

Lo sagrado en la obra cinematográfica de Pasolini

LUCIO BLANCO
Universidad de Valladolid

The Sacredness in Pasolini's Film-Making

Abstract

Sacredness reaches in Pasolini a laical-religious nature that comes from its culture concept. The old world, the myths, the earth, the peasants acquire a sacred mark in the way Pasolini sees the world. This sacred seal doesn't have anything to do with the kind of religion that Catholic Church or any other worshipping professes. In fact Pasolini is not a believer, at least he is not aware of being it; Its work is all the same fulfilled with sacredness, even its technique approach becomes a sort of sacral matter.

Key words: Pasolini. Sacredness. Technique. Cinematography. Gospel. Myth. Medea. Theorem.

Resumen

La sacralidad en Pasolini tiene un carácter religioso-laico que deriva de su concepto de la cultura. El mundo antiguo, los mitos, la tierra, el campesinado poseen un carácter sacro en la manera de ver el mundo de Pasolini. Este carácter sacro no tiene nada que ver con la religión que se profesa en la iglesia católica ni en otras confesiones. En realidad Pasolini no es creyente o no lo es conscientemente; sin embargo su obra está impregnada de sacralidad e incluso la técnica se convierte en algo de carácter sacral.

Palabras clave: Pasolini. Sacralidad. Técnica. Cinematografía. Evangelio. Mito. Medea. Teorema.

“Vengo de las ruinas, de las iglesias,
de los retablos, de los burgos
olvidados en los Apeninos o los Prealpes,
donde vivieron los hermanos”
(Pier Paolo Pasolini)



Nostalgia de lo sagrado

El concepto de lo sagrado en Pasolini se fundamenta en su concepto de la cultura. Por cultura entendía una visión del mundo en la que se dan una serie de valores que él consideraba populares: la espontaneidad, la fidelidad, la familiaridad, el servicio a los demás y la acogida llena de calor humano, la contemplación, es decir, la capacidad para captar y que-

dar admirado por la belleza, el reconocimiento del valor de las cosas por sí mismas y no por su precio, (en éste punto es inevitable recordar las palabras de Machado: “todo necio confunde valor y precio”). La cultura estaría enlazada con una especie de sabiduría popular y resultaría opuesta al utilitarismo y al consumismo. Esta manera de entender la cultura, esta visión humanista, entronca con los planteamientos del marxismo, por vía del propio Marx –recordemos los Manuscritos del 44–, y más aún por vía de Gramsci que crea un cierto precedente con sus escritos sobre literatura popular y folklore. En una primera instancia estos valores del campesinado pasan al subproletariado, pero eso ya es parte del pasado.

Frente al ideal del pasado se halla el presente. El subproletariado, antes un modelo de analfabeto popular pero en posesión del misterio de la realidad, ahora ha abjurado de su propio modelo cultural, se ha aburguesado. Paradójicamente los burgueses se han subproletarizado. La cultura que han producido, de carácter tecnológico y pragmático, impide al viejo hombre que está aún en ellos desarrollarse.

Si el discurso resulta algo confuso, el subdiscurso que corre bajo él es absolutamente claro: se ha perdido la estructuración social de un mundo porque ese mundo ha desaparecido, porque nuestro “nuevo mundo” la ha barrido de raíz. Pasolini habló en repetidas ocasiones de su “nostalgia de lo sagrado”. Su insistencia en el mundo de lo sacro está en relación directa con esta sustitución del viejo mundo (campesino), por el nuevo mundo (burgués). Lo sacro anida en el hombre y en el mundo, y uno de los males actuales es la imposibilidad de percibirlo, por eso hoy lo revolucionario está en reivindicar el valor de la sacralidad. “Hay más que nunca que reivindicar la auténtica sacralidad y el valor del corazón”, en palabras del propio Pasolini, debiendo añadir que para él lo sagrado está radicalmente opuesto a lo eclesiástico. Lo explicaba diciendo que él defendía lo sagrado porque es la parte del hombre que resiste menos a la profanación del poder, porque es la más amenazada por las instituciones de las iglesias; por el contrario el pueblo verdadero lo conservaría en su seno como un legado y como tal lo transmitiría de generación en generación.

