

ÁREA ABIERTA. Vol.13. nº3. Noviembre 2013  
[http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2013.v34.n3.43352](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2013.v34.n3.43352)  
 Referencia: AA34-3.1211.172

“EL PALADÍN DE LA NOSTALGIA: UNA LECTURA DE LO SAGRADO  
 EN ‘IL VANGELO SECONDO MATTEO’ DE PIER PAOLO PASOLINI”

AUTOR: Sergio GARCÍA GUILLEM  
 Universitat de València. España.

---

# **El paladín de la nostalgia: una lectura de lo sagrado en “Il Vangelo secondo Matteo” de Pier Paolo Pasolini**

*The paladin of the nostalgia:  
 a reading of the sacred in  
 “Il Vangelo secondo Matteo”  
 by Pier Paolo Pasolini*

**RESUMEN:**

Un fuerte resentimiento ateo, junto con un gramscianismo poético, no impiden a Pier Paolo Pasolini el intento de llevar al séptimo arte el fruto de sus más internos demonios, a saber: la cuestión acerca de lo sagrado. Una lectura lúcida de este fenómeno, junto con un análisis del claroscuro en la figura de Jesucristo y su posible comparación literario-cinematográfica, aparecen así representadas en "Il Vangelo secondo Matteo" ("El Evangelio según San Mateo", 1963). Bajo la luz de algunas figuras y teorías clave en la antropología —y la filosofía— de la religión se intentará ofrecer una posible lectura del controvertido film pasoliniano.

**Palabras clave:**

Pasolini, sagrado, profano, Jesucristo, vida, muerte, luz, oscuridad.

**ABSTRACT:**

*A strong atheistic resentment, together with a poetical gramscianism, do not prevent Pier Paolo Pasolini from his attempt of taking to the seventh art the fruit art of his deepest internal demons, namely, the question brings closer the sacred. A lucid reading of this phenomenon, along with an analysis of the chiaroscuro in Jesus Christ figure and its possible literary-cinematographic comparison, appears to be represented in this way in "Il Vangelo secondo Matteo" (1963). Under the light of some figures and key theories in anthropology –and philosophy– of religion, it will be tried to offer a possible reading of the controversial pasolinean film.*

**Key words:**

*Pasolini, sacred, profane, Jesus Christ, life, death, light, darkness.*

"Y la luz en las tinieblas resplandece: mas las tinieblas no la comprendieron..."  
Evangelio según San Juan, i, 5.

"Johannes: yo soy la luz del mundo, pero las tinieblas no lo conciben"  
Carl Theodor Dreyer, "Ordet"

## 1. Los demonios de Pasolini

"Hondo es el pozo del pasado [...] pasado del ser humano: esa criatura enigmática, receptáculo de nuestra existencia a la vez natural y gozosa, sobrenatural y mísera [...] cuanto más hondo excavamos, cuanto más nos abrimos paso y tanteamos en el inframundo del pasado, más indescifrables se nos revelan los orígenes del hombre, de su historia, de su civilización [...] Pues, aunque en boca del pueblo oigamos decir 'érase una vez', lo cierto es que no era, sino que es, siempre es. El *mito*, que sólo es el vestido de gala del misterio es la fiesta siempre repetida, que abarca todos los tiempos verbales y hace existentes a los ojos del pueblo el pasado y el futuro [...] Fiesta de la muerte, descenso a los infiernos, en verdad eres fiesta y recreo sensual del alma carnal, que no en vano se apega al pasado, a las tumbas y al sagrado 'fue'"<sup>1</sup>

No resulta casual que, intentando delimitar los límites de la experiencia de lo sacro en la cinematografía pasoliniana, uno comience invocando los ecos de la literatura; desde "José y sus hermanos" de Thomas Mann como el reflejo nostálgico del sempiterno *mito*, hasta el credo más trágico –por seguir la expresión de Nicolas Berdiaeff<sup>2</sup>–, de un maduro Dostoievski rindiendo cuentas con la tragedia, el nihilismo y las protestas sacras de sus (anti)héroes. Entre una fe sin fe, la eterna nostalgia del mito y la lucha popular encontramos la poliédrica personalidad, cuasi en su vertiente literaria, de Pier Paolo Pasolini. Sus creaciones poéticas se alejan de este modo de los presupuestos cinematográficos tradicionales; su cine, amén a esta sacra nostalgia, se desvincula del tradicional juego de diálogos, plasmando en la imagen el *silencio* y la precisión de una subversiva y trágica panorámica con la cual logra "cantar lo que está más allá del destino"<sup>3</sup>. De este modo, los héroes pasolinianos, al igual que ocurre con los dostoievskianos, se enfrentan al aciago *fatum* con sus heridas interiores más profundas, donde el Verbo fallecido que materializa la obra poética, por mantener la terminología sacra, brota de la sangre de dichas heridas todavía no cicatrizadas.

<sup>1</sup> Cf. THOMAS MANN, *José y sus hermanos*, traducción de Joan Parra, ediciones B, Barcelona, 2000, pp. 15, 69. La cursiva es de los autores del artículo.

<sup>2</sup> Cf. NICOLAS BERDIAFF, *El credo de Dostoievski*, traducción directa del ruso por Alexis Markoff en colaboración con Enrique de Leguina, editorial Apolo, Barcelona, 1935.

<sup>3</sup> Cf. ANA MARIA SEDEÑO, "La tragedia en *Edipo Rey* de Pier Paolo Pasolini" en *Congreso Internacional "Imágenes, La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales"*, Universidad de La Rioja, Logroño, 22-24 de octubre de 2007, 2008, p. 255.

