

# *Accattone*. La muerte en la calle. El principio es el fin

JUAN GARCÍA CREGO

Universidad Complutense de Madrid

---

## *Accattone*

### **Abstract**

*Accattone* is Pier Paolo Pasolini's first film, which shows a portrait of the underprivileged quarters of Rome at the beginning of the sixties. In the study presented here the relation with this film and neo-realism and also its relation with classic Hollywood cinema are discussed. Given the placing of this film in the historic moment of movements and ruptures with Western Cinema, this investigation draws attention to how this film serves as a turning point between Symbolic Story Cinema and Post Classical Cinema. At the same time an analysis of the conclusion of this film suggests an unsettling parallel between the end of the main character and the author himself, Pier Paolo Pasolini.

**Key words:** Destiny. Art Films. Classical Cinema. Post Classical Cinema. Neo Realism.

---

### **Resumen**

*Accattone* es la primera película de Pier Paolo Pasolini, en ella se muestra un retrato de los arrabales y del Lumpen de la Roma de finales de los años cincuenta del pasado siglo XX. En el estudio que aquí se presenta se analiza, en concreto, el parentesco de este film con el neorrealismo y también su relación con el cine clásico hollywoodiense. El hecho de que esta película aparezca en un momento histórico en el que se estaban produciendo movimientos y rupturas en los planteamientos ideológicos del Cine Occidental, nos da pie, en esta investigación, para analizar cómo este film sirve de punto de inflexión entre el cine de relato simbólico y el cine postclásico. Y, por último, el análisis del desenlace de esta película nos sugiere un inquietante paralelismo entre el final del protagonista y el del propio director, Pier Paolo Pasolini.

**Palabras clave:** Destino. Cine Autor. Cine Clásico. Cine Postclasico. Neorrealismo.

---

Hace unos días escuchaba la conversación entre dos alumnos que hablaban de una película que había impactado significativamente a uno de ellos, quien comentaba que el cine con el que disfrutaba sobremedida era el que le hacía sufrir, el "cine de sufrimiento". Esta sería, también, una de las características con las que podríamos clasificar esta película de Pasolini, aunque estas "cualidades" las podemos encontrar en la obra cinematográfica de una gran cantidad de autores de cine y la mayoría de ellos del cine europeo. En este número de *Trama y Fondo* escribiremos, pues, de uno de los máximos representantes de este tipo de cine.

*Accattone* es una de esas películas en la que, desde su inicio, tenemos claro quién es el autor. El nombre de Pier Paolo Pasolini aparece dos veces en los títulos de crédito. La firma del autor queda de esta manera patente en los primeros minutos del film; de este dato podríamos pensar que nos

encontramos ante un rasgo narcisista del autor o un intento de autoafirmación ante la inseguridad propia que produce la *opera prima*. Cuando Pasolini filma su primera película tiene treinta y nueve años, detrás hay una estela biográfica anclada en la literatura y en la docencia, fue profesor de enseñanza media durante varios años y en esa época conoció al que sería su actor fetiche, Franco Citti, (que fue su alumno) y a quien convierte en el protagonista de esta primera película suya. Por otro lado, Pasolini había publicado varios libros de poesía y dos novelas, de hecho el guion de *Accattone* está basado en una de ellas. En el mundo cinematográfico tampoco era Pasolini un advenedizo, ya que había trabajado como guionista para directores como Federico Fellini, entre otros; por ello, cuando filma su primer largometraje Pier Paolo Pasolini, ya tiene una formación cinematográfica que se pone en evidencia por la consistencia y una madurez con que realiza su primera película.



Estamos, pues, ante un cine de autor europeo con mayúsculas, este relato cinematográfico es, sin duda, uno de los ejemplos más claros de cine manierista que nos podemos encontrar. El autor escribe su firma dos veces al inicio del film.

Por otro lado, en estos momentos iniciales del film escuchamos la música solemne de Johann Sebastián Bach que resalta la sobriedad de la pantalla blanca en la que aparecen impresas las letras negras de los títulos de crédito y culmina todo ello con una cita de la *Divina Comedia* de Dante:

... Y el ángel del cielo me tomó, y el del infierno gritaba: "O tú, ¿porqué me privas del cielo? Tú me llevas a una eternidad de este, por una lagrimita que él me quita..." Dante, Purgatorio, Canto V.