Añadamos que la tierra es algo que para Pasolini está “vitalmente unida al pueblo y a la visión cultural del mundo. La tierra como tal y como símbolo de lo natural frente a lo artificial de determinadas “civilizaciones”¹. De modo que no tiene nada de extraña su alabanza del campesinado al que considera un grupo social positivo y decisivo. Ante la mentalidad progresivamente aburguesada del ele-

¹ MONCLÚS, A. *Pasolini: Obra y muerte*. Fundamentos, Madrid, 1976, p. 5.

mento obrero se vuelve nostálgicamente hacia el campesinado en el que busca los elementos que sostengan su ideal. Consecuentemente tiene una gran simpatía por el tercer mundo precisamente por su estructuración agraria y por su falta de contaminación capitalista que aún hace posible un modelo distinto al del desarrollo del neocapitalismo. El mismo paisaje tercermundista le fascina y allí encontró escenarios para muchas de sus películas. Según dejó dicho, la palabra “barbarie” es la que más amaba como estado que precede a la civilización tecnológica, la civilización de la previsión del futuro. Este aprecio por la barbarie puede verse como algo decadente pero en todo caso “un decadentismo no moralista, ni positivo ni negativo, sino simplemente la expresión de un rehuir, de la angustia ante la verdadera decadencia salida del binomio razón-pragma, divinidad bifrente de la burguesía”². Así pues el sentido que da Pasolini a la palabra barbarie no es el más común, sino que para él la barbarie primitiva tiene algo de puro y de bueno que le atrae resueltamente. No sorprende pues el interés de Pasolini por el campesinado, portador de los valores que constituían su ideal y habitantes de esa tierra en la que aún se puede encontrar la sacralidad de la creación.

² Ibidem, 56.

Lo sagrado en el cine de Pasolini

Todo lo dicho *ut supra* se manifiesta con absoluta claridad en los films de Pier Paolo Pasolini. Antes de convertirse en director, colaborando con Fellini como guionista en *Las noches de Cabiria* describía en su poema *La religione del mio tempo* el ambiente del film de este modo: “Mozalbetes y rameras, de iras viscerales, de alegrías efímeras...” que son contemplados como “sucios crucifijos sin espinas”. Esto vale tanto para la felliniana *Cabiria* como para el film pasoliniano *Mamma Roma*. En otro poema se refiere a los suburbios de Roma como “esos escenarios de casas baratas”.

En *La ricotta*, que trata de un director que quiere realizar una película sobre la pasión de Cristo, cuando el director, Orson Welles, pide que le lleven la corona de espinas, el ayudante de dirección la mantiene por unos segundos en su mano levantada en el aire. Al fondo se divisan los bloques de viviendas baratas de la periferia de Roma, la “corona de espinas” de la ciudad. Son muestras ciertas del interés del cineasta en el subproletariado y de la sacralidad que ve en esta condición social.

Para Pasolini el film alcanza la más alta religiosidad en *Stracci*, un padre de familia que trabaja de comparsa para dar de comer a sus hijos y

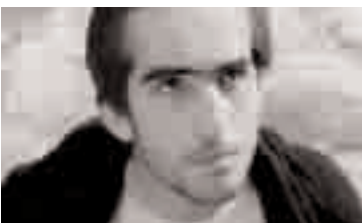


que, en el papel del Buen Ladrón, muere diciéndole a Cristo: "Acuérdate de mi cuando estuvieres en tu reino". De nuevo se mezcla en Pasolini el interés por la religión con el interés por la pobreza y la marginación.

