

# **Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo: el ensayo fílmico de confesión en Pasolini**

## **Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo: The film essay of confession in Pasolini**

Jesús Ramé López  
[jesus.rame@urjc.es](mailto:jesus.rame@urjc.es)  
Universidad Rey Juan Carlos  
Madrid, España  
ORCID iD [0000-0002-7480-949X](https://orcid.org/0000-0002-7480-949X)

DOI [10.34623/tkm4-m946](https://doi.org/10.34623/tkm4-m946)

Recibido en 2023-11-16  
Aceptado en 2024-02-29  
Publicado en 2024-02-29

### **Cómo citar y licencia**

Ramé López, J. (2024). *Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo: el ensayo fílmico de confesión en Pasolini*. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(1). Recuperado a partir de <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/209>

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0.

### **Resumen**

Pier Paolo Pasolini, durante su producción cinematográfica en los años 60 y 70, dirigió una serie de documentales con un claro carácter ensayístico, ya que desde la primera persona intentaba responder a algunos interrogantes filosóficos procurando una pertinencia audiovisual. El director italiano se sumerge en una escritura fílmica en curso, ya que estas obras eran referencias para próximas películas, *appunti*. En concreto *Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo* (1964), se convierte en una investigación que cristalizaría en una película de ficción, *Il vangelo secondo Matteo* (1964) largometraje que realizaría el mismo año.

Para la investigación hemos partido de la crítica genética, las «Technologies of the self» de Foucault y la idea de confesión de María Zambrano. De tal forma, que se abordan las características que definen esta obra en sí y cómo, al mismo tiempo, se refleja en un material de análisis para los procesos creativos cinematográficos. Además, se desplegarán las coincidencias con el trabajo fílmico de Debord, Godard y Marker, lo cual nos permitirá hablar del *ensayo fílmico de confesión*.

### **Palabras clave**

Estética fílmica · Ensayo fílmico · Crítica genética · Procesos creativos · Estética de los materiales

### **Abstract**

Pier Paolo Pasolini, during his film production in the 60s and 70s, directed a series of documentaries with a clear essayistic character, as he tried to answer some philosophical questions from the first person, while seeking an audiovisual relevance. The Italian director immerses himself in a filmic writing in progress, as these works were references for future

films, *appunti*. Specifically, *Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo* (1964), becomes a research that would crystallise in a fiction film, *Il vangelo secondo Matteo* (1964), a feature film that he would make the same year.

For this research we have taken as our starting point genetic criticism, Foucault's "Technologies of the self" and María Zambrano's idea of confession. In this way, we will address the characteristics that define this work in itself and how, at the same time, it is reflected in a material of analysis for the creative processes of filmmaking. Furthermore, we will unfold the coincidences with the filmic work of Debord, Godard and Marker, which will allow us to talk about the *filmic essay of confession*.

### Keywords

Film aesthetics · Film essay · Genetic Criticism · Creative processes · Aesthetics of materials

## 1. Introducción

Esta introducción podría titularse *Appunti*: "fuera del palacio" filmicamente, ya que Pasolini usa, en el texto "Fuori dal palazzo" del libro *Lettere luterane* (Pasolini, 1976), la metáfora del *palazzo* para mostrar el aburguesamiento de la sociedad italiana. Plantea que los burgueses en sus palacios han provocado que solo se hable de lo que hay dentro de estos y que, en consecuencia, la vida del pueblo quede marginada y enmarcada en lo ordinario y lo soez.

Y, como es natural, de cuanto ocurre dentro del palacio lo que importa es la vida de los más poderosos, de los que están en la cúspide. Ser serios significa, al parecer, ocuparse de ellos<sup>1</sup> (Pasolini, 1976, 92).

El director italiano siempre buscó estar fuera del palacio al hacer cine y lo explica cuando define la diferencia entre la escritura literaria y la cinematográfica. Hace hincapié en el uso del documental como un medio de expresar sus pensamientos en primera persona, hecho que coincide con este desencantamiento del proletariado, que aparece claramente en sus obras de no ficción. El cine, como herramienta de investigación, permite una nueva atención hacia

el mundo. Pasolini lo expresa de este modo, en el "sesto Paragrafo: impotenza contro il linguaggio delle cose" (1976):

No hay nada que obligue tanto a mirar las cosas como una película. La mirada de un literato sobre un paisaje rural o urbano puede excluir una infinidad de cosas, recortando del conjunto solo las que le emocionan o le son útiles<sup>2</sup> (Pasolini, 1976, 20).

El proletariado estaba sufriendo, en una vuelta de tuerca capitalista, tal aburguesamiento de carácter consumista, que el salir del palacio les dejaba de nuevo dentro de él.

De hecho, el uso del ensayo filosófico por parte del director italiano, como elección de creación filmica, es una opción que afina su mirada hacia el mundo. De tal forma que, haciendo un estudio de caso, podremos delimitar las características del manejo que Pasolini hace del ensayo filmico y si, estas delimitaciones, se definen por la emergencia de una peculiaridad cinematográfica, la cual traslade a Pasolini "fuera del palacio" de las formas tradicionales del cine documental. Llamaremos a esta decantación formal de *ensayo filmico de confesión*.

## 2. Marco teórico y objetivos

En este ensayo nos centraremos en el documental de Pasolini *Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo* (1964), con la intención de dilucidar, desde un planteamiento estético, si el uso de los materiales cinematográficos, que utiliza en la obra el autor italiano, son susceptibles de un estatus de escritura en curso, además de un material para la creación de la película *Il vangelo secondo Matteo* (1964), que deje ver las confesiones artísticas dentro de un carácter ensayístico y que, al ser el único que cristalizó en la producción de una obra de ficción, nos permite sumar una crítica genética (Salles, 1998) del proceso creativo.