Toda esta parafernalia en la presentación induce a pensar que vamos a ver una película poco menos que *poética*, pero pronto salimos del error, ya que la primera película dirigida por Pier Paolo Pasolini es un desgarrador retrato de la marginalidad, del *lumpen* romano de finales de los años cincuenta del pasado siglo.

*Accattone* ha sido considerado por algunos críticos como el representante de un segundo neorrealismo italiano. Y, francamente, nosotros compartimos esa idea, ya que como vamos a exponer desde el primer fotograma del film que vemos con un fundido de negro, aparecen las características de ese neorrealismo.

El inicio de la película presenta un grupo de jóvenes que recrimina al personaje de la foto el que éste trabaje, mientras ellos no hacen nada salvo jugar a las cartas. Ganarse la vida trabajando es la manera más ruin de ganarse la vida piensan *Accattone* y sus amigos.

Pero es que, además, repasando superficialmente el film podemos observar su clara deuda con el neorrealismo. Ese segundo neorrealismo al que, sin embargo, otros críticos no consideran como tal, ya que la aureola del propio autor como poeta, dificultaría encasillarlo de esa manera<sup>1</sup> (Monclus, 1976: 87). Sin embargo, para nosotros, el film *Accattone* contiene varias de las características del cine neorrealista:

- La elección de temáticas muy cercanas a la vida de la gente con problemas y a los escenarios donde se narra la historia.
- La presencia de gente de la calle como actores principales.
- La predilección por rodar en lugares reales.

Estas tres características se encuentran en *Accattone*. El actor que interpreta a Vittorio, "ACCATTONE," Cataldi, el personaje principal de este texto es Franco Citti, como ya hemos escrito más atrás, es un actor novel, ya que esta es su primera película. La mayoría de los que le acompañan en su labor actoral son gente de la calle, tanto en los personajes femeninos como masculinos. Los escenarios son casas reales, bares reales con terrazas en la calle, podemos observar como la gente se agolpa para ver lo que se estaba rodando e incluso se llegó a filmar en los lugares donde las prostitutas "trabajaban". En cuanto a la temática del film nada más crudo y real que representar la vida de un buscavidas, un inmaduro romano, que induce a la prostitución a las mujeres que conoce para de esa manera vivir de ellas y no trabajar, en una palabra, es un rufián. Es un psicópata que incapaz del sacrificio, de la constancia, tratará siempre de vivir sin trabajar y con esa dinámica por los terrenos de la delincuencia camina y se encuentra con el fin de su andadura cuando tras huir de la policía, al ser descubierto como partícipe de un robo, encuentra la muerte al accidentarse con la moto que minutos antes acababa de robar.



<sup>1</sup> MONCLUS, Antonio, (1976): *Pasolini: Obra y Muerte*, Editores Antonio Monclus y Editorial Fundamentos, Madrid. (1976), p. 87.

Accattone también es un padre fallido, un padre incapaz de mantener a sus hijos y evitar que crezcan en la miseria. Su mujer le ha dejado, no quiere saber nada de él; su matrimonio fue un error al casarse con un irresponsable y se niega a una reconciliación cuando Accattone trata de volver con ella. Además, cuando nuestro héroe se acerca a su hijo mayor advierte que este no le reconoce, algo que le impacta. En ese momento aparece el abuelo del niño, el padre de su esposa, y éste le expulsa de su reino de miseria, de chabolismo, pero de honradez, y cual profeta pronostica el final trágico del padre y hombre fallido. Resalta la amoralidad de este padre que es capaz de robar a su hijo una cadena de oro para comprarle a su nuevo amor, Stella, unos zapatos de seis mil liras, pero



estas secuencias emparentan en alguna medida, aunque a modo de reverso, con una de las narraciones principales del neorrealismo como es *El ladrón de Bicicletas* (*Ladri di Biciclette*, 1948) en la que el padre deambula por las calles de Roma, buscando la bicicleta que le habían robado y que necesita para trabajar y quitar el hambre a su hijo, aunque al igual que Accattone será incapaz de conseguir su objetivo y poder ganar el sustento con que alimentarle.