El film fue prohibido y Pasolini condenado a cuatro meses de reclusión con libertad condicional. "Los jueces creyeron descubrir en la película una intención de burlarse de la cruz, de Cristo, de su pasión y muerte"³. En efecto, las imágenes de la pasión acompañadas de música a ritmo de Twist y Cha-cha-cha, las muecas y el revolcón del actor que interpreta a Cristo, el strip-tease de la actriz-María Magdalena indujeron a los jueces a razonar que el Cristo de la religión es "ridiculizado, escarnecido, burlado, con lo cual, el sentimiento religioso de la mayoría de los italianos resulta gravemente ofendido pues en ese Cristo cuya pasión y muerte son puestas en ridículo, reconoce, más que el símbolo, la esencia o íntima substancia de su religión"⁴. Por fortuna al cabo de un año obtuvo por apelación la sentencia absolutoria. El "pecado" de Pasolini no fue otro que sustituir al Cristo de los altares por otro representando al subproletariado que él exaltaba.

³ FANTUZZI, V. *Pier Paolo Pasolini*. Mensajero, Bilbao, 1978, p. 76.

⁴ Fragmento de la sentencia del tribunal de Roma que siguió la causa contra el film y su autor.



Pero, sin duda, la cumbre de la religiosidad en la filmografía pasoliniana es *Il vangelo secondo Mateo*, obra que si bien no fue prohibida provocó un gran escándalo no se sabe por qué. "Una obra teológicamente correcta, estilísticamente estimable, aplaudida por los padres conciliares que la vieron en una *premier* durante un descanso en los trabajos del Concilio Vaticano II..."⁵. La película está dedicada a Juan XXIII, fue galardonada con el premio de la OCIC, programada en todas las salas parroquiales del mundo, no obstante el alboroto fue considerable cuando se exhibió en La Mostra de Venecia de 1964. En una carta a Lucio S. Caruso, de la Pro Civitate Christiana, Pasolini reconoce que no es una obra religiosa en el sentido usual de la palabra, ni una obra ideológica en ningún otro sentido.

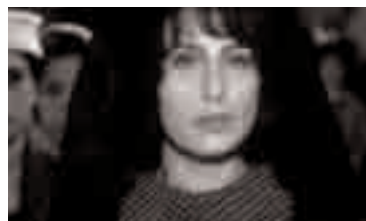
“Yo no creo que Cristo sea hijo de Dios, porque no soy creyente, al menos conscientemente. Pero creo que Cristo es divino, ideal, que sobrepasa los límites comunes de la humanidad. Por eso he hablado de poesía, instrumento irracional para expresar mi sentimiento irracional hacia Cristo”⁶. ¿Qué era exactamente lo que le atraía de Cristo? La respuesta está en estas palabras del cineasta: “Me interesa el extremismo de Cristo, su modo tajante de cerrarse en banda, su radicalismo total y absoluto. Cristo perdona fácilmente los pecados individuales pero es intransigente con los pecados sociales”. Si Buñuel se reconocía “ateo gracias a Dios” Pasolini bien podría reconocerse como “ateo por la gracia de Dios”.

5 FANTUZZI, V. *op. cit.*, p. 78.

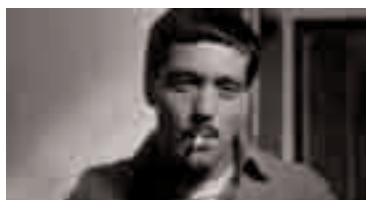
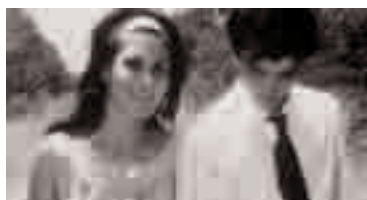
6 Fragmento de la carta a Lucio S. Caruso.

Il vangelo... es la mejor prueba de que el interés del cineasta por la religión cristiana es más que cultural y llega a lo más íntimo de él, incluso más allá de su nivel consciente.