Hemos elegido analizar con precisión esta película porque, de los *appunti* de Pasolini, es la que contiene las características creativas que pueden englobar también a las otras dos obras que entrarían en esta definición. Pasolini denominó *appunti* a los

<sup>1</sup> Traducción propia.

<sup>2</sup> Traducción propia.

documentales que fueron rodados fuera de Italia y que respondían a un sistema de documentación para sus películas de ficción, haciendo emerger un acabado filmico, de tanta potencia estética, que convirtió a estos borradores en obras cinematográficas independientes y con un valor artístico propio. Estos documentales son *Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo*, *Appunti per un film sull'India* (1968) y *Appunti per un'orestiade africana* (1970). Se hace relevante cómo sobrevuela en estas películas la idea de borrador creativo, de “obra en curso” (Salles, 1998, 20), convirtiéndolas, en muchos momentos, en obras de reflexión estética sobre la creación cinematográfica. Todas parten de la idea del viaje a una geografía y de una reflexión que se construye con lo que se ve y lo que ocurre en dicho espacio, de tal forma que emerge la visión del mundo de Pasolini y su confesión en forma cinematográfica.

Podemos detectar en *Sopralluoghi in Palestina...* un carácter ensayístico audiovisual a partir de las características de Mínguez y Manzano Espinosa (2020), donde la obra cumple la “construcción de una línea de pensamiento”, “autorreflexividad”, un “discurso asistemático”, la “expresión de un punto de vista autoral”, un “discurso entendido como herramienta de intervención estética, social o política”, una “estructura dialógica” y “una ruptura con las formas más convencionales del audiovisual” (Mínguez y Manzano Espinosa, 2020, 23).

De ahí que, los objetivos de la investigación sean analizar los elementos que caracterizan *Sopralluoghi in Palestina...*, sumado a una reflexión sobre la pertinencia de estas características como género y las similitudes existentes con algunas obras documentales ensayísticas de Guy Debord, Jean-Luc Godard y Chris Marker, que puedan dar pie a delimitar un tipo concreto de documentales.

### 3. Metodología

En un intento sistemático, se partirá del estudio sobre las confesiones, en el libro *Confesiones y guías* (2011) de María Zambrano, donde descubrimos que Pasolini utiliza, en el despliegue de una investigación para la creación, la tradición de confesión de San Agustín o Descartes. Tomadas las confesiones en particular como «Technologies of the self» (Foucault, 1988), definidas por Foucault dentro de las técnicas subjetivas que transforman a uno mismo

a través de prácticas concretas. El modo de hacer en *Sopralluoghi in Palestina...* provoca que Pasolini muestre sus reflexiones y que, al mismo tiempo, tenga que hacer una revisión sobre ellas, lo cual, en ocasiones, hace emerger la parte de proceso creativo que tienen estas obras en una suerte de borrador filmico. En este sentido, *Sopralluoghi in Palestina...* nos permite, desde la crítica genética de Cecilia Salles (1998), ver el proceso creativo puesto en juego, en una meditación personal, pero, al mismo tiempo, dentro de una expresión estética en proceso que hace emerger la sinceridad y espontaneidad del discurso en primera persona.

Se recoge la idea de *antetexto*<sup>3</sup>, que Jean-Bellemin Noël desarrolla en *Le texte et l'avant-texte* (Vauthier, 2013, 26) para la crítica genética en la literatura, donde podríamos pensar en una *antepelícula*, la cual dejaría sus huellas en los *documentos en proceso* (Salles, 1998, 17) de las cuatro partes de la creación filmica, o diferentes *escrituras* del guión: puesta en guión, puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie (Casetti, 1996, 124-138 y Alonso, 2010, 49-56). La crítica genética nos muestra la fertilidad de dar “valor a los documentos de proceso como herramienta para esclarecer el sentido del proceso creativo” (Ramé, Cucinotta y Hafter, 2021, 3), donde toma importancia el “metacine de los procesos creativos y la revalorización de los materiales de proceso para el entendimiento de la experiencia artística filmica” (Ramé, Cucinotta y Hafter, 2021, 3-4). Parafraseando a Cecilia Salles, podemos decir que en *Sopralluoghi in Palestina...* es preciso hacerse cargo de una búsqueda de la estética de lo inacabado (Salles, 1998, 20).

Se tendrá en cuenta el carácter artesanal de un cierto tipo de cine, analizando la obra, la sensibilidad del ser humano y el contexto concreto de la experiencia estética, para entender la dimensión de la poética concreta que desarrolla Pasolini. Entendiendo que “una poética filmica es sólo un intento por parte del autor de explicarse, y a veces plantearse, determinadas cuestiones de la práctica cinematográfica. Sólo ahí cobra sentido la etimología de poética como

<sup>3</sup> La crítica genética da importancia, dentro del estudio de la creación artística, a los materiales que van conformando la obra, pero que no están en la obra misma: anotaciones, borradores, correcciones...

que hacer, «poiesis»: una reflexión que precede, acompaña y sigue a la creación” (Alonso, 2000, 12).