A partir de este pensamiento base, el propósito de este ensayo deviene un ejercicio de reflexión filosófica y antropológica sobre el modo de representación y el carácter de lo sacro, junto con la polivalencia de la figura de Cristo, en “*Il Vangelo secondo Matteo*” (1963) de Pasolini. Antes de proceder señalando la concepción y los aspectos clave de lo sacro será conveniente elaborar una genealogía del film para la mejor comprensión del proyecto que pretendió llevar a cabo Pasolini para, a continuación, ofrecer un análisis exhaustivo y pormenorizado de lo que acabará siendo considerado como “*El Evangelio según Pasolini*”. En este punto será más que recomendable establecer una interconexión entre las teorías sobre el mito y lo sagrado de algunos pensadores contemporáneos, esenciales para la antropología de la religión, como es el caso de Mircea Eliade, Rudolf Otto, Robert Caillois o Émile Durkheim. Todas estas cuestiones pondrán en tela de juicio la representación de la figura del Cristo de Mateo, y como éste acaba deviniendo –así como la propia lectura del Evangelio–, el Cristo del pueblo, el Cristo de la rebelión, en pocas palabras, el Cristo de Pasolini. El paladín de la nostalgia se enfrenta pues a las cruzadas del neocapitalismo, ante el profundo “desencantamiento del mundo”, por utilizar la famosa expresión de Weber, ante un desierto de valores olvidados y, sobre todo, bajo la imperiosa sombra de un pueblo de “humillados y ofendidos”.

## 2. “*Il Vangelo*”: genealogía de un guión

El film pasoliniano está íntimamente relacionado con la lectura lúcida y personal que el propio Pasolini realiza del Evangelio de San Mateo, demostrando así cómo esos demonios de los que hablábamos no llegarán nunca a ser totalmente exorcizados. Si acaba escogiendo la versión evangélica de Mateo es por ser éste la tradición evangélica más cercana al pueblo, como reitera constantemente en el guión oficial del film<sup>4</sup>. Y sigue comentando:

“Las razones de por qué he abordado semejante trabajo constituirían, como puede imaginarse, un tema bastante largo [...] apenas terminada la primera lectura del Evangelio según Mateo [...] experimenté súbitamente la necesidad de hacer algo: una energía terrible [...] ¿Qué podía hacer yo por San Mateo? Porque algo tenía que hacer; no era posible permanecer inerte, inactivo, tras semejante emoción, tan estéticamente profunda [...] La mezcla, en el texto sagrado, de violencia mítica [...] y de cultura práctica, mezcla con la que Mateo [...] no podía dejar de operar, proyectaba en mi imaginación una doble serie de mundos figurativos [...]” (ESM, p. 14)

---

<sup>4</sup> Cf. PIER PAOLO PASOLINI, *El Evangelio según Mateo*, volumen preparado por G. Gambetti con un prólogo de Miguel Porter, Aymá S.A. Editora, Barcelona, 1965, p. 10. A partir de ahora citaré íntegramente en el cuerpo textual con las siglas ESM y el número de páginas correspondientes.

“Una energía terrible”, así califica Pasolini su primera impresión ante la majestuosidad de lucidez que el universo bíblico del Nuevo Testamento le ofrece a su imaginativa fílmica. Ante la lectura novelesca del Evangelio, como el propio Pasolini afirma, determinó la idea de reproducir punto por punto el “Evangelio según San Mateo [...] sin hacer guión y sin reducirlo” (ESM, p. 17), traduciría desde esta perspectiva literal las imágenes, y los diálogos deberían ser rigurosamente los textos de las sagradas escrituras. Ya que, como afirma, “ninguna imagen o palabra añadida podría estar a la altura poética del texto” (Idem). El objetivo de Pasolini, más que elaborar un guión *stricto sensu*<sup>5</sup>, es más bien realizar una obra poética, o más bien “mitopoética”, que una apología de la religión cristiana vertida al universo cinematográfico. De este modo, logra alejarse de cualquier clase de ideología teológica o política. “yo no creo que Cristo sea hijo de Dios, porque no soy creyente, al menos conscientemente. Pero creo que Cristo es divino: es decir, creo que en él la humildad es tan elevada [...] que supera los términos corrientes de la humanidad. Por eso digo “poesía”: instrumento irracional para expresar este sentimiento irracional mío hacia Cristo” (Idem). Nos encontramos pues como espectadores de una obra fílmica cuyo director es un ateo incondicional<sup>6</sup>, pero no por ello es un apologeta del mundo profano, sino que encarna la figura de ese *paladín nostálgico* que escribe poesía mítica, que utiliza su indumentaria irracional para proyectar las exigencias de una imaginación poética. Es pues a partir de esta lectura reveladora que Pasolini realiza del Evangelio cuando contacta con algunos de sus conocidos (P. Grasso, Alfredo Bini o Giovanni Rossi) para recibir el soporte financiero de la Iglesia católica ante el deseo de llevar el Evangelio a la pantalla. Las cartas de éstos desprenden un profundo escepticismo metodológico, ya que en ese mismo momento de intercambio epistolar, Pasolini se encontraba siendo juzgado por atentados morales en contra de la santa doctrina por algunos de sus films<sup>7</sup> (*Acattonne, La ricotta Mamma Roma*). A pesar de ello, gracias al consentimiento tácito del Papa Juan informado del proyecto de Pasolini por un íntimo amigo, junto con las ayudas económicas recibidas por el órgano eclesiástico, Pasolini pudo poner en marcha su proyecto cinematográfico; proyecto que, como él mismo afirma, acaba absorbiéndolo durante días y noches con sumo fervor. Noches de insomnio y casi de profunda epilepsia emocional que le harán llevar a la pantalla un texto con rasgos estilísticamente sagrados bajo la mirada profana del comunismo, la lucha de clases, la lucha contra la civilización tecnocientífica y la vuelta a los orígenes, al “comunismo primitivo”.

---

<sup>5</sup>El objetivo de Pasolini no era la creación específica de un guión pautado, el fruto de redacción de ésta partió de una necesidad de producción y viabilidad del proyecto ante la asesoría pedida al equipo eclesiástico de *Civita Católica* que lo hizo posible, económicamente hablando, y necesario para la financiación del proyecto.

<sup>6</sup> Clasificado igualmente por sus contemporáneos por las que serían sus más patentes idolatrías: Cristo, Freud y Marx. A pesar de ello, invocando las propias palabras del director-artista que fue Pasolini, su único ídolo sería *la realidad pura*. Explicar la realidad a través de la realidad sería, como afirma en algunos artículos y entrevistas, el *leitmotiv* de su creación cinematográfica.