Mamma Roma está impregnada de religiosidad. La atraviesa transversalmente: la mística del amor adolescente entre Ettore y Bruna, la visión de una adolescencia casi sacrificial, lo cotidiano de la muerte, la piedad por la miseria proletaria o subproletaria de los barrios periféricos de Roma y por la prostitución, contrapunto a la inocencia del sexo adolescente⁷, la omnipresencia del mal simbolizado en Franco Citti en el papel de Carmine.



7 CECCATTY, R.: Sur Pier paolo Pasolini. Editions du Scorf, Le Faouet, 1998, p. 104.



Mamma Roma es el film pasoliniano en el que mejor se muestra “Una sacralidad que contiene en sí misma la ambivalencia del bien y del mal”⁸ según Fantuzzi quien recuerda las palabras del centauro a Jasón-niño en el prólogo de *Medea*: “Todo es santo, pero la santidad es maldición al mismo tiempo. Los dioses aman y odian a la vez”.

8 FANTUZZI, V. *op. cit.*, p. 73.

Pero no son pocas las referencias directas a la religión, particularmente la referencia metalingüística al *Cristo* de Mantegna, (inevitable mencionarla) y el final del film en el que *Mamma Roma* desiste de su intento de suicidio al ver a través de la ventana la cúpula de la iglesia que marca tan profundamente el espacio de todo el barrio.



Ya hemos hablado de cómo en la burguesía encontraba lo opuesto a lo sagrado. En efecto, Pasolini oponía el modo de vida burguesa al modo de vida religioso. Burguesía significa para Pasolini apego a la posesión, mientras que la religiosidad es para él lo contrario, pues exige el desapego de lo poseído. Las palabras del evangelio que más le atraían eran “Mirad los pájaros del cielo...” y “A cada día le basta con su propio afán”. Esta visión de la burguesía es el tema de una de sus obras también más polémicas: *Teorema*. En este film se muestran, en los miembros de una familia burguesa, “cinco caras distintas de la interioridad del autor, cinco soluciones distintas al problema religioso tal como Pasolini se lo plantea”⁹. Lo “sagrado” irrumpe en el ámbito familiar como un elemento extraño, el visitante-huésped. Pasolini veía la película como “una historia religiosa: un Dios que llega a una familia burguesa: bello, joven, fascinante, los ojos azules. Y ama a todo el mundo”. En varias ocasiones se refiere al film en estos términos. “Se trata de la llegada de un visitante divino a una familia burguesa”. Según explica Pasolini esta visita hace saltar por el aire todo lo que los burgueses saben de sí mismos; el invitado ha venido para destruir. La autenticidad destruye la inautenticidad. Cuando él se va cada uno se reencuentra con la conciencia de su propia inautenticidad, y, además, la incapacidad histórica y de clase de ser. Haga lo que haga un burgués se equivoca¹⁰. En efecto las consecuencias de la irrupción del huésped son fulminantes: la enajenación mental de Odette, (la hija), la divagación pseudo-artística de Pietro (el hijo), las experiencias sexuales extraviadas de Lucía (la madre) y su conversión “conformista” serían las soluciones negativas: cada uno de esos personajes acaba perdiendo o traicionando a Dios. Emilia (la criada) tiene la verdadera religiosidad que es herencia de los pobres o de los que se atreven a llegar a ser pobres como Paolo (el padre) que regala su fábrica a los obreros. La aceptación serena de la muerte por parte de Emilia y la soledad absoluta que elige Paolo son las actitudes positivas¹¹.

⁹ Declaraciones de Pasolini recogidas en CECCATTY, R. *op. cit.*, p. 107.

¹⁰ Cif. FANTUZZI, V., *op. cit.*, p.83.

El fin de *Porcile* es, sin duda, descubrir la bajeza del ser humano, capaz de cometer actos atroces de la manera más burda y primitiva como el

caníbal y hacerlos de forma meticulosa y con algo de clase. El referente no es la pocilga en la que viven los cerdos, sino la suciedad del ser humano. Pero es nuevamente la burguesía sobre la que recae la peor parte.