Se analizará el repertorio de creación cinematográfica y las disposiciones puestas en juego por Pasolini, en definitiva, los gestos artísticos desarrollados en este documental. Definiremos los elementos cinematográficos, desde la estética de los materiales, entendiendo la materialidad del cine en dos sentidos: desde la organización de los objetos, los cuerpos y los sonidos para la emergencia de sus relaciones en la filmación, de ahí la importancia de la puesta en situación filmica, y, por otro lado, la idea de la superficie material que supone la emergencia del cine en la pantalla y que conforma una textura compleja de significados, de tal forma que “La pantalla es teorizada como un espacio de convergencia, en el que las artes visuales y espaciales llegan a conectarse en materialidad *textural* en una tensión en la superficie”<sup>4</sup> (Bruno, 2014, 22).

Para finalizar, se explicarán los rasgos de *Sopralluoghi in Palestina...*, que permiten la definición de esta obra como *ensayo filmico de confesión*. Características que son, en algunos casos, compartidas por las otras dos obras que hemos denominado *Appunti*. Esto, también, ha desembocado en percibir una similitud con películas de los autores anteriormente citados, los cuales comparten dichos elementos creativos. Haremos un estudio comparativo para ver si este tipo de coincidencias nos pueden permitir hablar de un corpus, del cual hemos destacado algunas obras con el fin de que permita una categorización de sus valores estéticos.

#### 4. Estética de de *Sopralluoghi in Palestina...*

Pasolini hace una distinción del valor de las cosas como elementos creativos en relación a la praxis del cine y la literatura.

Mientras que para un literato las cosas están destinadas a convertirse en palabras, o sea en símbolos, en la expresión de un realizador cinematográfico las cosas siguen siendo cosas; pues los «signos» del sistema verbal son simbólicos y convencionales, mientras que los «signos», del sistema cinematográfico son precisamente

las cosas mismas, en su materialidad y en su realidad<sup>5</sup>. (Pasolini, 1976, 20).

En *Sopralluoghi in Palestina...* la voz en off en primera persona en dialéctica con las imágenes de archivo y el material grabado *in situ* articulan un discurso literario en choque de montaje con otro puramente audiovisual. Una voz en off en la que el propio autor tiene el protagonismo y que se combina con la peculiaridad de escritura filmica.

Despliega una estructura que se repite en sus otros *appunti*: el viaje, la presencia del autor en el espacio comentado y una reflexión en primera persona. Pasolini visitó Palestina con la intención de tomar ideas para *Il vangelo secondo Matteo*. Su productora le asignó un operador de cámara que iba libremente tomando imágenes, sin embargo, el director nunca pensó en que este material se pudiera convertir en una película (Barroso, 2000, 75), ya que se recogía como documentación. En este film, Pasolini trata la diferencia entre el Israel moderno, (que, a veces, refleja el pasado contado en la Biblia y, en otras ocasiones, los espacios más modernos de los años 60) y el que él autor quiere reflejar en su film de ficción. En alguna ocasión, se dirige directamente a la cámara mostrando una dialéctica entre el espacio actual (objetos) en el que se encuentra su persona (cuerpo) y sus palabras (sonidos), cristalizadas en la evocación del espacio en el que Jesús vivió sus últimos días. Evoca la humildad del predicador con la humildad del espacio actual, con la “falta de escenografía”, que, como explica Pasolini, acompaña a su opinión, para después colocar en otros momentos del film música religiosa que conecta con el valor filosófico que se ha dado a estas imágenes.

También, recurre a una conversación con el teólogo Andrea Carrara. Este diálogo permite al director reflexionar sobre su cultura católica a partir de un discurso construido entre lo que dice el teólogo y lo que el director declara. Pasolini se da cuenta de que, por sugerencia del teólogo, tendrá que reconstruir, en una reflexión estética, una nueva versión del espacio, dentro de una puesta en escena que reinvente el imaginario donde acaece la pasión. No le sirven ni sus planteamientos previos, ni el lugar desolador y real encontrado en la actualidad.

<sup>4</sup> Traducción propia.

<sup>5</sup> Traducción propia.

En una de las secuencias del documental, Pasolini busca extras para su película y nos muestra los cuerpos que aparecerían en ella. Es interesante ver cómo se adentra en el mundo que le rodea con técnicas de la antropología visual, ya que usa el audiovisual como una suerte de herramienta de anotación, sonsacando en sus entrevistas aspectos nuevos de la realidad que de otro modo no aparecerían. Esos materiales acaban convirtiéndose en una obra que exhibe el resultado de su investigación (Da Silva Ribeiro J. y Bairon, S., 2007): dos reflexiones antropológicas que se cruzan emergiendo en una dialéctica filmica.

Es muy revelador el momento en el que el director italiano muestra un *Kibutz* israelí, situación que le permite reflexionar sobre la pedagogía y la ideología a través de entrevistas, a través del diálogo como escritura filmica. De nuevo, usa *técnicas de la antropología visual*, donde, como planteaba Jean Rouch (1971), Pasolini quiere aprender de la sociedad que observa no explicársela a sus miembros, convirtiendo este *appunti* sobre Jerusalén en una “obra etnográfica” (Rouch, 1971, 26-27).

Un ejemplo paradigmático de esta poética antropológica es la explicación de la llegada de los Reyes Magos, la cual se mezcla con las imágenes de los supuestos lugares recorridos por estos personajes de la biblia. Pasolini nos confiesa, de viva voz, que el neocapitalismo ha acabado por convertir el espacio bíblico en una serie de “restos”, un sobrante de la sociedad de consumo que se convierte en símbolo y que le permite tomar una decisión ética y estética para la puesta en escena de su película, una decisión filosófica que plantea los interrogantes en el documental y que cristaliza en *Il vangelo...*

Pero este método no deja de plasmar la mirada de autor dentro de una *interpretación creativa de la realidad* (Deleuze, 1984, 220), como en la secuencia final del documental, cuando Pasolini visita Damasco y después acaba en Belén, desplegándose diferentes reflexiones sobre lo que el autor busca con su película y la vida de Jesús. Su argumentación nos lleva a la pregunta por el ser humano, a ver, tanto en la realidad que muestra como en la vida de Jesús, la búsqueda por un sentido vital.