<sup>7</sup> “El momento era delicado y el proyecto arriesgado. Pasolini acababa de ser procesado bajo la acusación de vilipendio a la religión del Estado por su medio-metraje titulado *La ricotta* [...] Con una censura que permitía llevar a cabo el secuestro de películas una vez realizadas, era lógico que las entidades financieras encargadas de conceder crédito a las productoras [...] se mostraran reticentes a financiar al productor Alfredo Bini para una película dirigida por Pasolini [...]” (Cf. FERNANDO GONZÁLEZ, *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997, p. 72).

El film, a pesar de esas dificultades económicas y financieras a las que se vio abocado, junto con las críticas tanto de la izquierda, por retomar un ateo reconocido la tradición de las santas escrituras, como de la derecha, por trivializar unos hechos fácticos cruciales para la historia del cristianismo, obtuvo un notable éxito ante su estreno en la Mostra de Venecia, consiguiendo igualmente el premio de la Office Catholique International du Cinéma, entre otros muchos. Es curioso destacar uno de los primeros visionados que se hizo del film en París, contando entre muchos intelectuales franceses con la presencia del filósofo Jean-Paul Sartre quien se colocaría y justificaría la actitud pasoliniana ante la realización y crítica del film; afirmando con ello que la izquierda no lograba entenderlo ya que nunca habían comprendido ni habían sabido qué hacer realmente con el estudio de la cristología.

“¿Qué es entonces ‘El Evangelio según Mateo’ de Pasolini? [...] no es la historia de la vida de Cristo o la ilustración de las escrituras, como la mayor parte de las versiones cinematográficas de los evangelios [...] No es, en fin, el refugio en el mito después de la derrota histórica de los años cincuenta. El film de Pasolini es una respuesta a la siguiente pregunta: [...] ¿Qué hacer, en este presente histórico [...] con la tradición católicocristiana en toda su complejidad –tradición escrita y oral, pictórica y musical, popular y culta, religiosa y laica, etc.–? ¿Qué hacer con la irracionalidad del sentimiento religioso?”<sup>8</sup>.

No es pues el film un acorazado mítico, pero sí que es el recuerdo, como acaba sugiriendo también Thomas Mann, de que la raíz mítica, ante esa irracionalidad del texto escrito, sigue vigente; debemos conseguir revitalizar su ancestral y primitiva voz. Pasolini, como hombre sin fe pero atento lector ante el fenómeno de lo místico, sabe valorar con ojos críticos cada palabra del texto de Mateo. El efecto de la palabra y la imagen es en el film el arma técnica más relevante en contra del ocioso y corruptivo poder sociopolítico. La denuncia en el Evangelio se translitera, como en todos los films de Pasolini, ante la realidad clericofascista que gobierna la Italia de posguerra, ante ello comenta Silvestra Mariniello que “[...] en este film [...] se abren abismos de dimensiones diversas: el pasado y el presente, oriente y occidente, la cultura negra y la cultura blanca, el Tercer Mundo y el mundo industrializado, la fe y la historia.”<sup>9</sup> El cine se convierte así en la fuerza espiritual de su presente, el Evangelio de Mateo le ofrece a Pasolini, y sólo será el principio de una carrera mitofílmica impecable<sup>10</sup>, las herramientas realistas y necesarias para denunciar ante los espectadores la opresión a la que, en su tiempo, se está viendo sometido el pueblo italiano. La noticia ante la realización del film suscitó en definitiva no poca sorpresa, “¿era un converso o un marxista que, permaneciendo como tal, intentaba traducir en clave de su ideología el texto sacro?”<sup>11</sup>. El guión –aunque realmente Pasolini lo elaboró por razones burocráticas– se mostraba fiel *a fortiori* al primitivismo sacro del texto de Mateo.

<sup>8</sup> Cf. SILVESTRA MARINIELLO, *Pier Paolo Pasolini*, editorial Cátedra, Madrid, 1999, p. 225.

<sup>9</sup> Idem, p. 230.

<sup>10</sup> « [...] l'approche de l'argument biblique offre avant tout au réalisateur, la possibilité idéale de réunir et de fondre les thèmes qui depuis toujours ont nourri ses préoccupations majeures (de Pasolini) » (Cf. FABIENS GÉRARD, *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1979, p. 69).

<sup>11</sup> Cf. FERNANDO GONZÁLEZ, en *op.cit*, p. 72.

Es menester también, a partir de la genealogía del guión definitivo, comentar la gran odisea que supuso para Pasolini, ante la elaboración del guión, la elección del espacio fílmico adecuado para reproducir las vicisitudes vitales del Jesucristo de Mateo. En 1963, Pasolini y su equipo de dirección realizaron un viaje a Israel y a Jordania para visitar los lugares originarios del Evangelio. "El propósito era doble: por una parte, volver a confirmar una inspiración que en Pasolini ya era profunda y angustiosa, volver a comprobar de cerca cosas y momentos vistos solo en la literatura [...] estudiar el vestuario, la escenografía" (ESM, p. 22). A pesar de esa ilusión, de nuevo nostálgica, de rodar el film en el propio territorio santo que narra la tradición, Pasolini se encuentra con que "los dos mil años transcurridos desde la época de Cristo han modificado la escenografía natural" (Idem) y ahora se encuentra con un paisaje industrial, tecnificado y moderno. Se hizo absolutamente imposible rodar cualquier escena en ese "paraje de metal", como el propio director lo califica. El espacio y el paisaje que finalmente contemplaría Pasolini como idóneos se situaría en la Italia meridional<sup>12</sup> y, en definitiva, el viaje a Tierra Santa "aumentó la carga espiritual ('espiritual-estética', dice Pasolini), al tiempo que alejó materialmente la película de sus lugares de origen" (ESM, p. 23). A pesar de ello, el documental que acabó saliendo de las cámaras de ese viaje es una mirada trascendental de ese pasado mítico remoto donde "Él nos dejó solos para que le buscásemos" (ESM, p. 26).