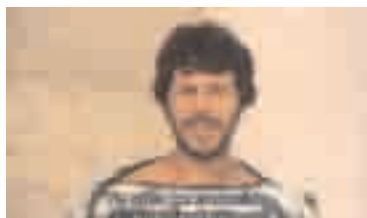
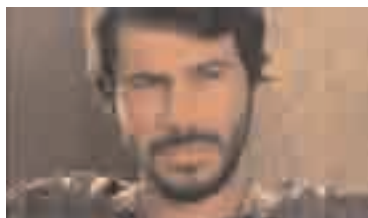
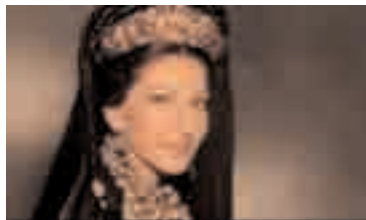
Ese gesto es elocuente: nadie sabe nada, no hay ninguna prueba, así que SILENCIO; no hay nada que limpiar, simplemente ocultemos la pocilga.



Un proyecto sobre el que Pasolini volvía una y otra vez era un film sobre San Pablo. En él el apóstol aparecería dividido: por un lado el santo, el místico, el hombre arrebatado; por otro, el que para Pasolini constituía su negación, el organizador de las iglesias. Pasolini veía el proyecto como un film contra la iglesia fundada por San Pablo, exfariseo, y no por el buen San Pedro. Antes de rodar *Il vangelo...* había pensado rodar un film sobre la figura de un santo hereje del Medievo que inventaba un "cantico a las criaturas" como el de san Francisco y moría a manos de los soldados del Papa. No es nada extraño que *Francesco, giugliare di Dio*, de Rosellini, fuese la película que más atrajera su atención entre todas las producidas en Italia en la postguerra.

Los films de los que hemos hablado tratan en una u otra magnitud el tema religioso. Además de éstos hay dos films en los que si no lo religioso sí lo sagrado tiene presencia y constituye una parte esencial de ellos. Se trata de *Edipo re* y *Medea*. Ambos se desenvuelven en el terreno de lo mítico. En ambos el destino juega un papel determinante más allá de la voluntad humana donde solo puede hallarse la voluntad de los dioses. El mito, así pues, vendría a explicar la realidad de la forma más racional posible sin salirse del misterio que es como los dioses deciden.

En *Medea* el cineasta opone dos mundos: la armonía clásica de Occidente (representada por Jasón) y la fuerza del instinto y los sentimientos orientales (representada por Medea).



El camino narrativo que elige Pasolini no consiste tanto en narrar la historia de Medea a través de los sucesos de la tragedia como en poner en imágenes sus “visiones”, atormentada frente a la relación irresuelta entre pasado y presente: pasado y presente que coinciden con dos épocas distintas, con dos diferentes fases de la misma civilización.

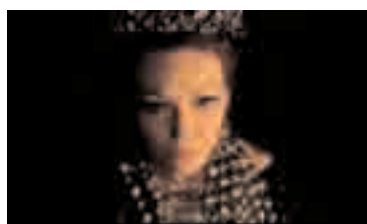
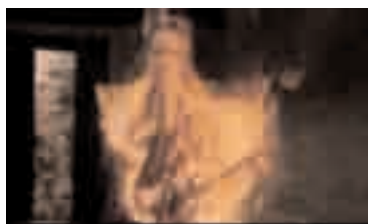
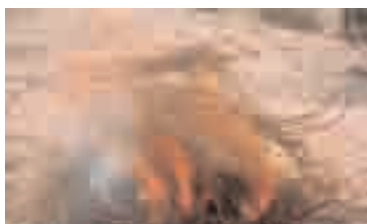
“En *Medea* he reproducido todos los temas de las películas anteriores. Esta obra se apoya en una base teórica de la historia de las religiones, piezas de etnología y de antropología moderna, y no me refiero en absoluto a la obra musical de Cherubini. Medea es la oposición del universo arcaico, hierático, clerical, al mundo de Jasón, un mundo racional y pragmático. En ese sentido, Jasón es el héroe actual, que no sólo ha perdido el sentido metafísico, sino que además no se plantea cuestiones de este tipo. Es el técnico abúlico, cuya búsqueda va dirigida exclusivamente al éxito”¹².