## 5. «Technologies of the self» y la idea de confesión de Zambrano en el planteamiento ensayístico de *Sopralluoghi in Palestina...*

*Sopralluoghi in palestina...* se construye desde la sinceridad íntima de Pasolini. El relato en primera persona no tiene un carácter definitorio de conocimiento, pero, en una investigación sobre uno mismo, sí pueden hacer emerger certezas epistemológicas sobre la relación del autor con el saber. Se puede definir como una ontología del presente, donde se provoca una evaluación de cómo miramos.

### 5.1. Tecnologías del yo y el discurso en primera persona pasoliniano

Pasolini en un momento de *Sopralluoghi in Palestina...* se descubre avergonzado por estar frente al río Jordán en una actitud banal, en el sentido de vulgarizar con su presencia un espacio que había sido mitificado por el arte. De hecho, los antiguos artistas no habían visitado el río, pero habían entendido y creado un sentido más allá del espacio físico de las aguas en movimiento. Pasolini da valor a su vivencia, incluso a su duda, y, como Foucault, también nos hace sospechar de los universales antropológicos. Aquí el director italiano se relaciona con el filósofo francés, sobre todo cuando este último nos invita a hacer hincapié en las «Technologies of the self» (tecnologías del yo) (1988), que tienen un proceso histórico que puede empezar con el *gnóthi seautón* de los griegos, seguir en la confesión cristiana y pasar a la sesión psicoanalítica, relacionando las «Technologies of the self» con la idea de la confesión.

En su obra *Technologies of the self*, Foucault destaca que existen cuatro técnicas:

- (1) tecnologías de producción, que nos permiten producir, transformar o manipular cosas;
- (2) tecnologías de sistemas de signos, que nos permiten usar signos, significados, símbolos o significación;
- (3) tecnologías de poder, que determinan la conducta de los individuos y los someten a determinados fines o dominación, una objetivación del sujeto;
- (4) tecnologías del yo<sup>6</sup> (Foucault, 1988, 18).

<sup>6</sup> Traducción propia.



En consecuencia, esta última técnica es sumada a la clasificación tradicional de Jürgen Habermas, donde las «Technologies of the self» responderían a “la historia de cómo un individuo actúa sobre sí mismo en la tecnología del yo”<sup>7</sup> (Foucault, 1988, 19), elemento que forma parte de las formas de dominación individual. Pasolini trabaja sobre su persona, sobre su visión del mundo, a través de estos viajes abiertos al conocimiento que, para suerte de los investigadores, son relatados audiovisualmente. En cierto modo, *Sopralluoghi in Palestina...* cumple la función de diario o de carta y da paso al «cuidarse de sí mismo» desde el «conócete a ti mismo» cartesiano.

Volviendo al encuentro con el Jordán, en *Il vangelo...* se despliega la influencia de la experiencia filmica del viaje y se plasma esa confesión que es explicada en el documental. Conocerse a uno mismo para la creación supone, para Pasolini, el punto de partida para que la obra ficcional sea más precisa. Lo podemos pensar, por ejemplo, en el momento de los bautismos, donde dentro del espacio filmico se muestra el río con gran belleza y como geografía a la que el ser humano se tiene que adaptar a través de una forma pictórica, mitificada y ya reconocida en la tradición, acompañada de la canción espiritual *Sometimes I feel like motherless child*, interpretado por Odetta. Esta secuencia de la película muestra como el documental ha cumplido su función de boceto para un proceso creativo en primera persona.

En *Il vangelo...* podemos ver como se cuela esa llamada de atención hacia el espectador practicada en el documental, la cual se coloca como patrón de realización cuando Jesús habla a los diferentes grupos de personas (gentes humildes, fariseos o apóstoles), nunca dirigiéndose directamente a cámara, pero con un discurso y una puesta en escena que nos incluiría como participantes de lo que ocurre en la película.

Pasolini en *Sopralluoghi in Palestina...* hace pública su opinión, en su sentido cristiano de la *publicatio sui*, como escribe Foucault,

Tertuliano utiliza el término *publicatio sui* para caracterizar la *exomologesis*. La *publicatio sui* se relaciona con el autoexamen diario de Séneca, que era, sin embargo, completamente privado. Para Séneca, la *exomologesis* o *publicatio sui* no

implica un análisis verbal de los actos o pensamientos; es sólo una expresión somática y simbólica. Lo que era privado para los estoicos era público para los cristianos<sup>8</sup> (Foucault, 1988, 42).

Un ejemplo muy claro es el momento en el que se acerca al *Kibutz* y entrevista a sus miembros en un ambiente idílico, con respuestas idílicas. De este modo, se muestra un contraste con el tratamiento dado a la población árabe, que aparece a través de sus gestos y espacios propios de otra época. En consecuencia, el director italiano pasa por un examen de sí, en una idea del conocimiento cartesiano, luego lo hace en relación a un análisis de las reglas del mundo y finalmente en una idea de mostrar las reflexiones internas y a la emergencia de los presupuestos que le han movido filosóficamente dentro del viaje filmado.

De la misma manera que en *Sopralluoghi in Palestina...*, en la ficción pasoliniana es importante mostrar el contraste y dejar opinar al espectador. De hecho, al igual que Pasolini recorre Israel como en una *road movie documental*, Jesús es retratado en la ficción como un hombre que viaja hablando con la gente. Incluso, podemos reconocer el tono de conversación de Jesús en la ficción con el tono de voz del propio director italiano en el documental.