Con todo este espíritu, en el film que comienza a rodar Pasolini en 1963, después de un lento y meditado proceso de selección de actores, personajes extras –que acabarían siendo reencarnados por los propios campesinos de esa Italia meridional–, se revela un itinerario ideológico donde se impone la constante existencial de acercamiento al proletariado, al individuo del Tercer mundo que ocuparía sus pensamientos en sus constantes viajes a India, Magreb ("Apuntes para una Orestíada Africana"), etc., encarnando éstos "la autenticidad arcaica de las fuerzas del pasado"<sup>13</sup>. Quedan así abiertas partes de las incógnitas de esta resurrección de la ideología mítico-arcaica en Pasolini y damos paso con ello a la sacralidad propia que desprende el film para la historia de la cinematografía.

### 3. Una lectura de lo sagrado: "El Evangelio según Pasolini"

Comentábamos en la génesis de ese pseudoguión que supone "Il Vangelo" que Pasolini escoge la versión de Mateo "por ser la tradición más cercana al pueblo"<sup>14</sup>, pero es igualmente verídico que existen otras razones muy importantes que pesan en él, como autor literario, y que le despiertan un gran interés y atractivo para traducir "la Palabra" en

<sup>12</sup> « C'est dans les régions archaïques et « féodales » de l'Italia méridionale, dans les Pouilles, en Lucanie, en Calabre, qu'il (Pasolini) trouve et le décor aride et les visages pleins de ferveur et d'innocence évoquant avec le plus de spontanéité la Palestine d'il y a deux mille ans. » (Cf. FABIENS GÉRARD, *op. cit.*, p. 70).

<sup>13</sup> Ídem, p. 12. La traducción es del autor del artículo.

<sup>14</sup> Quizá es imprescindible matizar esta acepción, popularmente aceptada, pero no completamente consentida. Dice Pasolini: "[...] su estilo (el del Evangelio de Mateo), aun siendo refinado y profundo, estaba destinado al pueblo, en un momento preciso y determinado de la historia. Es decir: el Evangelio según Mateo apareció como realización de todo el Antiguo Testamento, de todas las profecías del pueblo hebreo [...]" (Cf. FERNANDO GONZÁLEZ, en *op.cit.*, p. 75).

imagen cinematográfica. De esta forma, acaba tomando un texto "primitivo-sagrado", proveniente de "fuentes orales" (míticas) que Mateo interpreta desde la fe para una serie de comunidades que se están formando en el conocimiento de esa figura e imagen *numinosa*<sup>15</sup>, por decirlo con la terminología empleada por Rudolf Otto, que representa Jesucristo. Pasolini acatará este texto, al contrario que Mateo, desde la mirada "sin fe". Existen, al unísono, otras justificaciones como la crisis de una sociedad (cuasi profana) que está perdiendo valores "sagrados", que Pasolini cree necesarios, a un ritmo vertiginoso. Con ello, los elementos mitopoéticos del opus pasoliniano acentúan esa fuente irracional y poética desde la que arcaicamente bebe el mito; y son igualmente de profunda vitalidad en la creación de la cinematografía pasoliniana. Esa mitopoiesis, o ese juego configurativo de una poética-mítica determinada –como puede verse igualmente en esa "tríada mítica", como la califica Silvestra Mariniello, de "Edipo Rey", "Medea" e "Il Vangelo"–, son pues efectos clave en la imagen que de lo sagrado posee Pasolini.

Según la definición de Mircea Eliade, "el mito es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias [...] el mito cuenta una historia sagrada: relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial [...] cuenta como una realidad ha venido a la existencia [...] Es, pues, siempre el relato de una "creación": se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser [...] revela la actividad creadora y desvela la sacralidad. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado en el Mundo"<sup>16</sup>. Para Eliade, a modo de resumen, es esta experiencia de lo sagrado lo que fundamenta parte del orden cosmovisionario del individuo moderno, conocer un mito es pues aprehender el secreto de los orígenes, las cosas deben (re)existir y hacerlas reaparecer. Esta reaparición del orden mítico de lo sacro formará parte de esa nostalgia pasoliniana<sup>17</sup>. Transliterando la concepción elideana sobre la experiencia sacra del mito al espacio bíblico encontramos cómo muchos pensadores, entre ellos el propio Eliade, afirman que los Evangelios están impregnados de elementos mitológicos, afirmación evidente ante el intento de "des-solidarización" por parte del cristianismo del pensamiento mítico arcaico. Ante dichos elementos podríamos poner como ejemplos verídicos en el film: el nacimiento misterioso y mediante el silencio del mito para Pasolini, es decir, el nacimiento de Jesús o la culminación de dicho mito con lo sagrado en el Sermón de la montaña, la pasión o, incluso, el largo trayecto con la cruz hacia la irremisible muerte terrenal. La resurrección con la que concluye el film pasoliniano mantiene la expectación mítica, el Cristo resucitado, sin ninguna clase de aureola sacra, hace curiosa la línea constitutiva del mito a lo largo de todo el film y deja paso, como ahora comprobaremos, al análisis del "tiempo de lo sagrado". Ante la problemática que nos compete, de nuevo siguiendo a Eliade, hay ciertos comportamientos míticos que todavía perduran ante

<sup>15</sup> Cf. RUDOLF OTTO, *Lo santo*, traducción de Fernando Vela, Alianza, Madrid, 1980.

<sup>16</sup> Cf. MIRCEA ELIADE, *Mito y realidad*, traducción de Luis Gil, Guadarrama, Madrid, 1968, p. 18.

<sup>17</sup> Con gran acierto Cioran se acercará al sentimiento nostálgico pasoliniano comentando que "la nostalgia expresa en un nivel afectivo un fenómeno profundo: el progreso hacia la muerte mediante el hecho de vivir. Siento nostalgia de lo que ha muerto en mí, de la parte muerta de mí mismo. No actualizo más que el espectro de realidades y de experiencias pasadas, pero ello basta para mostrar la importancia de la parte difunta" (EMIL CIORAN, *En las cimas de la desesperación*, traducción de Rafael Panizo, Tusquets editores, Barcelona, 2009, p. 60).



nuestros ojos; con ello se acaba de demostrar la intrínseca constitución en la naturaleza humana *ab origine* de algunos elementos míticos. Por tanto, ¿qué decir de la autonomía del fenómeno *sagrado* y su ancestral oposición al orden de lo *profano*?