En esta película si, por un lado, hay situaciones que la acercan al cine neorrealista como los que acabamos de citar, hay elementos que la alejan de este género y son dos en concreto: el primero, la música extra diegética de Johann Sebastian Bach, que ya hemos dicho que aparecía en los títulos de crédito, y después en varias secuencias del film confiriendo a la narración un mayor dramatismo a pesar de las crudas escenas que se están representando. Y el segundo elemento que aleja a *Accattone* del neorrealismo es la actuación del propio Franco Citti, que a veces mira a cámara sin darse cuenta. Su comportamiento histriónico se aleja, en ciertos momentos, del pretendido realismo que pese a todo se consigue en el conjunto del filme<sup>2</sup> (Fantuzzi, 1978: 61).

<sup>2</sup> FANTUZZI, Virgilio, 1978: *Pier Paolo Pasolini*, Ediciones Mensajero, Barcelona (1978). P.61.



Volviendo al inicio de la narración, también podemos advertir el guiño que hace Pasolini al cine de Hollywood; ocurre cuando los jóvenes desocupados increpan al trabajador, vemos como uno de ellos le dice al hombre que viene de su trabajo que se una a su sociedad, que es "la sociedad de LA METRO GOLDWYN MAYER" y gesticula imitando el rugido del León, que es como comienzan las películas de esa compañía productora norteamericana.

La relación con el cine clásico hollywoodiense parece lejana, pero no lo es, ya que si en los años treinta esa búsqueda de realismo acercó al cine de Hollywood a los barrios marginados y a los criminales que provenían de lo más bajo de la sociedad norteamericana, Pasolini en su primera obra lleva esto al paroxismo en la descripción de ese estrato de la sociedad italiana.



Esta referencia al Hollywood más clásico, me da pie para hablar del verdadero objeto del estudio que aquí presento. Es para mí el gran momento de este film y lo que lo emparenta con el cine clásico, y sirve como punto de inflexión convirtiéndose en referente para otras narraciones fílmicas. Hablo de la muerte de nuestro personaje, del final de este film. De ese atropello en el que Accattone muere en la calle ante los ojos de sus compinches.

### La carrera hacia la muerte, la no ascensión a la casa del padre

Nosotros creemos que el final de *Accattone* tiene un antecedente en la filmografía del Hollywood Clásico, me refiero al film *Los Violentos Años Veinte* (*The roaring twenties*, 1939) de Raoul Walsh, cuya secuencia final emparenta claramente con la película que estamos analizando. James Cagney interpreta a Eddie Barlett, un ex combatiente de la I Guerra Mundial, quien tras volver a casa no consigue trabajo y se convierte en un peligroso gánster. Después de varias disputas y diversos engaños con sus compinches, acude a la guarida de George Hally (Humphrey Bogart) al que asesina, pero en su huida es disparado por la espalda y en su carrera hacia el vacío tenemos la representación del relato clásico y de cómo lo simbólico se presenta de una manera prioritaria. Eddie intenta subir las escaleras de la iglesia buscando el resguardo de la casa del padre, y aunque sube unos peldaños, se desploma y cae al suelo. Qué mejor representación del intento de alcanzar el cielo y la dura caída al infierno, ese cielo que nunca alcanzará al haber sido un pecador hasta minutos antes de su muerte, pues ha asesinado sin piedad a cuatro enemigos. En el suelo una amiga de éste, una prostituta enamorada de Eddie, le recoge en sus brazos llevándonos a recordar la imáginería que representa "La Piedad."





Sin duda estamos ante el relato simbólico en estado puro, por eso reiteramos que la imagen de la mujer que coge en sus brazos al gánster muerto nos lleva a establecer el paralelismo iconográfico con las estatuas clásicas sobre “La piedad” en las que la Virgen se muestra cogiendo en sus brazos al hijo muerto, y aunque habitualmente tenemos *in mente* la obra de Miguel Ángel, también representa muy bien el símbolo este retablo de *La Piedad* de Juan de Juni.