12 Palabras de Pasolini a propósito de *Medea*.

En efecto, en las palabras del centauro en el preámbulo del film se ponen de manifiesto no sólo lo religioso: “En cada lugar donde reposan tus ojos se esconde un Dios. Y si por casualidad no está allí Él ha dejado detrás de sí los signos de su presencia sagrada”; sino también su amor a la tierra: “Eso que el hombre al descubrir la agricultura, ha visto en los cereales, lo que aprendió en su relación y lo que entendió detrás de los granos que pierden su forma bajo la tierra para finalmente renacer; todo eso constituye la sección definitiva: la resurrección querido mío.” Aunque finalmente el tono deviene escéptico y el discurso pesimista: “Pero ahora esta lección definitiva de nada sirve. Lo que ves ahora en los cereales, lo que entiendes por el renacimiento de los granos, está para ti vacío de sentido, como un antiguo recuerdo que ya no te concierne. Y en efecto ya no existe dios alguno.”



El film nos transporta justamente a un espacio arcaico, a una tierra en contacto con la divinidad, una tierra empapada de sacralidad y esto se refleja en la participación popular en el rito sagrado del sacrificio humano para fertilizar la tierra y celebrar su constante renovación en muchas muertes y resurrecciones.



Aunque en el final del film lo sagrado, el misterio, lo religioso son aniquilados por el dinero, por el interés, por el poder; son apartados por la sed de conquista, de posesión que Jasón encarna.

También en *Mamma Roma* hay una alabanza de la tierra y del campesinado. De tal modo se muestra el discurso que pronuncia el padre de la novia en el banquete de la boda: "Porque somos gente que trabaja la tierra pero somos personas, gente de corazón. Quien nos llama paletos no entiende nada, porque si nosotros no trabajáramos la tierra ¿qué comerían los señores? Y quizá aún con más fuerza suenan las palabras de Ettore, cercana ya su muerte: "Llebadme otra vez a Guidonia, donde estaba antes, cuando era pequeño", ansiando alejarse de la gran ciudad que lo ha matado y regresar a la armonía de su pueblo natal.

El lenguaje de Pasolini

La sacralidad en el cine de Pasolini no es sólo una cuestión de contenido, sino también de formas. En palabras del propio autor "La técnica obedece siempre a reglas más profundas". Así, por ejemplo, F. González se refiere a la sacralidad de la panorámica en Pasolini. "No hay nada técnicamente más sagrado que una panorámica lenta", decía el propio autor. Bertolucci que trabajó como ayudante de dirección en *Accattone* decía que trabajar con Pasolini¹³ era como descubrir la primera panorámica o el primer *travelling* de la historia del cine. Fantuzzi titula uno de los capítulos de su libro sobre este cineasta "La sacralidad técnica"¹⁴.

¹³ Cfr. GONZÁLEZ, F. *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 1997, p. 144.

La panorámica en Pasolini pone en relación a los seres, ignorando el espacio intermedio y el entorno. Incluso cuando una panorámica muestra el espacio, éste no es nada. Parece querer negar su propiedad de ser un espacio de relaciones no mostrando ninguna entre personajes y escenario sino la de ser su sustento. Busca una forma neutra de mostrarse que a fuerza de no significarse no signifique. Muestra un parecido con Dreyer en el modo en el que la cámara busca y halla a los personajes y los entrega a los espectadores, tal es en la secuencia del bautismo en el río Jordán, en lo que podríamos llamar la llegada de la cámara al lugar en que Juan bautiza.

¹⁴ FANTUZZI, V., *op. cit.* pp. 71-82.