El concepto de lo sagrado en Pasolini, antes de abordarlo en su tradición teológica-mítica, se fundamenta parcialmente en su propia filosofía de la cultura. "Por cultura entendía una visión del mundo en la que se dan una serie de valores que él consideraba populares"<sup>18</sup>. Esa comprensión humanista de la cultura proviene de su formación marxista, por vía gramsciana, y de aquí nace su "nostalgia de lo sagrado". Lo sacro prevalece en la cosmovisión del hombre, pero el mal actual es la imposibilidad de percibir esta sacralidad y, como veremos más adelante, "lo sagrado está radicalmente opuesto a lo eclesiástico"<sup>19</sup>. El análisis de su cristología nos ayudará posteriormente a resolver esta cuestión. La representación fílmica de esta nostalgia sacra es, como ya hemos ido delineando, "Il Vangelo". Tanto lo físico como lo metafísico en el film son igualmente parte de la concepción de su sacralidad. Quizá el alcance metafísico que más se acerca al fenómeno de lo sagrado es la presencia de la música en el film, muy bien seleccionada ésta por el propio Pasolini. El director escoge a Bach, compositor que, en palabras de un joven Cioran, "con su sublimidad trasciende la esfera del corazón"<sup>20</sup>; con dicha trascendencia consigue un breve, pero intenso, acercamiento al hálito de fe que posee el texto de Mateo. El refinamiento poético, la sublimación de las pasiones y el recuerdo de la finitud que ofrece la sinfonía barroca bachiana<sup>21</sup> es acompañada, por otro lado, con la polifonía y la percusión de la música étnica junto con los cantos rusos que invocan el fenómeno de lo terrenal. La imagen fílmica acentúa pues así su sublimidad y su trascendencia a través de las pluriformes sinfonías musicales, de este modo el film otorga una clave de lectura extra a través de la historia de la música.

No tenemos constancia de un género concreto y específico que se haga etiquetar como "cine religioso", por ello "el cine que nace en el siglo de la ciencia, de la industria, de la secularidad, ¿puede ser religioso? ¿pueden sus imágenes expresar lo sagrado? Y si lo expresan, ¿cuál es ese sentido?"<sup>22</sup>. Dos vías de introspección, como señala Fernando González, se abren en el film: una de orden técnicoilustrativa y otra que aboca el estudio hacia la vertiente sociopolíticoreligiosa. La presentación de Cristo está pues sincretizada con el halo mítico, rechazando en parte los vínculos escatológicos, pero aún así la muerte y el sacrificio adquieren una máxima épica y mítica muy característica en la filmografía

<sup>18</sup> Cf. LUCIO BLANCO, "Lo sagrado en la obra cinematográfica de Pasolini" en *Trama&Fondo*, número 28, Valladolid, 2010, p. 101.

<sup>19</sup> Idem, p. 102.

<sup>20</sup> Cf. EMIL CIORAN, *Breviario de podredumbre*, traducción de Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1986, p. 67.

<sup>21</sup> "Le musiche di Bach accompagnano le scene di alcuni film di Pier Paolo Pasolini, oltre a essere, per sua stessa dichiarazione, tra quelle da lui più amate. In particolare, quelle della *Passione secondo Matteo* sono state utilizzate si anella prima opera cinematografica di Pasolini, *Accattone*, sia nel *Vangelo secondo Matteo* [...] il genere delle *Passioni* si era sviluppato a partire dal XV secolo: all'inizio si trattava di un'opera che prevedeva l'azione di tre personaggi, i quali impersonavano Cristo, un Diacono e un Evangelista; con il coro si intendeva rappresentare "il popolo" [...] Nella *Passione secondo Matteo*, piuttosto che ripercorrere il calvario di Cristo, Bach preferì evocarne e meditarne la morte (Cf. ANGELA MOLTENI, *Johann Sebastian Bach. La vita, le opere*, Kaos Edizioni, Milano, 1998, p. 77 et alii).

<sup>22</sup> Cf. JOSÉ MARÍA MONZÓ GARCÍA, *Ordet. Carl Theodor Dreyer (1954)*, Nau Llibres, Valencia, 2008, pp. 111-112.

pasoliniana. El tema de la muerte está igualmente presente en la melodía bachiana de la *Passione*. La voluntad pasoliniana, frente a todo este cúmulo de aspectos, era “juntar en cada fotograma de la película la visión de un creyente y la crítica marxista”<sup>23</sup>; hay pues una doble lectura intrínseca en “*Il Vangelo*” pasoliniano. Bajo el velo de la segunda lectura, “queda abolido todo lo apriorísticamente hagiográfico [...] Pasolini ha reaccionado contra su propia manera de sacralizar temas y ambientes [...] Realismo, pobreza y motivo religioso se sacralizan mutuamente en el film y en el recuerdo de un tiempo espeso: dos mil años de cultura, vida y arte”<sup>24</sup>. Los primeros planos, con un gran *pathos* interno e influidos en su gran mayoría por el cine dreyeriano (especialmente por “*Juana de Arco*” y por “*Dies Irae*”), caracterizan esta manera de sacralizar fílmicamente. Cristo, según el montaje, se enfrenta a los ricos y poderosos acercándose de este modo a los humildes, a la clase popular. Y, en cuanto a la imagen de lo sagrado, sería entonces “[...] aquello que surge de la mimesis realizada, no propiamente el modelo de tiempo que se opone al ideológico dominante, sino el momento mismo de la mimesis, allí donde vida concluida del personaje confluye con su aparecerse, donde el presente del espectador se enfrenta a la metahistoria [...] El momento mismo de la representación y la recepción se constituye en poesía y en misterio, en *sacra representación*”<sup>25</sup>.

Toda esta poética pasoliniana remite también a una reflexión semiológica del cuerpo, “el vicio del neocapitalismo [...] es el de haber reducido los cuerpos a no ser más que la copia de un modelo impuesto [...]”<sup>26</sup>, se debe sacar al cuerpo de ese olvido que la posmodernidad le ha relegado, la potencia de este cuerpo desprende un aura de encanto irracional, “con la violencia de un deseo visceral”<sup>27</sup>, una forma –la de su joven Jesucristo formaría parte del ejemplo– que es bella en cuanto transparenta su alma.