## 5.2. La confesión como práctica creativa

El método documental de Pasolini conlleva una similitud audiovisual con la confesión. Así coinciden Zambrano y el director italiano en pensar que el conocimiento tiene algo de interioridad, de libertad expresiva, de colocarte personalmente *fuori dal palazzo*, de tener una actitud crítica. Partiremos, para explicar este acercamiento entre autores, de la definición de confesión de Zambrano, que se ajusta al planteamiento cinematográfico de *Sopralluoghi in Palestina...* Para la filósofa española “la Confesión parece ser así un método para encontrar ese quien, sujeto a quien le pasan las cosas, y en tanto que sujeto, alguien que queda por encima, libre de lo que le pase.” (Zambrano, 2011, 95). En la confesión nos adentramos en un mundo, el caso de Pasolini es el espacio de La Pasión, desde la invulnerabilidad que ofrece la intimidad, ya que lo que se siente es lo que se expresa y esa es la verdad de la confesión. En

<sup>7</sup> Traducción propia.

<sup>8</sup> Traducción propia.

relación a este carácter íntimo de los *appunti*, uno de los momentos en los que el director italiano se desnuda más claramente, como hemos comentado antes, es cuando siente que su presencia vulgariza el simbolismo del río Jordán, mostrando su vergüenza.

Por otro lado, en la confesión hay un gesto de resistencia tanto en Pasolini como en Jesús, un gesto de disconformidad con la realidad de la experiencia vivida. La confesión parte de una necesidad vital y no artística, es una necesidad de que la vida se exprese. Es lo que ocurre con los *appunti* y con la vida intelectual de Pasolini, un modo de hacer que implica al autor con la vida, que le hace empaparse de lo que ocurre y arriesgar con prácticas en primera persona. De forma muy clara en una entrevista, Moravia define esta posición ética de implicación de Pasolini, en contraposición a la suya, con el ejemplo de su viaje conjunto a la India y que se refleja en *Appunti per un film sull'India*.

Mi posición es la aceptar, pero no la de identificarme. La de Pasolini, como, por otra parte, en toda su existencia, es la de identificarse sin aceptar verdaderamente (Moravia y Paris, 1998, 118).

Pasolini busca mostrar las situaciones desde lo que siente y lo que opina en el momento de la grabación, por eso organiza una puesta en situación que permita la expresión espontánea de las personas con las que se encuentra, esto lo diferencia de la práctica distanciada tradicional del documental. Al mismo tiempo, el director italiano trabajará en *Il vangelo...* con actores no profesionales, de tal forma que será vital en su proceso creativo, para construir su planificación filmica, una puesta en situación similar a la ejecutada en el documental, entendida esta propuesta como la creación de condiciones para la expresión plena de las personas que se colocan ante la cámara. Aquí existe una retroalimentación entre las prácticas de Jesús interpelando a la gente, los evangelios y los modos de hacer al documentarse Pasolini, pero, al mismo tiempo, el director italiano usa sus apuntes para crear situaciones con los actores no profesionales en la ficción. Esto provoca que la escritura filmica de *Sopralluoghi in Palestina...* surja de la situación creada y de su reflexión previa, cristalizada en el off, con lo que podemos decir que las confesiones de los *appunti* son una suerte de *metareflexión*, donde la

primera persona, el descontento y la espontaneidad de la situación provocan una nueva forma de conocimiento. De este modo, la confesión es “Palabra a viva voz” y “se verifica en el mismo tiempo real de la vida, parte de la confusión y de la inmediatez temporal.” (Zambrano, 2011, 46). Pasolini, en esta *metareflexión*, nos invita a una doble inmediatez, la de los hechos narrados y la del comentario sobre estos, mezclando dos momentos de expresión, dos vivencias que se enriquecen incluso poniéndose en contradicción, en un intento de superación dialéctica del choque mostrado entre la realidad del Israel contemporáneo y el relato cristiano.

La sensibilidad del autor está expresada de forma directa, sin autocomplacencia. Pasolini no disimula sus errores, no inconscientemente, sino como cuando San Agustín declara en una autocrítica de su pasado que “realizamos una acción por el hecho mismo de estarnos prohibida.” (San Agustín, 2018, 62). La sinceridad conecta a estas dos escrituras, así, tanto San Agustín como Pasolini parten de lo personal para llegar a lo colectivo, como escribe Zambrano, “porque si en la confesión se parte de la soledad, se termina siempre como San Agustín en comunidad. La verdad es compartida siempre” (Zambrano, 2011, 64). La sinceridad en el cine, el valor de conocimiento de las confesiones, está conectada con el espectador, con el colectivo efectivo al que se dirige la obra.

En el sermón de la montaña de *Il vangelo...*, la voz de Jesús aparece en off sobre un montaje clásico documental de imágenes en planos largos de paisaje. Después hace un corte al rostro de Jesús hablando, el cual se aleja de la invisibilidad, construyendo un discurso que pareciera articulado por diferentes tomas. Al final vuelve al estilo documental del inicio cuando recoge en sus brazos a un niño. Estas tomas de inicio y final del sermón recuerdan a los paisajes reflejados en *Sopralluoghi in Palestina...*, con las mismas panorámicas y lejanía de los personajes cuando los retrata, sumado a la cercanía y espontaneidad cuando los interpela. Incluso de nuevo, en el centro de la secuencia, recurre al gesto documental, pareciendo que ha grabado a una persona hablando en diferentes escenarios y después construyendo su parlamento.

