

EL EVANGELIO SEGÚN PASOLINI: UNA APROXIMACIÓN AL TEXTO

María Vaquero Argelés
Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN

Este breve estudio pretende mostrar la relación existente entre el evangelio escrito por San Mateo y la película realizada por Pier Paolo Pasolini en 1964, titulada *El Evangelio según San Mateo*, considerando el uso de distintas referencias iconográficas e imágenes realistas que nos hacen llegar el discurso revolucionario de un *Hombre* diferente.

PALABRAS CLAVE: Estructura, autobiografía, fidelidad, documental, Cristo, referencias.

ABSTRACT

«The gospel according Pasolini: an approach to the text». This brief study tries to show the connection existing between the gospel wrote by Saint Matthew and the film made by Pier Paolo Pasolini in 1964, entitled *The Gospel according Saint Mathew*, thinking over the use of distinct iconographic references and real images that show us the different Man's revolutionary discourse.

KEY WORDS: Structure, Autobiography, Faithfulness, Documentary, Christ, References.

El objeto de este estudio es el análisis de *El Evangelio según San Mateo* desde una perspectiva estructural e iconográfica; sin embargo, quisiera resaltar ciertos aspectos que considero relevantes para completar este análisis de su obra

Pier Paolo Pasolini nace en Bolonia en 1921, siendo el primogénito del matrimonio formado por Carlo Alberto Pasolini, teniente de infantería, y Susanna Colussi, que ejercía como maestra de escuela.

Desde su infancia, el pequeño Pier Paolo demuestra una gran curiosidad por todo, además de una buena memoria. Son destacables recuerdos infantiles como éste:

Fue en Belluno, tenía poco más de tres años. De los chicos que jugaban en los jardines públicos que había enfrente de mi casa, me impresionaron más que nada las piernas, sobre todo la parte convexa interior de la rodilla donde, doblándose al correr, se tensan los nervios con un gesto elegante y violento. Veía en aquellos nervios que se disparaban un símbolo de la vida que debía aún alcanzar: me imagi-





naba el ser mayor en aquel gesto de jovencito corriendo. Ahora sé que era un sentimiento intensamente sensual¹.

Estas significativas palabras nos muestran dos realidades propias y características de Pasolini: una de ellas es la homosexualidad abiertamente confesada y asumida, como vemos, desde temprana edad; la otra es la capacidad de expresión lírica de un hombre que comenzó su actividad artística escribiendo poemas. Así es; incluso en sus años adolescentes, utilizaba la poesía como medio de expresión de sus sentimientos y vivencias, además de su ideología marxista y populista, de ahí que comenzase su labor como poeta trabajando con el dialecto friuliano, influido por la lengua de la tierra materna y, posteriormente, con el romano.

Además de dedicarse a la poesía, puso su atención en otras artes literarias como la prosa, el ensayo o el teatro, e, incluso, demostró sus dotes como pintor y especialista en Historia del Arte (fue discípulo de Roberto Longhi, autor de numerosos estudios acerca del arte italiano, particularmente del renacentista).

Posteriormente, y tras colaborar como coguionista en varias películas², comienza a sentir la necesidad de experimentar con otros medios de expresión, alejados del simbolismo propio de la poesía. Es por ello que se decanta por el cine y su lenguaje³:

El lenguaje literario que utiliza un escritor para escribir un poema o una novela, o un ensayo, constituye un sistema simbólico, convencional: además, cualquier lenguaje escrito o hablado se define por un cierto número de límites históricos, geopolíticos, o, si prefiere, nacionales (regionales)[...] El cine, al contrario, es un sistema de signos no simbólicos, de signos vivos, de signos-objetos[...] El lenguaje cinematográfico no expresa, pues, la realidad a través de un cierto número de símbolos lingüísticos, sino a través de la propia realidad. No es un lenguaje nacional o regional, sino muy transnacional[...]⁴.

El cineasta siente la necesidad de mostrar al espectador un mundo real, con historias protagonizadas por subproletarios, pero ayudándose siempre de un lirismo y un aspecto mítico que hace que sus obras se alejen del Neorrealismo precedente. Este realismo viene dado por su condición de marxista, además de por sus sentimientos de ternura hacia los menos favorecidos.

¹ NALDINI, N. (1992), *Pier Paolo Pasolini*, Barcelona, Circe, p. 10.

² Destaca especialmente el trabajo con Federico Fellini, realizando el guión para *Las noches de Cabiria* (*Le notte di Cabiria*, 1957).

³ Sin embargo, jamás abandonará la poesía. Es más, llegará a convertirse en uno de los mayores exponentes del denominado «cine-poesía» en contraposición al «cine-prosa», abanderado por figuras como Eric Rohmer. Para ahondar en esta interesante polémica, según la cual se pueden conocer dos puntos de vista totalmente opuestos, en lo que al cine y a la realización cinematográficas se refiere, ver en *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa* (1970), Barcelona, Anagrama.

⁴ DUFLOT, J. (1971), *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, Barcelona, Cinemateca Anagrama, p. 20.

Estas características se pueden aplicar a la totalidad de su obra, que comienza por mostrar realidades cotidianas, para ir recorriendo un camino a la inversa en el tiempo, con el objeto de volver la vista hacia historias del pasado histórico y mítico. Así, en su filmografía podemos encontrar películas como *Accattone* (1961), su opera prima, *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963), *Teorema* (1968) o *Pocilga* (Porcile, 1969), que muestran historias de personajes contemporáneos; posteriormente se interesará por aspectos religiosos, con *El Evangelio según San Mateo* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964), *Pajarillos y pajarracos* (*Uccellacci e uccellini*, 1966), y, por último, recurrirá a la Antigüedad clásica, con films como *Edipo rey* (*Edipo re*, 1967), *Medea* (1969), y a otros tiempos de la Historia: *Decamerón* (*Decamerone*, 1971), *Los cuentos de Canterbury* (*I racconto di Canterbury*, 1972), *La mil y una noches* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974) y *Saló* (*Salo o le 120 giornate di Sodoma*, 1975).

