se estaba produciendo el horror, con el objetivo de concienciar sobre él. También aprovecharon el medio documental para plasmar el modo de vivir y de pensar de diferentes estratos sociales y culturas. Algunas películas de *cinéma vérité* son: *Chronicle d'un été* (1961), de Rouch y Morin; *Don't look back* (1967), de Pennebaker; *Loin du Vietnam* (1967), de Godard, Varda, Resnais y otros; y *Love meetings* (1964), de Pasolini.

indicábamos más arriba, que a veces se cambia de verdades para no hacer frente a la evidencia, se refería a este hecho: a que reproducir las imágenes de la violencia una y otra vez es otro modo de no hacerles frente. De no hacernos cargo de los mecanismos que las perpetúan. Al igual que hablar demasiado de un tema es otro modo de no hacerse cargo de él, tal y como ocurrió con el psicoanálisis y el sexo a principios del siglo XX -el cual se convirtió en el principal tema de conversación de las élites, en especial de aquellas que menos lo practicaban-, reproducir incesantemente ciertas imágenes es otra manera de ocultar su realidad. Nietzsche, en su *Más allá del bien y del mal*, indicaba: “Hablar mucho de uno mismo es también un medio de ocultarse” (Nietzsche, 2018, pp. 169). Sontag auguraba:

Como todos han advertido, hay un creciente grado de violencia y sadismo admitidos en la cultura de masas: en las películas, la televisión, las historietas, los juegos de ordenador. Las imágenes que habrían tenido a los espectadores encogidos y apartándose de repugnancia hace cuarenta años, las ven sin pestañear siquiera todos los adolescentes en los multicines. En efecto, la mutilación es más entretenida que sobrecogedora para muchas personas en la mayoría de las culturas modernas. Pero no toda la violencia se mira con el mismo desapego. A efectos irónicos, algunos desastres son mejores temas que otros (Sontag, 2004, pp. 44)

Pasolini, retomando el comienzo del artículo, creía que la humanidad había sufrido un cambio antropológico: se había acostumbrado al genocidio de lo humano. A no disponer de su capacidad de resistencia contra la opresión. La humanidad contemporánea había renunciado a las posibilidades de lo Real, que son muchas más que lo realizado. Esta humanidad, creía el director italiano, había desertado del sujeto logrado en la Modernidad -crítico, freudiano y marxista- y lo había cambiado por un sujeto individualista y narcisista, un consumidor indiferente a lo que ocurre a su alrededor, un autista imbuido en el goce de la mercancía. El individuo contemporáneo había sido despojado de los recursos para construir una comprensión de lo político, que es tanto el mundo que le rodea como su lugar en él.

Nos gustaría terminar el artículo con una hipótesis. Consideramos que el arte promete cierto tipo de *violencia radical*, diferente a la que instrumentaliza a los individuos. El arte *violenta* al espectador, violenta su identidad, su forma de estar en y pensar el mundo. El arte solo es arte si es capaz de cumplir la función del arte, que es la de alterar nuestra visión de la realidad. En este sentido, cabría preguntarse: ¿cómo

transformar a un público pasivo, apático y en muchos casos indiferente a lo que está viendo? ¿Cómo violentar, concienciar y en última instancia transformar a un público acostumbrado a los estímulos y a las imágenes impactantes? Pasolini tenía su propia respuesta: a través de una violencia que, por un lado, abra el campo de un simbolismo incomprensible para la mirada normalizada y, por otro, sea imposible de normalizar. A través de una violencia que no se pueda digerir. A través de una violencia que impida reconciliarse con el mundo una vez termina la película.

*Saló o los 120 días de Sodoma* no tuvo por objetivo revelar que tal cosa pasó en tal Palacio. Tuvo por objetivo revelar una realidad que, por evidente, no estaba siendo atendida. Mostrar que la *violencia radical* significa sumir a los individuos en el anonimato, mostrar que el capitalismo contemporáneo homogeniza y suprime identidades a medida que avanza con su relato unidimensional, fue la misión de Pier Paolo Pasolini. Mostrar que sigue habiendo amos y esclavos y que se presentan en mil formas diferentes fue el fin de su película; su falta de realismo, la necesidad de interpretar qué se estaba representando con magna exageración, fue su medio.