En estos momentos, de tiempos virtuales, en que las declaraciones surgen a tiempo real, debemos hacer una distinción, ya que las confesiones de San Agustín

y Pasolini “no son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aun sus esperanzas; son sencillamente sus conatos de ser. Es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión.” (Zambrano, 2011, 47). La declaración y la confesión como método y creación son manifestaciones diferentes, que convierte a la confesión en una expresión del momento presente, pero fuera de intenciones interesadas, más allá de hallar una verdad sensible, convirtiendo estas confesiones en documentos del presente que expresan un proceso:

“las Confesiones manifestarán los géneros de fracaso que nuestra cultura ha soportado y algo tal vez más importante: los distintos anhelos, los profundos anhelos encubiertos por el arte, objetivados por la Filosofía, desteñidos en las épocas de indecisión y ocultos en la plenitud de los tiempos maduros.” (Zambrano, 2011, 53)

De este modo el camino filmico de Jesús en la película de ficción se conecta con esta idea de confesión y de pensamiento en curso, que viene replicada estéticamente en la ficción con estilo documental que emerge en *Sopralluoghi in Palestina...*

Pero la categoría que, de forma más clara, relaciona la confesión, como herramienta del proceso creativo audiovisual, con *Sopralluoghi in Palestina...* es la *evidencia*. La evidencia produce sentido en la expresión autobiográfica de Pasolini. Así “La verdad de la evidencia se impone y al imponerse produce seguridad, certidumbre. Es a la vez firme y transparente” (Zambrano, 2011, 53). La evidencia provoca la aparición de la verdad porque desde su realidad tiene una estructura y, además, porque quien ejerce la confesión debe ostentar el valor de la confianza. Esto que se plasma de forma clara en *Sopralluoghi in Palestina...*, a través de las declaraciones de Pasolini, queda marcado en la ficción por las secuencias en las que las prácticas de Jesús dejan en evidencia las malas prácticas de los otros.

La actitud de autocrítica de Pasolini y su desprejuiciado discurso audiovisual, nos comunica su evidencia y nos hace recorrer el proceso de su pensamiento. La duda se traslada al espectador, tanto en *Sopralluoghi in Palestina...* como en *Il vangelo...*, para que este recorra un camino artístico con los presupuestos intelectuales de Pasolini o de Jesús.

Pero no se intenta explicar solo un planteamiento de sus ideas, sino también la práctica cinematográfica como una posición artística, porque, en el fondo, *Sopralluoghi in Palestina...* trata de cómo hacer cine con una ética propia, que muestre una filosofía del cine. Emerge un carácter filosófico-creativo, en tanto que pretenden hacer preguntas sobre la realidad, la religión, la educación, el capitalismo. En consecuencia, con los mimbres obtenidos del análisis, estamos en disposición de definir *Sopralluoghi in Palestina...* como *ensayo filmico de confesión*.

## 6. Discusión: elementos del ensayo filmico de confesión y análisis de sus reflejos en la obra de Debord, Godard y Marker

A partir del análisis de *Sopralluoghi in Palestina...* desde el proceso creativo, las «Technologies of the self» y la idea de confesión, podemos destacar algunas de las características que permiten delimitar los elementos puestos en juego cuando definimos el *ensayo filmico de confesión*. Al mismo tiempo esto nos servirá para espigar la existencia de estos rasgos en el trabajo documental de otros autores. En la investigación hemos percibido la cercanía creativa entre los *appunti* de Pasolini y algunas obras de Guy Debord, Jean-Luc Godard y Chris Marker.

### 6.1. elementos definitorios del ensayo filmico de confesión

El *ensayo filmico de confesión* contiene las voces de los propios autores en dos sentidos: por un lado, la voz física, esa vibración del aire característica que provoca el sonido de las palabras en cada uno, por otro el pensamiento expresado a través de las reflexiones desplegadas en la película. Cuando hablamos de voces, también incluimos el rostro y los gestos de los creadores como modo de expresión en primera persona.

Se hace relevante la práctica de la *askesis* y la *exomologēsis* como elementos que atraviesan la obra, haciendo emerger la posición de un autor valiente, desde la honestidad de su confesión. En esta propuesta creativa hay una vocación de transformación de la realidad, pero para ello a veces la obra se hace compleja en sus formas y abre un debate en el que, “como Bretch plantea, se debe discutir la practicabilidad de las tecnologías, de tal forma que al ser impracticables en este orden social generen otro nuevo.” (Ramé, 2019, 32).



La voz en off, las declaraciones, las entrevistas, el material de archivo o las grabaciones in situ son combinadas a través de un montaje que busca la expresión de un pensamiento en primera persona. En consecuencia, se pone en juego un carácter ensayístico, introduciendo una reflexión intelectual en dos sentidos: sobre el tema que tratan y otro metalingüístico, el cual aborda una reflexión sobre el propio arte cinematográfico. No debemos olvidar, que a esto se suma un carácter de antropología visual que surge del uso de la creación artística para una investigación sobre el ser humano.

## 6.2. *Ensayo filmico de confesión en Debord, Godard y Marker*

No se puede pensar que estas técnicas cinematográficas de reflexión en primera persona solo las ha utilizado Pasolini, sino que ciertos autores, que han considerado importante un compromiso personal con el discurso filmico que crean, han llevado un trabajo paralelo con similares propuestas creativas al director italiano. Usar el propio cine como un método de documentación, como una parte del proceso creativo, se convierte en un sistema artístico repetido en su práctica por otros directores como Debord, Godard o Marker. Ahora se comprobará, en un esfuerzo comparativo, si pueden estar alguna de sus películas dentro de lo que hemos denominado el *ensayo filmico de confesión*.