El *zoom* cumple también una tarea de descontextualización, de desprendimiento del espacio, desprendimiento de la materialidad más clara. En este caso el parecido que se muestra es con Visconti. La función del teleobjetivo es la de comprimir el espacio de modo que éste pierde el

relieve, pierde las dimensiones de referencia comunes. La sensación es de alejamiento. La imagen del teleobjetivo es de proximidad pero solo en apariencia, la sensación que domina es la de distancia. De este modo el espacio es como una metafísica de la levedad. En la secuencia de la matanza de los inocentes no se oculta la violencia pero esta es absorbida en la absorción de la profundidad de campo y en la danza del movimiento que hace el teleobjetivo.

Pero es frecuente también la utilización de grandes angulares. En realidad una de las características de Pasolini es la renuncia a la óptica de distancias focales intermedias usando las cortas, (grandes angulares) o las largas (teleobjetivos). Así en varias secuencias de "Medea" el tratamiento del rostro del personaje era el resultado de esta mezcla de ópticas extremas "acentuando la majestad y el aislamiento con las focales largas, la angustia con grandes angulares"¹⁵.



¹⁵ GONZÁLEZ, F., *op. cit.* p. 163.

También se aprecia en Pasolini una fuerte tendencia al uso de un encuadre cerrado, encuadre de clausura, de aislamiento de sus componentes. En este aislamiento del encuadre la panorámica tiene una gran dificultad para mantener una continuidad perceptiva. Más bien parece que se fueran añadiendo fotogramas uno a uno, haciendo continua una serie de encuadres discontinuos.



En cuanto a los personajes, María es etérea, una corporeidad incorpórea, casi intangible, casi divina. El ángel es interpretado por una actriz. Sin duda Pasolini buscaba la delicadeza femenina y una expresión de infancia frente a la adolescencia de María. En ambos casos una inocencia

que da expresión a la pureza de los sentimientos de la sacralidad. Por el contrario en los apóstoles se muestra una rotunda corporeidad como corresponde a gentes del pueblo en la cercanía de lo popular que busca el autor. Esta corporeidad es igualmente sagrada. En Pasolini tan sagrado es lo físico como lo metafísico.

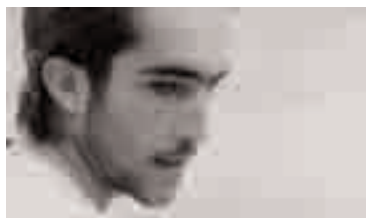


En el caso de Cristo es notable el paso de la infancia al periodo de la vida adulta, gran elipsis aparte. La madurez como ya hemos señalado está marcada por un inequívoco carácter de materialidad, de acuerdo con la voluntad de Pasolini de poner de manifiesto su naturaleza humana. En esta humanización de Cristo juega un papel importante el persistente zoom al rostro, haciendo palpable su expresión, acercando el personaje hasta hacerlo casi tangible. Sin embargo la naturaleza humana de Cristo no impide que éste sea elevado a la categoría de un ser especial.



La luz diurna es un fondo claro que deja al personaje en contraluz, como mostrándolo y ocultándolo al mismo tiempo, sin duda para darle un tono de misterio, una profundidad más allá de lo visible a través de los ojos. "El contraluz, que socaba las órbitas de los ojos, las sombras bajo la nariz y en torno a la boca, con efectos de dilatación y erosión de la imágenes como en el contratipo"¹⁶. La luz nocturna es negrura infinita alrededor de un rostro luminoso. A este respecto habría que recordar que la luz siempre se ha identificado con el conocimiento y la verdad, mientras que la obscuridad, como falta de luz, es la falta del conocimiento y la falta de la verdad. Ortega lo expresaba así: "La luz es el concepto, la oscuridad la lujuria del misterio".