Pier Paolo Pasolini llevó una vida muy agitada, siempre sacudido por la polémica y las críticas hacia su trabajo, especialmente en el campo de la cinematografía, acusado de irreverente y pornográfico. Debido a su condición de homosexual fue expulsado del Partido Comunista Italiano, y su ficha policial contaba con numerosas denuncias relacionadas con la terrible acusación de pederastia. Incluso su muerte llenó páginas de periódicos, ya que fue brutalmente asesinado en 1975, dando lugar a la apertura de un caso que todavía hoy no ha sido resuelto. Muchos se alegraron de su desaparición; otros tantos lo lloraron. Nos queda su obra.

EL EVANGELIO SEGÚN SAN MATEO

Una vez considerados estos datos imprescindibles de la biografía del cineasta, es momento de realizar el análisis propiamente dicho de *El Evangelio según San Mateo*. Para ello, es necesario tener en cuenta una serie de observaciones acerca del texto: este Evangelio, popularmente aceptado como obra de San Mateo, es el primero de los cuatro textos que narran la vida de Jesús de Nazaret. A pesar de ser el de ejecución más próxima a los hechos se tiende a datarlo hacia el año 50 d. C., es decir, unos 20 años después de que éstos sucediesen.

San Mateo fue uno de los discípulos que conoció en vida a Jesús de Nazaret, y lo siguió en sus predicaciones. Como apóstol que fue, vio milagros, escuchó parábolas, y pudo presenciar los últimos momentos de la vida del Hijo de Dios, siendo, además, testigo de la Resurrección y posteriores apariciones. Por lo tanto, se podría afirmar que, si hay que escoger el más «veraz» de los cuatro Evangelios, éste sería, sin duda, el que nos ocupa.

A la hora de analizar un determinado texto religioso se suele recurrir a los aspectos teológicos. En este caso, es necesario observar, además, los aspectos formales. Teniendo en cuenta la interesante tesis defendida por Miguel Ángel Roig Cervera⁵,

⁵ Para leer ésta y otras tesis distintas, ver en ROIG CERVERA, M.A. (1995), *La estructura literaria del Evangelio de San Mateo*, Universidad Complutense, Madrid.



1-4	Narración: Nacimiento y orígenes
5-7	SERMÓN BIENAVENTURANZAS. ENTRADA EN EL REINO
8-9	Narración: Autoridad e invitación
10	SERMÓN: EL DISCURSO DE LA MISIÓN
11-12	Narración: Rechazo por esta generación
*** 13	SERMÓN: PARÁBOLAS DEL REINO
14-17	Narración: Reconocimiento por los discípulos
18	SERMÓN: EL DISCURSO POR LA COMUNIDAD
19-22	Narración: Autoridad e invitación
23-25	SERMÓN: LOS AYES. LLEGADA DEL REINO
26-28	Narración: Muerte y nuevo comienzo

Grafico 1.

se puede apreciar claramente, en cuanto a la estructura literaria del Evangelio, que es un texto dominado por la palabra, y no me refiero a la escrita, obviamente. Es una narración que trata de destacar los discursos pronunciados por Jesús en distintos momentos de su predicación, los cuales son recogidos en determinadas partes muy bien diferenciadas. Así, tenemos los discursos de las Bienaventuranzas, la Misión de los Apóstoles, las Parábolas del Reino, el Discurso Eclesial, y el llamado Discurso de los «Ayes».

Todas estas arengas están insertadas de una forma muy eficiente en la narración que, por otra parte, nos refiere todos los momentos de la Vida, Pasión y Resurrección más importantes. Pero es este dominio de las estructuras literarias lo que hace que se muestre un mayor interés hacia la palabra de Jesús, lo que, por otro lado, es la finalidad primera y última del evangelista. Se trata, pues, del Evangelio de la Palabra.

Continuando con la configuración del texto (y siempre según Roig Cervera), distintos estudiosos y filólogos han podido apreciar una estructura en quiasmo, una figura literaria que se caracteriza por una organización mediante distintas partes que están relacionadas, o bien por semejanza, o bien por oposición.

En este caso, el estudio de C.H. Lohr parece el más convincente⁶. Las relaciones que propone este filólogo se muestran en el gráfico 1.

Como se puede apreciar en este esquema, todas las secciones irían relacionadas, salvo el capítulo 13, que es el centro de la estructura quíastica: (A B C D E F E' D' C' B' A'). Esta estructura nos da a entender que, a pesar de lo que se pueda creer, San Mateo trabajó con mucho cuidado todas y cada una de las palabras que

⁶ *Ibidem*; pp. 80-83.

escribió con el fin de dejar testimonio de las enseñanzas de su Maestro; y esta precisión queda demostrada con el uso de la mencionada forma de organización dentro de cada una de las partes diferenciadas.

No me interesa ahora ahondar en estas profundidades filológicas que ya han sido contempladas en el mencionado estudio de Roig Cervera, pero la simple enunciación de este hecho me da la oportunidad de comprobar cómo San Mateo, el recaudador de impuestos convertido a la fe de Cristo, planificó una forma de transmitir las palabras de Jesús, que nos hablan de un mundo mejor, el Reino de los Cielos, de una convivencia utópica, amando al prójimo como a nosotros mismos, en definitiva, de una sociedad sin injusticias, donde primen el amor y la paz, en lugar de la violencia y la maldad.

Para mostrarnos todas estas ideas, el evangelista utiliza un estilo directo, que llega al lector sin demasiadas dificultades. Nos expone el pensamiento de un Jesús revolucionario, que se encarna en María con el único fin de remover las conciencias de las gentes de la época (y, gracias a los testimonios de los Evangelistas, las de gentes de todos los tiempos). Para ello, y como digo, se centra en las palabras, en ocasiones difíciles de comprender por estar encerradas en simbólicas parábolas, pero también se apoya en los hermosos gestos de amor de su Maestro: los milagros, que son bellamente relatados como muestra de un poder divino.