La idea de obra en curso cinematográfica o *appunti* se relaciona directamente con el situacionismo y con alguno de los presupuestos creativos en la filmografía de Debord, ya que la presencia física del autor en estas obras le obliga a mostrar situaciones vividas. Cuando uno introduce su imagen en una obra filmica, está haciendo emerger la intimidad, elemento que ya Debord manejaba en sus películas y a cuya técnica documental denominaba *Style of a film about art*. Esto consistía en mostrar su vida cotidiana dentro de un discurso cinematográfico, introduciendo la idea de confesión que completa la voz en off. Un ejemplo muy claro es su película *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), donde se introducen situaciones cotidianas del autor en contrapunto con las reflexiones de este, como se ve claramente reflejado ya en el guión de dicho documental (Debord, 2019, 53). Otro ejemplo está en *Bientôt sur cet écran*

(1961), Donde la imagen de Asger Jorn, miembro de la Internacional Situacionista, y él mismo ocupa el final del documental, todo ello bajo la expresión de su opinión sobre la propia obra como gesto de un trabajo inacabado que continuará, en una clara conexión con *Supralluoghi in Palestina...* y con la idea de *Work in progress* de Marker. Este rasgo, también aparece reflejado en el guión de *In girum imus nocte et consumimur ingi* (1978) (Debord, 2019, 214), en este caso, a través del gesto autobiográfico del montaje de diferentes fotografías, en un ir más allá en la expresión filmica confesional del paso del tiempo. El discurso en primera persona se remarca en el inicio del documental *La société du spectacle* (1973), donde Debord dedica el film a su reciente esposa Alice Becker-Ho, mostrando al mismo tiempo imágenes de esta (Debord, 2019, 85).

Otra relación que une a Debord con *Supralluoghi in Palestina...*, pero también con Godard, es el carácter ensayístico de alguna de sus obras, hecho que siempre va acompañado de una postura inconformista. Del mismo modo Godard en su obra filmico-ensayística y confesional, *Histoire(s) du cinema*, recoge y toma como suyas las palabras de Bernard Lamarche-Vadel: “sí, es de nuestro tiempo ser el enemigo que huye”<sup>9</sup> (Lamarche-Vadel, 1997, 34). Curiosamente estas palabras son pronunciadas en la película de Godard a la vez que aparece la imagen de Debord. Godard pone sobre la mesa el sentido ético de su obra y cómo, inevitablemente, emerge el sentido político, hecho que le conecta con *Supralluoghi in Palestina...* En consecuencia, cuando estos autores eligen un estilo cinematográfico confesional, eligen también una perspectiva política que se concentra en cómo se usa la cámara, en cómo se monta y en la elección de las imágenes como pensamiento. Godard anuncia en *Hitoire(s)...* que el pensamiento debe ser peligroso para el pensador (Godard, 2011, 153) y su forma de expresarlo cinematográficamente espontánea, como un músico de jazz, haciendo del guión un block de notas, lo que recuerda al estilo de los *appunti* de Pasolini.

Si Debord se conecta con los *appunti* a través de una mirada situacionista y Godard mediante la confesión ensayista con un despliegue ético, Chris Marker refuerza en sus obras la idea de autobiografía y de

<sup>9</sup> Traducción propia.

obra inacabada. La voz en off, tan utilizada por todos ellos, provoca, en todos estos casos confesionales, que las imágenes cambien de valor bajo las apreciaciones en primera persona. Marker ha hecho de esta técnica su herramienta filmica de efectividad autobiográfica y confesional. La profesora Ledo, destaca la relación de tres elementos en los documentales de Marker, pero que podemos ampliar a los *appunti*: los hechos o los rasgos de los hechos, la tecnología y la persona que mira (Ledo, 2004, 194). Estas características definen el estilo autobiográfico confesional, que se ven reflejados en la obra del director francés *Sans soleil* (1982), donde se despliega un carácter de *appunti*, de *Work in progress*. En este film, en una vuelta de tuerca, la propuesta se hace tan personal que Marker hace de cameraman, coincidiendo, en una suerte quiasmo dialéctico, su voz y su mirada. De nuevo sobrevuela el discurso autobiográfico, el cual es tan inclasificable que dio pie a Bazin para definir las películas de Marker como *film-essay*<sup>10</sup> (Bazin, 1983, 179-181). Este carácter inclasificable es lo que nos conduce hacia lo confesional, que es una puerta que se abre a plantear interrogantes desde el medio cinematográfico, interrogantes del propio autor, donde tradicionalmente las obras estaban generadas para dar respuestas concretas, ya fuera desde las convenciones de la ficción o desde las tesis de los documentales. La idea de boceto filmico toma valor, invitando a una crítica genética de estas obras. Al mismo tiempo, en todas las obras comentadas, aparece un intento de análisis del ser humano desde la antropología, un metalenguaje del que se desprende una poética, una voz autoral en primera persona y un carácter discursivo en las intenciones ensayísticas.

### Conclusión

De los resultados de investigación podemos derivar que existe un claro uso de elementos específicos, tanto de carácter ensayístico como confesional, que permiten definir *Sopralluoghi in Palestina...* dentro de una singularidad formal, que huye de los regímenes de escritura filmica (Casetti, 2000) propios de la tradición documental. Entendiendo que la idea de crear un borrador-investigación, para la creación de una película de ficción, genera este nuevo paradigma de creación cinematográfica. Hecho que se ajusta a

nuestra definición de esta obra, y que se alarga a los *appunti*, como *ensayo filmico de confesión*.