Es por esto que la representación del cuerpo en la cinematografía pasoliniana deviene casi un ejercicio gnóstico y corporal, una asunción del cuerpo como envoltura entreviendo como el halo y el alma conforman lo “ilimitado del cuerpo”; donde el joven actor vasco seleccionado por Pasolini para representar a Cristo reencarna esa *perennidad sagrada*. Todos estos aspectos en cuanto a la concepción filmicotécnica de lo sagrado, pero merece la misma atención el análisis de lo sagrado, junto con el antagonismo de lo profano, dentro de la tradición conceptual de la antropología de la religión.

Dentro de esta tradición antropológica de estudio del fenómeno religioso, el concepto de lo sagrado ha sido tratado desde su vertiente racional/irracional, sería el caso de “*Lo sagrado y lo profano*” de Mircea Eliade, o simplemente desde su vertiente psicológica-

<sup>23</sup> Cf. PIER PAOLO PASOLINI, “Le Cinéma selon Pasolini” en *Cahiers du Cinéma*, nº 169, agosto, 1965, p. 108.

<sup>24</sup> Cf. FERNANDO GONZÁLEZ, *op. cit.*, pp. 140-141.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 237. La cursiva es del autor del artículo.

<sup>26</sup> Cf. RENÉ SCHÉLER, “Pasolini, sensualité et mystique” en *Revue Silène* (seminaire “Des dispositifs désirants”), 17 février de 2006, p. 2.

<sup>27</sup> *Idem*, p.3. Comentará Schéler que este “cuerpo de la pobreza”, oponiéndolo a un “cuerpo burgués”, es inseparable en Pasolini de una “política del cuerpo”, con grandes trazos de lo que sería la biopolítica foucaultiana; entendiéndose con ésta la “asunción del disciplinamiento y la formación de los cuerpos por parte de los poderes” (p.4).

subjetiva irracional, lo que nos conduciría a la argumentación de Rudolf Otto en “Lo santo”. La definición elideana califica el fenómeno de lo sagrado en oposición a la secularización profana contemporánea; antes de entrar en el propio recorrido de la cuestión comenta el laborioso trabajo de Otto ante el análisis de la experiencia religiosa. Otto “iluminaba vigorosamente el lado irracional”, pero Eliade se sitúa “en otra perspectiva [...] presentar el fenómeno de lo sagrado en toda su complejidad y no sólo en lo que tiene de irracional”<sup>28</sup>. Eliade califica el fenómeno de lo sagrado como una *hierofanía*, es decir, que “algo sagrado se nos muestra”, las religiones serían formadas por acumulaciones de hierofanías. Conforme avanza el análisis elideano, contraponiendo y explicitando los espacios y el tiempo de lo sagrado y lo profano, llega a comentar, en clara interconexión con la reflexión pasoliniana sobre lo sagrado, que “la nostalgia de los orígenes es, pues, una nostalgia religiosa”<sup>29</sup>. Es en esta nostalgia, según Eliade, donde se experimenta la perfección de los comienzos, reintegrando de este modo una situación mítica iniciática. A los ojos de un moderno, transliterándolo al lenguaje pasoliniano –lo definiría como aquél individuo con claras tendencias profanas y afines a la sociedad tecnocientífica capitalista–, esta vuelta hacia los orígenes resulta un completo absurdo, de ahí la completa situación entre el individuo premoderno y el individuo moderno. El cosmos no es para el hombre profano una entidad viva y la sacralidad, tan sólo corresponde a un momento falaz del desarrollo de las diferentes culturas humanas (al igual que para Frazer en “La rama dorada”, la magia es considerada el estatuto más espurio de todos). Este hombre profano, en lenguaje pasoliniano, es el individuo de las sociedades tecnificadas, totalmente *anostálgicos* y sin conciencia de la vitalidad de su pasado primitivo. “Il Vangelo” es así un ejercicio propedéutico de la memoria sacroprimitiva. En Pasolini hay, por decirlo de alguna manera, una “obsesión ontológica” del retorno a la sacralidad del mito. Eliade y Pasolini coincidirían en esa actualización del mito que debe estar presente en plena secularización; y cada crisis existencial, como afirma Eliade, pone sobre el mantel todos los presupuestos –a pesar de su imagen arcaica– del *homo religiosus*. A pesar de todo ello, el individuo profano se encuentra en un espacio donde las manifestaciones de lo sagrado le rodean: desde el organismo eclesiástico hasta las fiestas sagradas más destacadas.

El trabajo de Otto, por otro lado, trata de encontrar, bajo esa experiencia religiosa que hemos empezado a desglosar, los fundamentos irracionales de dicha cuestión. Por irracionalidad entiende una categoría que se opone a la *ratio* común, “lo psicológico frente a lo trascendental, instinto, impulso, fuerzas oscuras”<sup>30</sup>. Lo racional se incluirá dentro de la conceptualización de nuestra experiencia de lo sacro; bajo esta lucidez se esconde la vertiginosa oscuridad irracional de la razón. La aportación más significativa de Otto frente a la tradición antropológica de la religión es quizá su categoría de lo *numinoso* como protoevolución a la concepción de lo santo/sagrado (*das Heilige*). La cita de Goethe que Otto recuerda constantemente en su ensayo encaja quizá mejor con la perspectiva que sobre lo sacro reside en Pasolini, reza así la cita: “El estremecimiento es la

<sup>28</sup> Cf. MIRCEA ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, traducción de Luis Gil, ediciones Guadarrama, Madrid, 1967, pp. 17-18.

<sup>29</sup> Idem, p. 82.

<sup>30</sup> Cf. RUDOLF OTTO, en *op. cit.*, pp. 87-188.

parte mejor de la humanidad. Por mucho que el mundo se haga familiar a los sentidos, siempre sentirá lo enorme profundamente conmovido”.