Con relación a su película *Pocilga* (1969), Pasolini explicaba: “La moraleja del film, si es que existe, es que la sociedad actual aplasta a sus hijos desobedientes, pero también a los que se complacen en la ambigüedad” (Dufлот, 1971, pp. 112). La moraleja del film *Saló o los 120 días de Sodoma*, si es que existe, podría sintetizarse en la moraleja de *Novecento* (1978), película dirigida por el discípulo de nuestro cineasta, Bernardo Bertolucci. Esta termina con el derrocamiento del fascismo de Mussolini y la entrada en vigor de la democracia política. Tras el éxtasis del primer momento, los campesinos se ven prontamente gobernados por los nuevos mandatarios democráticos, los cuales les confiscan las armas. Ante ello, el protagonista sentencia: “El patrón no está muerto” (*Novecento*, 1978). Nosotros, junto con nuestro cineasta, quizá podamos afirmar: “La sociedad tradicional, jerárquica y opresiva no está muerta”.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (2003). *Cultura y civilización: el pensamiento crítico alemán contemporáneo* (con Horkheimer, M., Marcuse, H., Fromm, E.), México D. F: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalem. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona: Editorial Lumen.
- Arendt, H. (1996). *Entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Barcelona: Península.
- Aulagnier, P. (1980). *El sentido perdido*, Buenos Aires: Trieb. Trabajo original: Aulagnier, P. (1976). *Le droit au secret: Condition pour pouvoir penser*. Nouvelle Revue de Psychanalyse, 14.
- Barthes, R. (1976). *Sade-Pasolini*, comentario para Le monde.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile: Ediciones naufragio.
- Duflot, J. (1971). *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, Barcelona: Cinemateca Anagrama.
- Foucault, M. (2012). *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gramsci, A. (1967). *La formación de los intelectuales*. México D. F: Editorial Grijalbo.
- Horkheimer, M. (2015). La situación actual de la filosofía social y las tareas de un instituto de investigación social, *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, ISSN 0120-8462, Vol. 36, No. 113, pp. 211-224.
- Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío*, Barcelona: Editorial Anagrama
- Marcuse, H. (1993). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Marx, K. y Engels, F. (2019). *Manifiesto Comunista*, Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2018). *Más allá del bien y del mal*, Madrid: Editorial Tecnos.
- Pasolini, P. (2005). *Pier Paolo Pasolini, Palabra de corsario*. Círculo de Bellas Artes de Madrid.
- Pasolini, P. (1975). *Tiempos salvajes*, Colección socialismo y libertad. Disponible en: <https://elsudamericano.files.wordpress.com/2019/02/148.pasolini-tiempos-salvajes.pdf>
- Semprun, J. (2004) *El largo viaje*, Barcelona: Tusquets.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Suma de Letras S. L.
- Weil, S. (1940). *La Ilíada o el poema de la fuerza*. Disponible en: [http://www.convencionbautista.com/yahoo\\_site\\_admin/assets/docs/Weil\\_Simone\\_-\\_La\\_Iliada\\_O\\_El\\_Poema\\_De\\_La\\_Fuerza.351224702.PDF](http://www.convencionbautista.com/yahoo_site_admin/assets/docs/Weil_Simone_-_La_Iliada_O_El_Poema_De_La_Fuerza.351224702.PDF)

## 8. PELÍCULAS

- Amenábar, A. (1996) *Tesis*  
Bertolucci, B. (1978) *Novecento*  
Buñuel, L. (1954) *El río y la muerte*  
Godard, J. L. (1965) *Alphaville*  
Godard, J. L., Varda, A., Resnais, A., et al (1967) *Loin du Vietnam*  
Lang, F. (1931) *M, el vampiro de Düsseldorf*  
Pasolini, P. P. (1961), *Accattone*  
Pasolini, P. P. (1964) *Comizi d'amore*  
Pasolini, P. P. (1966) *Pajaritos y pajarracos*  
Pasolini, P. P. (1968), *Teorema*  
Pasolini, P. P. (1969) *Medea*  
Pasolini, P. P. (1969) *Pocilga*  
Pasolini, P. P. (1971) *El Decamerón*  
Pasolini, P. P. (1972) *Los Cuentos de Canterbury*  
Pasolini, P. P. (1974) *Las Mil y Una Noches*  
Pasolini, P. P. (1975), *Saló o los 120 días de Sodoma*  
Pennebaker, D. A. (1967) *Don't look back*  
Ray, N. (1955) *Rebelde sin causa*  
Rouch, J., Morin, E. (1961) *Chronicle d'un été*