La mirada del policía simboliza la mirada de la justicia que pregunta por el nombre del gánster. Y lo confunde con un mendigo, un *accattone*, palabra italiana que significa mendigo o pordiosero.

La cámara abre su objetivo y vemos a los tres personajes formando un triángulo que se corona con las puertas de la casa del padre, a las que Eddie Barlett no ha podido llegar al final de la escalera; no ha llegado a la casa del padre. Este mensaje en las películas del Hollywood Clásico tenía que quedar muy claro, los malos debían de morir y si morían no alcanzarían nunca el reino de los cielos.

### El sueño de Accattone y la carrera hacia el vacío

La película de Pasolini, como he comentado, está muy ligada a la realidad, a la cotidianeidad de los arrabales y del *lumpen* de Roma, pero cuando el protagonista del *film*, para que su amor Stela no tenga que prostituirse, intenta volver al buen camino y convertirse en un hombre honrado, por lo que acepta un empleo que su hermano le había conseguido y comienza a trabajar. Esa misma noche después de pelearse y volver derrotado por el cansancio, vemos el primer y único sueño de *Accattone*. Es un sueño premonitorio que se suma a una gran cantidad de señales que se repiten a lo largo de la película anunciando el final trágico del protagonista.

Accattone asiste, sin poder hacer nada, a su propio entierro. En la primera secuencia vemos como se encuentra con los matones que fingiéndose amigos suyos agredieron a la prostituta Maddalena de la que él era el chulo. Y después de verlos sonriendo y llamándole, cuando se acerca a ellos comprueba que están desnudos, semienterrados y muertos.

Sigue desarrollándose el sueño y en la secuencia siguiente vemos a sus amigos de luto que le acompañan al cementerio, Accattone, también de luto, va a la cabeza de ellos, pero al llegar a la puerta del cementerio el guarda del mismo deja pasar a la comitiva, pero a él no, sin embargo Accattone no se da por vencido y bordeando las tapias del cementerio salta el muro y se encuentra con su enterrador que está cavando su tumba, éste le advierte de que no puede estar allí, pero nuestro héroe se queda y le pide al sepulturero que por favor cave su tumba un poco más lejos del muro, en el lugar donde no le de la sombra y pueda estar al sol.

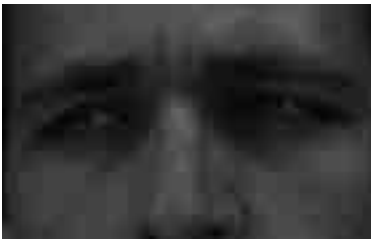
Este sueño es el presagio de lo que le sucederá a Accattone, pero es la parte de la película que demuestra con mayor claridad la vena poética de Pasolini, ya que con su simbolismo onírico, hace dar un salto cualitativo al filme, pues le lleva a traspasar los límites del realismo, es como si el ingenio poético de Pasolini se revelase y tratase de elevar el vuelo desde una realidad social tan sórdida que no ofrece ninguna escapatoria. Quizá esa sea una de las razones que hacen singular al film y explican el tremendo impacto posterior.

La parte final de la trama en la que al modo de una tragedia griega todos los elementos se concitan para que el destino se cumpla, relata la renuncia de Accattone a volver al duro trabajo, percibiendo que aquello no es para él, ¡no está hecho para trabajar!, así que decide convertirse en



ladrón y acompaña a otros “colegas” que van por las calles de Roma actuando como “descuideros”.

Otro de los elementos que contribuyen decisivamente al desenlace final de la tragedia lo constituye la prostituta Maddalena que, estando en la cárcel, se entera de que su chulo, Accattone, tiene ya otra mujer, Stela, quien la sustituye; una mujer más joven a la que él va a inducir a que se prostituya. Maddalena se siente traicionada, y decide denunciar a Accattone por proxenetismo, lo que da pie a que la policía comience a vigilarle estrechamente.