El individuo debe conmoverse –sentir *nostalgia*– ante aquello que acababa resultando desconocido para los sentidos, esos límites de lo irracional tan difuminados en un presente científicotécnico. Cristo responde ante Otto como “lo santo manifiesto”, la representación antropomórfica de lo *numinoso*. Otto, como Caillois y como Eliade, afirmará la redención del actual cristianismo frente al cristianismo primitivo de Jesús. La iconografía de la cruz es quizá el elemento más numinoso en la historia del cristianismo y su simbolismo característico consiste en esa emanación de la pura experiencia de lo santo, criterio según Otto –más que la cultura– de una auténtica valoración de la idea de lo religioso. Por ello lo santo es, siguiendo a Caillois, “la idea-madre de la religión”<sup>31</sup>, la religión mediante sus ritos, mitos y creencias se convierte así en la administradora del fenómeno de lo sagrado. La idea de un cerco que separe lo sagrado y lo profano en Caillois, versión adaptada de alguna de las ideas de Émile Durkheim, supone mantener la pureza de los dos ámbitos. La energía de lo sagrado, también lo reconoce Pasolini en sus entrevistas, “es peligrosa, incomprensible, difícilmente manejable, eminentemente eficaz”<sup>32</sup>. El mundo de lo profano parece, de alguna forma, retroalimentarse de este fenómeno de lo sagrado.

Ante esta recomposición de los valores de lo sagrado y lo profano en las plurales teorías antropológicas de la religión, el mito, aspecto clave en un análisis fílmico pasoliniano, explicaría la realidad de una forma racional, acoplando muchos de los valores de los que Eliade rendía cuentas. Pero establecería, de igual forma, ese lado oscuro, reivindicado por Otto, del elemento irracional del mito; *fatum pathético* al que se enfrentan todos los personajes de sus films. Este mito alterna su visión en imágenes con su elemento restaurador de una vida cuyo auténtico sentido desconoce el hombre moderno. Las lentas panorámicas afianzan el sentimiento y la impresión de lo sagrado en el film. Con todo esta conceptología, propia de la historia de la antropología de la religión, Pasolini cierra este plural trayecto, como hemos comentado al principio, con la alegoría de la resurrección: “Yo estaré con vosotros hasta el fin de los tiempos”, comenta el Jesús que mantiene en vilo esa línea temporal de lo sagrado.

Una vieja espiritualidad primitivoarcaica que resucita con la creencia en los mitos, de este modo su vida acaba considerándose y nutriéndose de una continua reivindicación humana de lo sagrado, a través del velo mítico, en un mundo que se ahoga ante su propia secularización, desvitalizando así la experiencia individual del contacto con la tierra, con los orígenes y con las formas más primitivas de la experiencia sacra.

---

<sup>31</sup> Cf. ROGER CAILLOIS, *El hombre y lo sagrado*, traducción de Juan José Domenchina, F.C.E., México, 1996, p. 12.

<sup>32</sup> Idem, p. 15.

#### 4. Un “homme parmi les hommes”: la cristología de Pasolini

Como brevemente comentábamos al principio, Dostoievski libra en sus novelas luchas titánicas con sus más pintorescos personajes, al igual que le ocurrirá al maduro Pasolini. En “El idiota” (1869), novela en la que el maduro escritor ruso refleja la inocente y bondadosa figura de su Cristo más mundano, el príncipe Myshkin, encontramos un pasaje con íntima relevancia y paralelo ante el análisis de la figura de Cristo en “Il Vangelo” de Pasolini. Así, la presencia y representación de la muerte en la obra de Dostoievski debe ser objeto de atención ante el intento de delimitar dichos rasgos propios del Cristo pasoliniano. La naturaleza mortal, tétrica y descarnada aparece plásticamente delineada en ese “cadáver de un hombre” que presenta Dostoievski ante el visionado pictórico en “El idiota” del Cristo de Hans Holbein.

“¿Crees en Dios? [...] ¡Contemplando este cuadro, hasta la fe puede uno perder! [...] se representa en él el verdadero cadáver de un hombre que ha sufrido torturas sin fin antes de su crucifixión... Es el rostro de un hombre al que acaban de bajar de la cruz, hace un momento tan sólo, es decir, aún conserva rasgos de vida y calor...”<sup>33</sup>.

Cristo pierde, tanto en Holbein como en Pasolini, el aura sacra que le otorga el cristianismo, se convierte meramente en “un hombre entre los hombres”, su carisma pacificador se pierde bajo la imagen del cadáver decrepito, la fuerza mesiánica se desvanece ante lo espurio de su condición infinita. El fenómeno azaroso de la naturaleza humana, y por ende de su vacua existencia, queda por ello igualmente representado en ambas figuras de Cristo, el lienzo de Holbein es a fin de cuentas “[...] un monumento a la muerte del hombre en la pasión y testimonio de la pasión humana por la muerte, está elevado a la categoría de obra de arte que, al ser contemplado, arrastra en el torbellino de lo oscuro y absurdo, y que abre una interrogación suprema que divide en dos: aplastamiento por la ley de la naturaleza o apuesta por la fe”.<sup>34</sup> Esta lectura cristológica que aparece, como hemos comprobado, representada en la obra de Dostoievski a través de la imagen pictórica del *homo crucis*, aquél en el que se desvanece paulatinamente la trascendencia y se dejan entrever las limitaciones sacras, nos puede ayudar a comprender la representación que de la figura de Jesucristo ofrece Pasolini. El Cristo del que quería disponer Pasolini para el film no debía poseer facciones suaves y dulcificadas, como muchas veces aparece representado en la iconografía renacentista, sino que debía ser un Cristo cuyo rostro expresará la pérdida de la aureola sacra y la ganancia de la condición humana. Y comenta Pasolini:

“No creo que Cristo sea hijo de Dios [...] No quería reconstruir la vida del Cristo que realmente fue, quería hacer la historia de Cristo

<sup>33</sup> Cf. F.M. DOSTOIEVSKI, *El idiota*, traducción de A. Vidal, Bruguera, Barcelona, 1981, pp. 261, 488. La cursiva es nuestra.

<sup>34</sup> Cf. V. JAVIER LLOP PÉREZ, “Figuras de la muerte” en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, número 6, 2008, pp. 70.

más dos mil años de versión cristiana, porque son los dos mil años de historia cristiana los que han mitificado esta biografía”<sup>35</sup>.