¹⁶ Pasolini en una entrevista en *Le Monde* 12'10-1969



Apreciable es también la labor del punto de vista. Cristo es visto preferentemente en contrapicados mientras que las gentes que lo escuchan son vistas en planos picados. La figura de Cristo es representada por las miradas a las que corresponde un espacio en off situado en una altura superior, y tras Él un fondo de nubes. De este modo Cristo es mostrado en un punto intermedio entre Dios y los hombres como las nubes entre el cielo y la tierra. Ese es el modo en que han sido representados los profetas en todas las imágenes de la tradición pictórica católica. Una vez en Jerusalem, en su sermón, Cristo es mostrado en planos picados, como desde el punto de vista de Dios padre vigilante del cumplimiento de su misión en la tierra y sabedor de la proximidad del final.

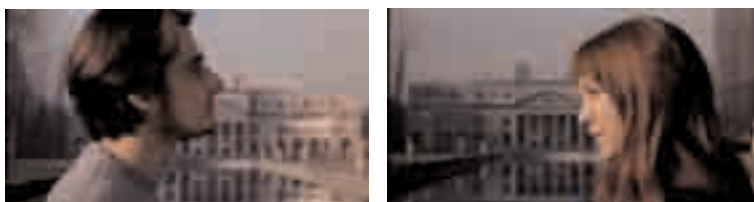


Uno de los espacios más característicos en el cine de Pasolini es el desierto que era para él: "Forma visual de lo absoluto, el tiempo fuera de la historia, dominio de la verdad y de la desnudez". Tal como observa González el desierto es el lugar del mito en *Edipo re*, uno de los espacios que más significación produce en *Porcile*, el ámbito de la civilización mítica y ritual en *Medea*, y el espacio especialmente simbólico en *Teorema*¹⁷.

¹⁷ GONZÁLEZ, F., *op. cit.*, p. 141.



La cultura burguesa es representada por el vacío: falta de sustento, ausencia de relaciones, vacío existencial y moral de la clase cuya cultura desacraliza lo que hasta ahora había sido sagrado.



En *Porcile* encontramos secuencias enteras con planos de perfil de los personajes. Sus miradas no se encuentran, sus vidas no se encuentran. La falta de contraplano da como resultado esa falta de encuentro de las miradas, desencuentro esencial de los burgueses en su vacío, en su carencia de relaciones profundas, en la distancia insalvable entre las personas.

La perspectiva inclinada, con dos puntos de fuga, totalmente contraria a la “perspectiva naturalis” indica que algo en ese mundo burgués está mal, fuera del orden “recto” de las cosas. Es la representación espacial de la distorsión que subyace en esa forma de vida en contra de la armonía por la que se rige el mundo primitivo, campesino, sacral.



Por último la música es también sacralidad: Mozart, Bach, Misa Luba...sacralidad y sutileza, refinamiento, poética y sublimación. En la huida de María y José por el aviso de la matanza de los inocentes suena una música de Bach. Es interrumpida por la música de Prokofiev sobre primeros planos de los soldados subrayando el peligro y la maldad. El pueblo es acompañado por música africana: percusión, polifonía... lo más popular que se puede encontrar: la música étnica.

Un ejemplo del quehacer del discurso musical es la música que se mezcla con los gemidos de Pedro en la secuencia de las tres negaciones, traición a Cristo. Las notas musicales son semejantes en el tono, en el timbre y en la duración a los sollozos de Pedro.

Bibliografía

CECCATY, R. (1997): *Sur Pier Paolo Pasolini*. Editions du Scorff, Dominique Leconte, editeur. Le Faouet, 1998

FANTUZZI, V. (1978): *Pier Paolo Pasolini*. Mensajero. Bilbao.

GONZÁLEZ, Fernando (1997): *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*. Ediciones Universidad de Salamanca: Salamanca.

LAURENTI, Roberto (1976): *En torno a Pasolini*. Sedmay Ediciones: Madrid.

MONCLÚS, A. (1976): *Pasolini: Obra y muerte*. Fundamentos: Madrid.

VVAA.: *Contracampo* nº 15, 1980.