A partir de este momento del relato cinematográfico entramos en una dinámica de cine policíaco; Accattone se dispone a delinquir en primera persona, a ser el sujeto activo de sus delitos y no como hasta ahora, ya que su delito como rufián no podía serle atribuido si no era denunciado directamente por la mujer sobre la que ejercía el proxenetismo. A partir de la denuncia que hace Maddalena, la policía sigue sus pasos y por eso es cogido *in fraganti* en el momento del robo de unos embutidos. Accattone, al contrario de sus compañeros de faena, no se deja detener, corre, roba una moto que el director hábilmente ha colocado en el escenario natural y hemos visto antes de que se produzca el trágico desenlace.

En ese momento comienza la huida, la carrera de Accattone le lleva a robar la moto y desaparecer en el infinito del punto de fuga.



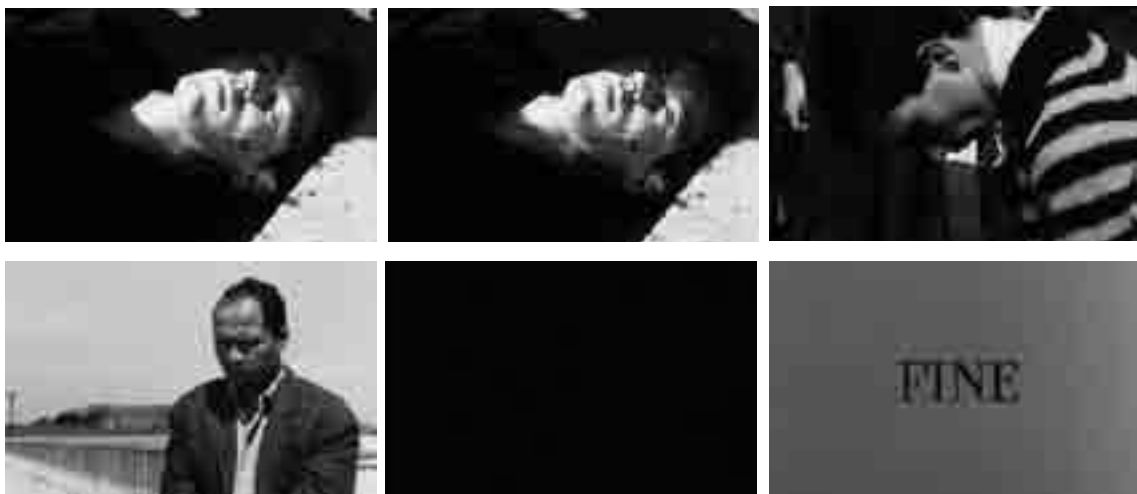


La perspectiva de fuga nos lleva a un punto en el infinito, el espacio en *off* y un frenazo nos avisa del fatal desenlace. Es una carrera al vacío.



Los compinches del delincuente y los curiosos corren hacia el lugar donde Accattone se ha estrellado.

En el suelo se encuentra a Accattone con un golpe en la cabeza y con los ojos cerrados. Abre sus ojos y dice: "Ahora estoy bien". Uno de los ladrones añade: ¡ha muerto! y el otro hace el signo de la cruz mientras está esposado.



No hay que olvidar que es una película que arranca de un fundido a negro y acaba con otro fundido a negro.

La diferencia entre las dos narraciones es obvia. Ese vacío que se crea con el espacio en *off*, ese lugar donde no reside la ley, ese cruce de carreteras es donde acaba *Accattone*.

### Parentescos, paralelismos en los desenlaces finales de algunas películas

El desenlace final de esta película se emparenta con otras narraciones muy cercanas en el tiempo, en concreto este final de la muerte en la calle aparece también en la película *Al final de la escapada* (*À Bout de Souffle*, 1960) de Jean Luc Godard. En ésta el protagonista, al igual que Accattone, muere en la calle. La referencia al cine negro en este relato es primordial, algo más tangencial en el film de Pasolini. La policía persigue a Michel Poiccard (Jean Paul Belmondo), que es disparado por la espalda. Aquí sí encontramos más semejanzas con el final de la película de Raoul Walsh, que citamos más atrás, pero al final Patricia Franchini (Jean Seberg), la amante de Poiccard no lo recoge en sus brazos. De manera similar al final de *Accattone*, el protagonista yace en el suelo por un disparo y el primer plano de este es devuelto como un espejo por su amante, que realiza el gesto que identifica a Michel Poiccard, llevarse el dedo pulgar a los labios.