Sin embargo me gustaría aclarar que, a diferencia de los restantes evangelios, éste es un texto de ideas por encima de todo, con una intención claramente didáctica, en el cual se habla por primera vez del concepto de Iglesia, al ser nombrado Pedro pilar fundamental de la nueva institución. Y digo didáctico porque, a través de este texto, que recoge las palabras de Jesucristo, los fieles pueden aprender a rezar como Él, mediante las palabras recogidas en el Padrenuestro, y a seguir los mandamientos más importantes, entre otras cosas. Es un testimonio de la Palabra Divina.

En definitiva, estas características, junto con el realismo que impregna toda la narración, tuvieron que ser las que llevasen a un director cinematográfico tan particular como lo fue Pier Paolo Pasolini a escoger este evangelio en concreto, y no otro, o la síntesis de todos ellos, como inspiración y base exclusiva y total para su película *El Evangelio según San Mateo* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964).

EL EVANGELIO SEGÚN (SAN) MATEO

¿Qué es lo que puede interesar a un cineasta como Pier Paolo Pasolini, crítico con las instituciones eclesásticas y la religión católica, como para realizar con tanto empeño una película basada literal y exclusivamente en los textos del Evangelio de San Mateo?». Pasolini se calificaba, de hecho, como un «ateo marxista», aunque poseía «un sentimiento puramente cristiano basado en el amor que le despertaban los más inocentes y los desposeídos»⁷.

⁷ SALVADOR VENTURA, F., *Estética cinematográfica y Antigüedad. Cinco propuestas del cine de autor de los sesenta* (Tesis Doctoral inédita), Universidad de Murcia, p. 359.





Sin duda, estas palabras nos muestran una realidad altamente contradictoria de la figura del director, pero que, sin embargo, caracterizan a gran parte de la sociedad italiana de la época, dividida entre la ideología marxista y el sentimiento religioso existente, en gran medida, debido la tradición secular que impregna la cultura italiana. La superación de esta dualidad viene a ser, por lo tanto, una de las razones para la realización de la película.

Otra de las razones es el hecho de que Pasolini le encontrase un halo de misticismo a casi todo, que no era capaz de explicarse como marxista:

Mi lectura del Evangelio podía ser sólo la lectura de un marxista, pero contemporáneamente sentía dentro de mí esa fascinación de lo divino que domina todo el Evangelio. Todo el Evangelio está dominado por este sentido de algo diferente, que yo como marxista no puedo explicar. Y que el marxismo no puede explicar [...] He sentido esta atmósfera de sacro, de misterio, de divinidad que impregna todo el texto de Mateo⁸.

Pero es que, además de esta percepción de lo sagrado, el Evangelio de San Mateo le aportaba otros conceptos que casaban a la perfección con su ideología de izquierdas: «... Mateo es el más revolucionario de los evangelistas, porque es el más 'realista', el más próximo a la realidad terrestre del mundo donde Cristo apareció»⁹.

El Jesucristo que nos presenta San Mateo viene a revolucionar las mentes y las ideas imperantes de la época, ha sido enviado por Dios (aunque esto Pasolini no lo creyese) con el fin de desbaratar las estructuras de poder y crear un nuevo orden social donde todos fuesen iguales, y donde el más pequeño o desfavorecido sea el mayor en el Reino de los Cielos. Son estas algunas de las razones para que muchos vean en esta figura de Jesús al primer comunista de la Historia, y son las que llevaron a Pasolini a escoger este Evangelio por encima de los demás.

Otro de los motivos para esta recreación bíblica pudiera ser la identificación con la figura de Cristo como mártir. Era por todos conocida la condición de homosexual del cineasta italiano, a causa de la cual fue atacado desde todos los frentes, ya que este hecho había sido condenado una y otra vez por los miembros de la Iglesia, aunque tampoco debemos olvidarnos que esto fue lo que supuso su expulsión del Partido Comunista Italiano (PCI). A raíz de ello, resulta fácil pensar cómo se sentiría Pasolini, diferente; y de su gusto por reivindicar la diversidad y la diferencia surgió la idea de hacer una película sobre un ser que fue asesinado por sus creencias, distintas a las que querían imponer escribas y fariseos. Pier Paolo Pasolini escribió en una ocasión que solía imaginarse colgado de la Cruz como Cristo¹⁰; a causa de una macabra coincidencia, el cineasta acabará sus días siendo brutalmente asesinado. Además, al igual que Jesús, Pasolini luchaba mediante la palabra, con sus

⁸ www.huellas-cl.com/articoli/mar0/paso.htm

⁹ DUFLOT, J., *op. cit.*, p. 33.

¹⁰ Para mayor información acerca de este episodio de la vida de Pasolini consultar NALDINI, N., *op. cit.*, p. 14.

poemas, ensayos... Es por ello que considero la identificación con Cristo como una de las razones más poderosas que le impulsaron a llevar a cabo la adaptación del texto mateano (no hay que olvidar el hecho de que su madre, Susanna Colussi, interpretara en la obra a la Virgen María, presente en los momentos más duros de la Vida de Cristo. No es difícil imaginar un sufrimiento semejante en su vida real, durante los momentos de acusaciones de pederastia, denuncias, noches en el calabozo y, finalmente, la muerte de su hijo).

El propio Pasolini confirma ciertos rasgos autobiográficos:

... el film entero está lleno de mis motivos personales; por ejemplo, todos los personajes secundarios del proletariado agrícola y pastoril del sur de Italia son completamente míos, y sólo me he dado cuenta de ello al verlo ahora de nuevo; y también me he dado cuenta de que la figura de Cristo es completamente mía, la terrible ambigüedad que hay en él¹¹.

Para realizar este trabajo con total fidelidad y, además, guardarse de cometer fallos que pudiesen incomodar a los creyentes, Pasolini contó con la inestimable ayuda de varios miembros de la organización Pro Civitate Christiana de Asís, que estuvieron encantados de poder asesorar y ofrecer ayuda al cineasta, al que muchos creyeron convertido al catolicismo a raíz de este rodaje. Es más, incluso le acompañaron en su viaje a Israel y Jordania, efectuado con el fin de encontrar las localizaciones idóneas.