Al mismo tiempo, hemos podido ver cómo otros autores han recogido alguna de las prácticas del proceso creativo de Pasolini, para la elaboración de obras documentales de vocación autobiográfica de confesión y de despliegue de un discurso ensayístico. Por lo tanto, entendemos la pertinencia de tratar a estas obras con un carácter de género, de tal forma que nos abre un camino de investigación para profundizar en una filosofía del cine, a través de una propia poética filmica, la cual entiende el gesto creativo como una cuestión ética de autor, dentro de una práctica autobiográfica, crítica y de reflexión estética. Este gesto artístico expresa un intento de explicación y de cuestionamiento del proceso creativo, de ahí la reiteración de la importancia de una búsqueda *poiética*, como apuntaba Alonso (2000, 12), más que teórica.

En conclusión, estar “fuori dal palazzo” en estos documentales es tener una voz propia, filosófica, con carácter confesional, de boceto y, en el caso que nos ocupa, también metacinematográfica. Esto es lo que caracteriza los *appunti* de Pasolini y algunas obras de Debord, Godard y Marker que hemos puesto en relación y que, en esta investigación, hemos definido como *ensayo filmico de confesión*. En consecuencia, se abre una nueva perspectiva de investigación, donde podremos analizar e incluir otras obras dentro de las características filmicas estudiadas, con el fin de configurar un corpus para la crítica de los procesos creativos del cine.

<sup>10</sup> Película ensayo

**Referencias bibliográficas**

- [1] Alonso, L. (2000). “Poéticas y prácticas, la doble escritura del cine” en Wenders, W. (2000). *La memoria de las imágenes*. Ediciones de la Mirada.
- [2] Alonso L. (2010) *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. Plaza y Valdés
- [3] Barroso, M. A. (2000). *Pier Paolo Pasolini. La brutalidad de la coherencia*. Jugar.
- [4] Bazin, A. “Chris Marker. Lettre de Sibérie”, In *Cahiers du cinéma*, 1983, 179-181.
- [5] Bruno, G. (2014). *Surface: Matters of Aesthetics, materialidade, and media*. University of Chicago/University of London.
- [6] Casetti, F. (2000). *Teorías del cine*. Cátedra.
- [7] Casetti, F. y Chio, F. (1996). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- [8] Caramonte, J. (2016) *Estética modal*. Madrid: Tecnos
- [9] Da Silva Ribeiro J. y Bairon, S. (orgs. & coords.) (2007). *Antropología visual e hipermedia*. Afrontamento.
- [10] Debord, G. (2019). *Contra el cine. Obras cinematográficas completas*. Caja Negra.
- [11] Deleuze, G. (1984). *L'immagine- movimento*. Ubulibri.
- [12] Foucault, M. (1988). *Technologies of the self. A seminar with Michel Foucault*. University of Massachusetts Press.
- [13] Godard, J-L. (2011). *Historia(s) del cine*. Caja negra
- [14] Hartmann, Nicolai (1956). *Ontología*. Fondo de Cultura Económica.
- [15] Lamarche-Vadel, B. (1997). *Entretiens, témoignages, études critiques*. Méréal.
- [16] Ledo, M. (2004). *Del cine ojo a Dogma 95*. Paidós.
- [17] Mínguez, N. & Manzano Espinosa, C. (2020). El ensayo en el audiovisual español contemporáneo: definición, producción y tendencias. *Communication & Society*, 33(3), 17- 32.
- [18] Moravia A. y Paris R. (1998). “La experiencia de la India” In Pasolini, P. P. (1998). *El olor de la India*. Península.
- [19] Pasolini, P.P. (1976). *Lettere luterane*. Einaudi.
- [20] Ramé, J., Hafter, L. & Cucinotta, C. (2021). A antipélicula como marco epistemológico dos processos criativos cinematográficos. *Manuscrita: Revista De Crítica Genética*, (45), 1-12. <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i45p1-12>
- [21] Ramé, J. (2019). “Lukács y el cine: Un mundo sui generis, visible, sensible y significativo” En *No lo saben, pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács*. Plaza y Valdés.
- [22] Rouch, J. (1971). “Impressões de Africa” In *Cinema 71*, Noviembre, nº 160.
- [23] Salles, C. (1998). *Gesto inacabado. Processo de criação artística*. PAPERESP y Annablume.
- [24] San Agustín. (2018). *Confesiones*. Alianza.
- [25] Vauthier, B. (2013). “¿Crítica textual? ¿Critique génétique? ¿Filología d'autore? Edición de manuscritos hispánicos contemporáneos e hispanismo (inter)nacional” en *Lo que los archivos cuentan/ 2*.

### Bio

Doctor en Filosofía por la UNED, con la tesis titulada *Estética modal y audiovisual*. Master en Filosofía (UNED) y en Formación del Profesorado (URJC). Profesor Ayudante Doctor del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Rey Juan Carlos. Profesor de postgrado en la UNED del curso "Alfabetización Audiovisual para docentes". Miembro del Grupo de Investigación Consolidado de Innovación, Educación y Comunicación, INECO (URJC) y del grupo de innovación docente NODOS (URJC) de la URJC. Miembro del colectivo de alfabetización y creación audiovisual "Educar la mirada". Su texto "Lukács y el cine" ha obtenido el premio Fernando Gonçalves Labrador en el IX Congreso Internacional de Cine de Avanca 2018 (Portugal). Su último libro es "El error de Narciso. Alfabetización Audiovisual para la Educación" (Dykinson, 2023). Montador profesional de cine y televisión.