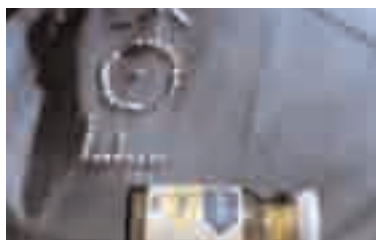
<sup>3</sup> LAURENTI, Roberto, 1976: *En torno a Pasolini. Hombre, escritor, poeta, cineasta, político...* Ediciones Sedmay, S.A., Madrid (1976), p. 61.

Algunos autores no creen que haya relación entre los dos relatos<sup>3</sup> (Laurenti, 1976: 61), pero el análisis aquí planteado no deja duda.

Y ya como final de comentario sobre la similitud o parentesco de esos desenlaces por muerte violenta o no natural en la calle, me gustaría citar como último texto de referencia y de reflexión a *La ley del más fuerte* (*Faustrecht der Freiheit*, 1975) de Rainer Werner Fassbinder. Filma Fassbinder la historia de un joven de la calle que vive como un buscavidas, a quien le toca la lotería y todo el mundo se aprovecha de él. Finalmente tras diversos engaños éste morirá en la calle, en el suelo de una estación de metro.



Es un suicidio, como delata el bote de valium bajo el nombre del protagonista. Unos niños llegan al lugar de los acontecimientos y comienzan a robarle el dinero y el reloj.



Uno de sus amantes (un hombre que aparenta tener dinero, pero que se aprovechó de Fox) y su acompañante ven el cadáver tirado en el suelo, lo reconoce por el nombre que lleva escrito con tachuelas en su cazadora vaquera.

Mientras los niños ladrones se ocultan tras una columna.



De nuevo se articula la forma de representación clásica de “La Piedad”, pero como algo efímero, pues la posibilidad de verse implicados en la muerte hace que los hombres salgan corriendo.



Todo signo de piedad se pierde, agravado por el hecho de ver como los niños continúan robando el cuerpo en este caso sustrayéndole la cazadora, aquello que identifica al protagonista.



De nuevo un fundido a negro concluye esta historia como sucedía en *Accattone*.

Este relato, al igual que la película de Pasolini, se podría encuadrar también dentro de lo que se conoce como cine de autor europeo; pero si a Pasolini se le puede incluir como un autor de cine manierista, ya que sus relaciones con lo que se llamó modernidad son claras, en el caso de Fassbinder estamos ante uno de los directores que podemos considerar postclásicos algo de lo que sin duda esta película constituye un claro ejemplo.

### La última cena, el futuro soñado, el deseo de lo siniestro, de la destrucción como persona

4 PASOLINI, Pier Paolo (1975): *Cartas luteranas, (Fragmento de Mi Accattone en televisión después del genocidio*, publicado el 8 de octubre de 1975 en *Il Corriere della Sera*), Editorial Trotta, Madrid, 1997.

*Accattone* puede ser visto también, en el laboratorio, como el extracto de un modo de vida, es decir, de una cultura. Visto así, puede ser un fenómeno interesante para un investigador, pero es un fenómeno trágico para quien está directamente implicado: por ejemplo para mí, que soy su autor<sup>4</sup> (Pasolini, 1975: 120).

5 CASANOVA VARELA, Basilio: *Leyendo a Hitchcock. Análisis Textual de North by Northwest*: Ediciones Castilla, Valladolid, (2010), p. 11.

Estas son unas declaraciones del propio autor de la película sobre qué es lo que el quería transmitir con esta película, pero como bien apunta Jesús González Requena<sup>5</sup> (Casanova, 2010:11), lo que el autor de una película dice sobre el film es poco relevante y debemos utilizar el propio texto y las posibilidades que nos ofrece el Análisis Textual para desenmarañar las partes más oscuras del propio relato.