Me gustaría hablar de la fidelidad, o no, hacia el texto, de la adaptación del mismo en imágenes, y de la estructura usada para lograr dicha adaptación. Para ello he de comentar varios recursos técnicos utilizados por Pasolini.

Son conocidas las afirmaciones de Pasolini acerca de su intención de realizar una transposición lo más fidedigna que le fuera posible¹²: «Mi idea [...] es esta: seguir punto por punto el Evangelio según San Mateo sin hacer de él una escenificación o una traducción. Traducirlo fielmente en imágenes, siguiendo sin ninguna omisión o añadidura la narración»¹³. A primera vista, se puede afirmar que el resultado concuerda con las aspiraciones iniciales del director. Sin embargo, al realizar un análisis en mayor profundidad, podemos observar cómo se han omitido numerosos pasajes que tal vez pudieran resultar accesorios y de escasa importancia, o tal vez no. Y es que la ausencia más llamativa la compone el Capítulo 13, llamado Sermón de las Parábolas del Reino. Este hecho, junto con la reordenación de muchas de las secciones (se puede decir que, hasta llegar a los capítulos de la Pasión, que son los que más han sido respetados, la organización mateana se ha visto totalmente alterada), hace que se pierda la ya comentada estructura en quiasmo que caracterizaba el Evangelio.

¹¹ GUARNER, J.L. (1977), *Pasolini*, XXV Festival Internacional del Cine, San Sebastián, pp. 45 y 46.

¹² Al leer el guión de la película se puede comprobar cómo la idea primigenia era ésta.

¹³ www.huellas-cl.com/articoli/mar0/paso.htm



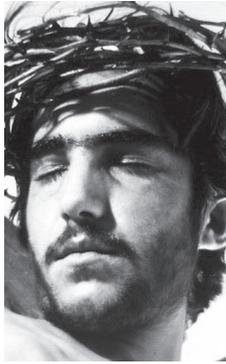


Figura 1. Enrique Irazoqui como Jesucristo.



Figura 2. Ecce Homo (George Rouault, 1952).

Es ahora cuando cabe preguntarse si este hecho tergiversa o confunde el mensaje subyacente en la narración de San Mateo. En principio esto no sucede, porque la finalidad última del evangelista, transmitir la palabra de Jesucristo, se mantiene, ya que se remarcan los pasajes en los cuales los discursos son lo más importante. Sin embargo, es sintomático comprobar cómo esos capítulos omitidos son los que hacen una mayor referencia a la divinidad del Hijo del Hombre (y al reconocimiento de la Divinidad, en general; ¿de ahí la omisión del apócope «San» en el título original del la película?): milagros como el de la Curación del Criado del Centurión (Mt. 3, 5-13), la Tempestad Calmada (Mt. 8, 23-26), la Resurrección de la Hija de Jairo y la Curación de la Hemorroísa (Mt. 9, 18-16), la Transfiguración (Mt. 17, 1-9), y, sobre todo, las distintas parábolas englobadas en el mencionado Capítulo 13. No debemos olvidar que Pasolini veía en Jesús a un ser supremo, pero en ningún momento al Hijo de Dios.

En cualquier caso, «no hay palabras en el film que no se hayan tomado del Evangelio según San Mateo», aunque «el film continua diferenciándose ligeramente del texto escrito en el montaje de los diversos pasajes»; pero es en «Los últimos días donde el film retoma fielmente, sin más cortes ni transposiciones, el texto escrito. Constituyen una excepción sólo las palabras pronunciadas por Jesús antes de la crucifixión —‘por mucho que oigáis[...] no entenderéis’—, extraídas de la parábola del sembrador...»¹⁴.

A pesar de haber perdido la organización en quiasmo prevista por el evangelista, se puede apreciar una clara estructura cuatripartita, compuesta por dos secciones breves que flanquean las dos restantes, más extensas y dominadas por la palabra:

¹⁴ MARINIELLO, S. (1999), *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, Cátedra. Signo e Imagen/Cineastas, pp. 223 y 224.

El Evangelio según San Mateo posee, respecto al estilo variado, una estructura equilibrada y simétrica que lo hace divisible en cuatro partes. Las dos más breves, casi privadas de diálogo, constituyen el inicio y el fin del film: nacimiento / juventud, condena / muerte / resurrección. La predicación y la anunciación del Cristo constituyen las dos largas partes centrales¹⁵.

Por lo tanto, y a pesar de la reducción de pasajes, por razones de duración y de la ya mencionada ausencia de creencia en la divinidad, se mantiene una estructura simétrica y relacionada:

A (Nacimiento) B (Palabra) - B' (Palabra) A' (Muerte y Nueva Vida).

Se pueden apreciar otras licencias que se toma el cineasta con respecto al texto. Me llaman la atención dos premoniciones que el director coloca muy sutilmente, como para darnos pistas acerca de lo que vamos a ver después. La primera de ellas se puede observar en el momento en que José se va de su casa, confundido ante el embarazo de María, y se detiene a mirar a un grupo de niños. Los que juegan están vestidos con escasas telas; sin embargo hay uno de ellos que los observa, vestido con una túnica blanca. Ante las lógicas dudas de José, este grupo se nos muestra como una imagen de futuro de lo que serán Jesús, siempre vigilante, y sus discípulos.

La otra imagen premonitoria se observa cuando los discípulos de Juan el Bautista van a hablar por primera vez con Jesús: una muchacha danza con una rama en las manos. El mismo gesto lo veremos posteriormente en la danza de Salomé, antes de pedirle a su padrastro la ejecución del Bautista. Cuando sus apenados discípulos vuelvan a ver a Jesús, la predicción se habrá cumplido.

Por otro lado, es interesante comprobar cómo Pasolini mantiene el estilo cortante y violento (podría denominarse así) del evangelista, ya que va pasando de un acontecimiento a otro, sin la menor señal de transición, mediante la utilización constante de la elipsis, y la abolición de los tiempos cronológicos, además de las imágenes fragmentarias que le aportan ese ritmo característico.