Es cierto que los personajes de *Accattone*, viven en un mundo lleno de miseria, hambre, pobreza, y como el propio autor dice el humor está pre-

sente, incluso minutos antes del fatal desenlace en los que el protagonista bromea y ríe de una manera exagerada con sus compinches. Sin embargo, no podemos olvidar que en todo el *film* resaltan los anuncios, las advertencias del fin trágico de nuestro héroe. En toda la película hay, pues, una fijación con la muerte, a la que conduce la violencia en la calle, en los descampados. En tres ocasiones los personajes acuden a las afueras de la ciudad y allí son agredidos o contemplan imágenes de horror.

La prostituta Maddalena es golpeada y abandonada en un descampado por cuatro hombres de Nápoles, pero no es una violencia gratuita pues vengana de esa forma la denuncia que ella hizo de su antiguo chulo Gigio, lo que le llevó a la cárcel.

Stella, hija de una prostituta, el nuevo amor de Accattone, es convencida por éste para que se prostituya, el primer día que va a ejercer de meretriz ante su negativa a consumir lo pactado con el cliente es golpeada y arrojada fuera del coche en un descampado.

Accattone, en el sueño premonitorio sobre su muerte contempla a los cuatro hombres del sur que habían atacado a Maddalena, muertos y magullados de una manera horrible<sup>6</sup> (González, 2005).



6 GONZÁLEZ, Enric: "Sombras en la muerte de Pasolini. El asesino confeso del cineasta revela que hubo otros tres implicados" *El País*. Madrid. Roma.10/05/2005, p. 72.



Según la teoría del estudioso y artista italiano Giuseppe Zigaina<sup>7</sup> (Zigaina, 1995), toda la obra de Pasolini se encamina a la búsqueda y preparación de su propia muerte. Su obsesión por la muerte está clara desde este primer film. Y esta fijación ya se encontraba en su

7 ZIGAINA, Giuseppe (1995): *Hostia: trilogía della morte di Pier Paolo Pasolini* / Giuseppe Zigaina, Editorial, Marsilio, Venezia (1995).

obra literaria. Una muerte ritual, la muerte del héroe que como se denota en las premoniciones de los amigos de Accattone, confieren al personaje un halo de héroe de las tragedias griegas. Si bien este muere de una forma accidental y en la calle, dista bastante de algo que según Zigaina pretendía Pasolini con su obra, que era elegir él mismo el momento de su muerte y que esta se convirtiese en el acto último de su obra en cuanto a comunicación del artista con sus espectadores.

Revisitando las fotos en prensa del cadáver de Pier Paolo Pasolini, que se pueden encontrar libremente en internet y que no reproduzco en este estudio porque son de una gran dureza, me han hecho recordar un momento del film en el que Accattone parece volverse loco al comprobar que su nuevo amor Stella, deja que un hombre en un baile la toque; enloquecido, el joven romano sale corriendo e intenta tirarse de un puente, sus amigos se lo impiden y entonces él va hacia la orilla del río y restriega su cara con los lodos que hay en la ribera y su rostro se desfigura.



Esta es una imagen me ha hecho recordar, como he escrito en líneas anteriores, las fotos que he visto de Pasolini muerto y deformado por los golpes que recibió y que la policía entregó a la prensa. Por todo ello, pienso que la tesis de Zigaina no parece muy alejada de lo que se puede ver en la primera película de Pasolini<sup>7</sup> (Zigaina, 1995).

Con el paso de los años se sigue hablando de Pier Paolo Pasolini, así como del lugar de su muerte en la playa de Ostia, con una cierta connotación mitológica, se alzapriman en este culto múltiples detalles, por ejemplo las declaraciones de la mujer que le sirvió la última cena y que vio a la víctima muy tranquila<sup>8</sup> (Muñoz, 2007).

<sup>8</sup> MUÑOZ, Ramón: "CRIMEN EN OSTIA La última cena de Pier Paolo Pasolini" *El País*. Madrid. Roma - 17/08/2007, p. 38.

Así pues la película *Accattone* es la primera de Pier Paolo Pasolini, pero en ella se enuncia un deseo, se inicia la búsqueda de un final de sacrificio en el que el artista como héroe mítico elige el momento en el que va a morir. Un deseo de muerte y autodestrucción, así el inicio representa el final.