Para lograr captar este estilo brusco y directo, el cineasta utilizó una serie de recursos técnicos¹⁶:

En mi película no hay planos secuencia. Nunca. Hay muy pocos planos generales y de medio conjunto. Y nunca hay *raccord* entre un plano general y otro plano general, o entre un medio conjunto y otro medio conjunto, que es la característica del típico film neorrealista. En mi película se da, en tercer lugar, el predominio de primeros planos, del primer plano frontal, no en función de la vivacidad expresiva, sino en función de la sacralidad¹⁷.

¹⁵ www.frameonline.it/ArtN28_Pasolini_Vangelosecondomatteo.htm

¹⁶ Son interesantes también los signos de puntuación utilizados, ya sean fundidos en negro o encadenados, sin olvidar los cortes directos, que asemejan el film al estilo del texto de San Mateo.

¹⁷ GONZÁLEZ, F. (1997), *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 82.



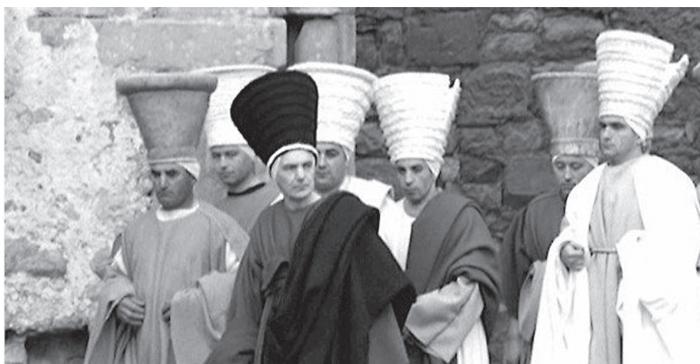


Figura 3. Los fariseos.

Este párrafo es muy significativo, porque nos informa de varias características de la película. En primer lugar está el hecho de prescindir de los planos secuencia y de los planos medios. Esto da lugar a una discontinuidad en las imágenes que, unida a la falta de raccord, propicia una narración realizada mediante bruscos saltos que se asemeja a la perfección al lenguaje utilizado por San Mateo. En definitiva, como bien afirma Fernando González, es una manera de rodar que «resalta de forma violenta su propia violencia»¹⁸.

En cuanto a los primeros planos, ésta es una característica que predomina considerablemente en el film, porque Pasolini dio mucha importancia a la expresión de los actores, ya que, en numerosas ocasiones, se dedica a mostrarnos esos rostros mientras escuchamos la voz en off de Jesucristo, tratando así de enseñar al espectador los efectos que producían esas palabras en los discípulos y demás gentes que iban a escucharlo.

A pesar de esta búsqueda de realismo, no se puede afirmar que éste sea un film neorrealista, puesto que el uso de un montaje muy extremo, caracterizado por pequeñas tomas y cortes muy tajantes, además de la mencionada elipsis temporal, que se acusa especialmente en la secuencia del Sermón de la Montaña, nos da una apariencia considerablemente dispar a la real, con la ayuda de unos objetivos que van desde el 400 o 500, que aplanan las imágenes, hasta el 18, que deforma las perspectivas. Lo cierto es que *El Evangelio según San Mateo* presenta un estilo muy particular, conformado por una mezcla de estéticas y formas de rodaje:

Comencé a rodar el Vangelo con igual técnica y estilo que Accatone. Pero bruscamente me di cuenta de mi error: en dos días de una crisis en que estuve a punto de mandarlo todo a paseo[...] comprendí que iba por mal camino. Estaba haciendo

¹⁸ *Ibidem*; p. 80.



Figura 4. Exaltación de la Cruz (Piero della Francesca, 1466).

del Vangelo algo retórico. En este caso, la técnica y el estilo «reverenciales» que convenían a Accatone sonaban a falso. Me estaba pasando. Cambié prácticamente todo: encuadres, movimientos de cámara[...] Para poner mejor de relieve las cosas y los personajes, para depurar las formas y los volúmenes, empleaba la técnica del documental[...] Y ocurre ahora que el Vangelo encierra varios estilos, tanto desde el punto de vista cinematográfico como del de las referencias plásticas»¹⁹. Y es que «el estilo de El Evangelio es muy variado: combina lo sagrado con momentos casi documentales, una severidad casi clásica con momentos casi godardianos»²⁰.

Esta mezcla de estilos se puede apreciar con claridad a partir del momento en que Jesús y sus discípulos llegan a Jerusalén, ya que se abandona una imagen reposada, con movimientos de cámara muy limpios, para mostrarnos el trágico final de una forma muy violenta, inspirada en los reportajes periodísticos.

Me parece importante insistir en el tema de la imagen documental, ya que, en varios momentos del film, resulta muy interesante. Por ejemplo, en las distintas escenas de los juicios a Cristo, y en el momento de la Crucifixión, el director utiliza el punto de vista de varios personajes (Pedro, Judas, Juan y la Virgen respectivamente), lo que da lugar a que el espectador viva en primera persona esos momentos tan dramáticos. Así, vemos a Cristo sufriendo la condena por parte del pueblo como si estuviésemos dentro de esa marea de gente que grita: ¡Barrabás!

¹⁹ DUFLOT, J., *op. cit.*, pp. 146 y 147.

²⁰ NALDINI, N., *op. cit.*, p. 258.



Figura 5. La Virgen María encinta.

Otro momento rodado mediante esta técnica es el del Via Crucis, captado, cámara al hombro, con una imagen traqueteante y convulsa que nos coloca, una vez más, entre la gente que sigue a Jesucristo en su penosa travesía hacia la muerte.

El resultado que logra Pasolini es un estilo documentalista pero que, al mismo tiempo, está cargado de una gran emotividad, que es aportada por los personajes. La intención del director era mostrar la historia a través de la visión de otro ya que, de esta forma, y dado que se consideraba no creyente, lograba evadir la posible, y probable, crítica personal, dándole así al film una apariencia clara de objetividad ante la adaptación del Evangelio de San Mateo. El resultado es poco menos que curioso: Pasolini adapta una narración realizada en estilo directo en un film que se caracteriza por un discurso indirecto libre.

Uno de los elementos más importantes y necesarios para darle veracidad a la historia son las localizaciones. Sabiendo que Pasolini huía de las reconstrucciones históricas²¹, es lógico que sintiese interés por rodar en los lugares originales en los cuales transcurrieron los hechos hace más de dos mil años. Para ello, realizó un viaje a Tierra Santa, acompañado por un operador, un técnico de sonido y dos miembros de Pro Civitate Christiana, Andrea Carraro y Lucio S. Caruso; pero su sorpresa fue mayúscula al comprobar cómo aquellos lugares no eran como él esperaba, ya que los siglos transcurridos desde la Muerte de Cristo no habían pasado en balde. A pesar de la decepción, Pasolini rodó todo cuanto pudo, regresando a

²¹ Para ahondar en este aspecto, ver en GONZÁLEZ, F., *op. cit.*, pp. 65 y 66.



Figura 6. La Virgen del Parto de Monterchi (Piero della Francesca, c. 1460).

Italia con unas imágenes que constituirían, poco después, el documental *Sopraluoghi in Palestina*.

Debido a esto, el cineasta comenzó a pensar que tal vez pudiese utilizar determinados parajes de Italia, caracterizados por una desnudez casi desértica que casaba a la perfección con la historia. Pronto se decidió por lugares como la Puglia, Massafra, Lucania y el lugar conocido como *los Sassi*, en Matera, entre otros²². El resultado es inmejorable. Llamen la atención las escenas de Nazaret y Jerusalén, con unas calles empinadas, formadas por casitas bajas totalmente austeras, que recuerdan a los nacimientos que se colocan en casas particulares e iglesias los días de Navidad. Si quisiéramos imaginarnos la vida en cualquiera de estas ciudades, lo podríamos hacer así, con las gentes en el mercado, las casas llenas de enseres realizados en barro, con los pastores llevando su ganado, los niños correteando mientras las madres hablan en corrillos... Sobre todo, me llama la atención la localización utilizada para representar Belén, que se puede ver en los momentos de la Epifanía y la Huida a Egipto: se trata de Barile, un lugar extremadamente pobre, donde las gentes viven en cuevas excavadas en la ladera de un monte. No puedo imaginar un lugar mejor para referir las condiciones en las que nació Jesucristo.

²² *Ibidem*, p. 108.

REFERENCIAS ICONOGRÁFICAS

Siguiendo con su estilo preciso, para la representación de los distintos personajes escogió a determinados actores según tuviesen o no «*cara de evangelio*»; además, tuvo en cuenta los escasos datos que ofrece el texto mateano acerca de los discípulos para, así, escoger a los intérpretes más adecuados:

Elegí a los apóstoles de acuerdo con las informaciones que tenemos acerca de ellos. Algunos procedían del pueblo, como Pedro, que era un pescador y es interpretado por un joven judío subproletario de Roma [Settimio di Porto]; aproximadamente la mitad de ellos eran de origen humilde; otros tenían una formación intelectual, como Mateo [Ferruccio Unzo], por lo que elegí a un intelectual para interpretarlo²³.

Para el director esto era muy importante, ya que consideraba que los rostros eran capaces de mentir: «Yo doy una gran importancia a las caras y me es imposible hacer trampas con ellas: porque la cámara revela su realidad más íntima...»²⁴; así que, al utilizar una planificación basada en primeros y primerísimos-primeros planos, se hizo necesario encontrar a los actores apropiados. Para el personaje de la Virgen María contó con la colaboración de su propia madre, cuyo rostro surcado por las arrugas es el propio de una mujer que ha sufrido durante su vida. La elección no pudo ser más acertada y la inexperta maestra de escuela borda la interpretación.

Otros intérpretes son amigos del propio director, seleccionados según las exigencias antes mencionadas²⁵. Esto seguramente fue de una facilidad relativa; el problema lo tuvo a la hora de escoger a un actor que interpretase a Cristo, porque San Mateo tampoco le refiere ningún rasgo característico. Pasolini quería reflejar en el personaje todos los rasgos que intuía en el Evangelio, quería mostrar una personalidad ambigua, sobrehumana, sagrada y revolucionaria, por un lado; humana e imperfecta por el otro. Su idea era encontrar a un poeta que pudiera interpretar esta complejidad, y para ello pensó en el escritor ruso Evtuchenko y en Jack Kerouak. Ya se había decidido por el ruso, cuando recibió la visita del español Enrique Irazoqui; nada más verlo tuvo claro que ese joven estudiante era el Jesús que había estado buscando durante casi un año. La intención del director era mostrar «al verdadero Cristo de Mateo, una figura inquietante, dura, que apenas sonríe...»²⁶. «Quería un Cristo cuyo rostro expresase fuerza, decisión, un rostro como el de los Cristos de los pintores medievales... que correspondiese a los lugares áridos y pedregosos en que

²³ GUARNER, J.L., *op. cit.*, p. 46.

²⁴ DUFLLOT, J., *op. cit.*, p. 143.

²⁵ A pesar de las negaciones de Pasolini ante los que le consideraban exponente del Neorealismo, es sintomático comprobar cómo Roberto Rossellini utilizaba un método muy semejante para escoger a sus actores, ya que según él «*se tenía que ir por debajo de la realidad: dado que el cine podía registrar el movimiento más minúsculo, el director italiano tenía que pudiese parecer exagerado*». (Más información acerca del método utilizado por Rossellini en www.audiovisaulcat.net).

²⁶ www.azcentral.com/lavoz/escena/articles/041706jesuscine-CR.html

tuvo lugar la predicación. [...] En cuanto vi entrar en el despacho a Enrique Irazoqui tuve la certeza de haber encontrado a mi Cristo. Tenía el mismo rostro hermoso y fiero, humano y despegado, de los Cristos pintados por el Greco. Severo, incluso duro en algunas expresiones»²⁷.

El cineasta logró su propósito, y gracias a ello ha quedado para la Historia del Cine una visión totalmente original y distinta del Mesías. Con una imagen menos idealizada de lo que el cine nos tiene acostumbrados, Enrique Irazoqui representa a un Jesucristo terrenal, más humano, creíble en cuanto al aspecto físico²⁸ y, sobre todo, crítico con la sociedad de su tiempo.

Muchos son los referentes iconográficos que se utilizaron para lograr esta imagen en particular. El propio Pasolini, al ser preguntado una y otra vez por la cuestión, comentaba sus fuentes de inspiración, centradas en las representaciones pictóricas, bien conocidas por él debido a sus estudios en Historia del Arte junto al especialista Roberto Longhi. Para la imagen de Cristo se basó fundamentalmente en las obras del Doménikos Theotokópoulos «El Greco» y de George Rouault. Ambos artistas, de épocas muy distintas, presentan a un Cristo atípico; no es la figura de un ser sobrenatural, hermosísimo, rodeado de un aura de divinidad; bien al contrario, estas imágenes presentan a un hombre que sufre por su pueblo, y que es torturado hasta la muerte en la cruz. Las semejanzas resultan evidentes, y las imágenes hablan por sí solas.

A menudo se suele mencionar, además, la influencia iconográfica bizantina como clave para la imagen del Cristo pasoliniano. Difiero de esa opinión, ya que los Cristos bizantinos poseen un carácter áulico y un halo de divinidad que se aparta de la intención del cineasta de recrear, en la medida que fuera posible, la humanidad de Jesús.

Pero las referencias a la Historia del Arte no se limitan a la figura de Cristo, sino que inspiran vestuario y composiciones de encuadre. En cuanto al vestuario, lo más llamativo es la vestimenta de los escribas y fariseos, claramente tomada de los frescos de Piero della Francesca. Son unos vestidos que no concuerdan en absoluto con el pretendido realismo del film, ya que se aprecian como demasiado extravagantes a causa de los exagerados tocados. Sin embargo, sí logran su función de exclusión de este grupo con respecto al resto de la población. Los conspiradores se muestran siempre apartados de la gente; no hay una escena en la que se les pueda ver mezclados con el pueblo, ni siquiera en el momento de los bautismos, cuando son increpados por Juan. También es posible encontrar semejanzas, en cuanto al tocado de alguno de los fariseos, con el turbante del personaje retratado por Van Eyck en 1433. Della Francesca supuso, además, la fuente de inspiración para la imagen de la joven Virgen María encinta, en el momento en el que se presenta ante su esposo, enmarcada por un arco apuntado que está situado detrás de ella. Incluso

²⁷ PASOLINI, P.P. (1965), *El Evangelio según Mateo*, Barcelona, Aymá. Colección Voz-Imagen (Serie Cine), pp. 194 y 195.

²⁸ Es posible que nunca nos hayamos parado a pensar que en la Palestina del siglo I sería muy extraño ver a un hombre de raza caucásica.



para la escena del Bautismo de Cristo se han visto semejanzas con la obra de este artista italiano²⁹. Ambas referencias resultan un tanto forzadas, ya que, si bien en el caso de la composición hay una cierta semejanza, el resto de la iconografía difiere bastante.

En resumen, podría decirse que las referencias utilizadas por Pier Paolo Pasolini en su adaptación del Evangelio según San Mateo son constantes y muy diversas, pero no por ello resultan ajenas al film, ya que el cineasta logró anexionarlas con suma eficiencia:

A través de esta reunión de referencias, Pasolini busca lo que él llama «una especie de realismo del pueblo»: [...] cuando me refiero a unos cuantos pintores, lo hago en calidad de persona culta [...], ya que éstos hoy no encontrarían por sí mismos una manera de coexistir, si no mediara entre ellos un nexo común. Sería imposible poner juntos al Greco y a Piero della Francesca; a un bizantino y al Pollaiuolo, si no tuvieran un común denominador. Y este denominador común es una especie de realismo popular, tal como el pueblo puede concebirlo en el sentido naturalístico [...] en definitiva es el realismo el que unifica todas las referencias³⁰.

Lo cierto es que, a pesar de la diferencias visibles entre las obras de los distintos artistas, el resultado logrado es francamente bueno y, dada la estupenda ambientación y vestuario (a pesar de los uniformes medievalizantes de los soldados romanos, con sus llamativos cascos), el film cumple su objetivo.

Habrá quien objete el que, a la hora de realizar una película de la vida de Cristo, con la intención de ser lo más fiel posible al Evangelio de San Mateo, se recurra a ejemplos iconográficos del Renacimiento y del siglo xx. Sí, quizás esto sea cierto, pero hay que tener en cuenta que estas referencias han sido tomadas para caracterizar a determinadas figuras, y no al film en general; veamos, dichos personajes son Cristo, la Virgen María, los escribas y fariseos, y los soldados, es decir, son los representantes más importantes, tanto de la bondad y del espíritu de sacrificio, como de la maldad y el egoísmo. Es por ello que Pasolini pudo permitirse la licencia de recordar sus tiempos como estudiante de Arte, componiendo las hermosas imágenes que forman esta película.

REFERENCIAS CINEMATOGRAFICAS

Por otro lado, también se han señalado distintas relaciones con otras obras cinematográficas, tales como *La pasión de Juana de Arco*, de Dreyer (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928), caracterizada por un ascetismo estético y el uso de los primeros planos, al igual que *Francisco, juglar de Dios*, de Rossellini (*Francesco, giugliare di Dio*, 1951). Ambas películas influyeron en Pasolini a la hora de planificar las distin-

²⁹ Ver en www.frameonline.it/ArtN28_Pasolini_Vangelosecondomatteo.htm

³⁰ PASOLINI, P.P., *op. cit.*, p. 9.



tas escenas, otorgándole a *El Evangelio según San Mateo* unas características que resultan ser muy interesantes si se hace una comparación entre el film de Pasolini y las demás películas que han tratado la historia de Jesucristo a lo largo de toda la Historia del Cine, sobre todo con las grandes superproducciones de Hollywood. La diferenciación entre unas y otras es absolutamente radical, y esto hace que la película de Pasolini sea un hito en la Historia del Cine.

Por último, quisiera destacar el papel de la música en el film, que tiene una gran importancia, y que no fue compuesta especialmente para el mismo, sino que se tomaron varias piezas de diversos compositores, como «La Pasión según San Mateo» de Johann Sebastian Bach; la «Misa Masónica» de Wolfgang Amadeus Mozart; la «Misa Luba»; obras de A. Webern, S. Prokofiev, Bacalov,... junto con canciones revolucionarias rusas y espirituales negros. Este magma (así lo denominaba Pasolini, también cuando se refería a las imágenes pictóricas) de referencias y músicas «subraya la universalidad de un profundo sentimiento religioso»³¹. Ésta es una historia que pertenece a todos los pueblos, y así lo quiere mostrar Pasolini.

El cineasta italiano comentaba que, en cuanto a la música de las películas, él solía dividirla en dos tipos, según la funcionalidad que ésta tuviese. Así, podía escoger entre la función didáctica y la función estética. En el caso del film que nos ocupa, la función que le atribuye a la banda sonora es la de desacralizar las imágenes, creando una emotividad que nos lleva a pasar de lo mítico a lo real³². Dicha emotividad se puede apreciar en momentos como el de la Adoración de los Reyes Magos, cuyas hermosas imágenes están reforzadas por un estremecedor espiritual; así como en todas y cada una de las escenas de la Pasión, Muerte y Resurrección, con los coros de «La Pasión según San Mateo» de Bach, que también se puede escuchar en escenas anteriores, siendo de esta forma un *leit motiv* que actúa como premonición del tormento que ha de padecer Jesucristo.

Haciendo esta película, Pier Paolo Pasolini daba un paso muy importante en su carrera como cineasta y en su visión del mundo como persona. Es por ello que pretendía hacer la *Película*, con mayúsculas, sobre Jesucristo («es una obra de poesía la que yo quiero hacer»)³³. A pesar de las críticas subyacentes hacia la sociedad y los sistemas de poder, tanto político como religioso (los fariseos resultan muy expresivos en ese sentido), el cineasta llevó a buen término una lograda adaptación del texto mateano, con unas imágenes de gran belleza, conseguidas, en gran medida, mediante los primeros planos de los actores y las localizaciones, acompañadas por una música bien escogida, que hacen de *El Evangelio según San Mateo* un film imprescindible.

El objetivo de este artículo era comprobar hasta qué punto Pasolini había sido fiel y literal al evangelio escrito por San Mateo. Pues bien, teniendo en cuenta el uso que hace del texto mateano, del cual sólo modifica las palabras que dice

³¹ www.frameonline.it/ArtN28_Pasolini_Vangelosecondomatteo.htm

³² Para ahondar en este aspecto, ver en DUFLOT, J., *op. cit.*, pp. 137 y 138.

³³ PASOLINI, P.P., *op. cit.*, p. 17.



Cristo desde la Cruz (aunque elimine determinados pasajes), y la elección de las referencias iconográficas y cinematográficas, con la utilización de fuentes de muy diversa índole, podemos concluir que, a pesar de ciertas licencias, el realizador obtuvo la película más cercana a los hechos históricos que jamás se haya hecho, ganándose así un lugar merecido dentro de las películas religiosas de la Historia del Cine.

BIBLIOGRAFÍA

- BARROSO, M.A. (2000), *Pier Paolo Pasolini. La brutalidad de la coherencia*, Madrid, Ediciones Jaguar.
- COLÓN, C. (1992), *Pasolini: obra completa*, Granada, Filmoteca de Andalucía. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente.
- DUFLOT, J. (1971), *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, Barcelona, Cinemateca Anagrama.
- FANTUZZI, V. (1978), *Pier Paolo Pasolini*, Bilbao, Ediciones Mensajero. Colección Cinereseña.
- FERRERO, A. (1977), *Il cinema di P.P. Pasolini*, Venecia, Marsilio Editori.
- GONZÁLEZ, F. (1997), *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GUARNER, J.L. (1977), *Pasolini*, xxv Festival Internacional del Cine, San Sebastián.
- MARINIELLO, S. (1999), *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, Cátedra. Signo e Imagen / Cineastas.
- NALDINI, N. (1992), *Pier Paolo Pasolini*, Barcelona, Circe.
- ORTIZ, A. y PIQUERAS, M.J. (2003), *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona; Paidós. Sesión Continua.
- PASOLINI, P.P. (1965), *El Evangelio según Mateo*, Barcelona, Aymá. Colección Voz-Imagen (Serie Cine).
- , *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa* (1970), Barcelona, Anagrama.
- ROIG CERVERA, M.A. (1995), *La estructura literaria del Evangelio de San Mateo*, Universidad Complutense, Madrid, en www.ucm.es/eprints/3665/ (Consultada el 24 de mayo de 2006).
- SALVADOR VENTURA, F., *Estética cinematográfica y Antigüedad. Cinco propuestas del cine de autor de los sesenta* (Tesis Doctoral inédita), Universidad de Murcia.
- Sagrada Biblia* (1984), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- VV. AA. (1969), *Ideología y lenguaje*, Madrid, Alberto, Corazón.

BIBLIOGRAFÍA VIRTUAL

Consultadas el 27 de abril de 2006

www.azcentral.com/lavoz/escena/articles/041706jesuscine-CR.html

www.cineencuentro.com/2006/04/13/el-evangelio-segun-san-mateo-1964

www.culturalianet.com/art/ver.php?art=2670

www.elarcadigital.com.ar/elarca/notas/pasolini.asp



www.huellas-cl.com/articoli/mar0/paso.htm
www.italica.rai.it/cinema/biografie/pasolini.htm
www.italica.rai.it/index.php?categoria=cine&scheda=passion
www.lainsignia.org/2005/noviembre/cult_025.htm
www.mercadonegro.cl/scine/cine_14.htm
www.pasolini.net/cinema.htm
www.wikipedia.org/wiki/Pier_Paolo_Pasolini

Consultadas el 11 de mayo de 2006

www.frameonline.it/ArtN28_Pasolini_Vangelosecondomatteo.htm
www.stpauls.it/jesus/0406je/0406je44.htm

Consultadas el 1 de junio de 2006

www.artehistoria.com
www.audiovisaulcat.net