La figura y la doctrina del Cristo de Pasolini, malinterpretada a lo largo de la historia de la Iglesia y por ende del cristianismo, se asemeja a la protesta sacra del personaje de Johannes, representación del lado irracional de la fe y la reencarnación del Hombre-Dios, en el *Ordet* de Dreyer. El personaje dreyeriano acusa al Pastor del pueblo: “Tú, hombre de fe, en realidad no la tienes. Los hombres creen en Cristo muerto, no en el vivo. Creen en los milagros de hace dos mil años pero ya no creen en mí”<sup>36</sup>. La locura de Johannes ante la asunción de su rol como hijo de Dios le hace asumir la pugna contra la institución eclesiástica por tergiversar y restarle potencia al mensaje de Cristo.

A pesar de esta fuerte similitud, la lectura cristológica que realiza Pasolini se aleja del fenómeno del milagro, uno de los ejes motrices del film dreyeriano. Su Cristo es un hombre ambiguo, un ser que encarna tanto la liberación del pueblo (lucha contra los fariseos) como la predicación del Verbo divino. Cristo que, como se puede comprobar en el film, mantiene un rostro rudo, poco carismático, aspecto facial que tan sólo se deja intimidar bajo la ligera sonrisa que proyecta ante la inocencia prelógica de la infancia; la misma sonrisa inocente que Maren, representación de ese orden sagrado prelógico, dirige hacia su tío Johannes en *Ordet* cuando recupera éste la cordura y hace volver a Inger de entre los muertos. Pasolini encuentra el estandarte de su Palabra en este Cristo popular, un hombre cercano al pueblo, a los niños, que atiende a la realidad terrenal de su tiempo<sup>37</sup>. La imagen convencional del Cristo intocable, sagrado y venerado acaba mutando a la del paladín justiciero, defensor del pueblo oprimido, lo cual haría las delicias del espíritu gramsciano de Pasolini. A pesar de ello, el director no querrá apartar de esta figura parte del contenido *numinoso* que desprende, sobre todo en los momentos oratorios y acentuados en grado sumo en el famoso sermón de la montaña y la realización –que merecería un comentario individual- de los milagros, y comenta:

“He hecho un film [hablando de “Il Vangelo”] donde se expone a través de un personaje toda mi nostalgia de lo mítico, lo épico y lo sagrado [...] quería presentar la carrera humana del hijo de Dios [...] Mateo es el más revolucionario de todos los evangelistas, porque es el más realista, el más próximo a la realidad terrestre del mundo donde Cristo apareció”<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Cf. LUIGI MARTINELLI, *Pier Paolo Pasolini. Retrato de un intelectual*, traducción a cargo de Mónica Granell Toledo, Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2010.

<sup>36</sup> Cf. JOSÉ MARÍA MONZÓ GARCÍA, en *op. cit.*, p. 21.

<sup>37</sup> “Pasolini no ha dejado de creer en la inocencia de la niñez, de hecho el Cristo que recrea en *Il Vangelo secondo Matteo* sólo sonríe a los niños; únicamente se hace consciente de que los niños son un reflejo del entorno familiar y social en el que viven, son víctimas del Sistema y, por lo tanto, que deseen la muerte ajena o la suya propia es síntoma de una sociedad enferma, posiblemente en vías de extinción” (Cf. CAROLINA MARTÍN LÓPEZ, “Pier Paolo Pasolini: mito y religión en *La nuova gioventù*” en *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 11, 2004, pp. 160-161).

<sup>38</sup> Cf. JEAN DUFLOT, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, traducción de Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1970, pp. 31, 33.

Comprobamos como esa “carrera humana del hijo de Dios” es la faceta mortal de Jesús, aquella con la que empatiza con su pueblo, aquélla que le hace mirar continuamente arriba y abajo en la cruz, la concomitante dialéctica entre la trascendencia y el orden de lo terrenal. La vertiente sacra de la figura del Cristo de Pasolini es un reconocimiento al mundo mito-poético-crítico al que pertenece el gran corpus de sus obras fílmicas. La figura del Cristo de Mateo, “aquél Cristo afable en su corazón, pero nunca en su razón” (ESM, p. 15) como él mismo reconoce, estremecía el universo plástico-religioso de Pasolini. La figura alegórica que Pasolini representa en su film tiene el deber de mostrar resistencia ante la orgía de cinismo que ahoga al hombre moderno, odiando la pluralidad y con un profundo “rencor teológico sin religión”; la cristología pasoliniana redonda pues en un compromiso de fe sin fe, mostrando –no el lado del dogma y la fe cristiana– sino el constante flujo de irracionalidad poética que refleja el claroscuro de la figura del Hombre-Dios. La metáfora divina se halla en el límite de lo metafórico, llegando a los lindes de la realidad. Una “pura obra de poesía” es, pues, para Pasolini el objetivo al transliterar el Evangelio de San Mateo, junto con la figura de Jesucristo, al universo de la cinematografía. Acompañan a todos estos instantes poéticos los momentos más íntimos de la decadencia sacra.

No ha resultado pues de orden anecdótico, después de todo el recorrido por la interpretación y la imagen que de la figura de Cristo proyecta Pasolini, mostrar tanto una pequeña parte de la cristología dostoiévskiana como los rasgos paralelos entre el personaje de Johannes, en el “Orden” de Dreyer, y la figura de Jesucristo en “Il Vangelo” de Pasolini. El sentimiento de lo sagrado ligado a la institución eclesiástica ha hecho para Pasolini degenerar con gran ferocidad, sobre todo cuando acaba, de igual forma, alienado con el poder socio-político imperante. La imagen de Cristo es pues el símbolo de la angustia, la falta de vitalidad y la nostalgia pasoliniana. El interés humano, como hemos ido comprobando, es lo que reside en el interés pasoliniano por la figura del Salvador, hombre que acabó encontrándose, como el personaje de Dreyer, en un continuo juego de claroscuros, un entramado de luces y sombras que le hacen finalmente cargar con la cruz, icono del tormento, la desesperación y la caída de la civilización.

“Pasolini decidió trasladar a la pantalla cinematográfica, de forma alegórica, la historia de su propio sufrimiento, pasión y muerte a través de la imagen de Cristo [...]”<sup>39</sup>. No es pues éste el Cristo de Mateo, de Juan o de Marcos, es el Cristo de Pasolini, una nueva dimensión de su yo, aquél con el que se enfrenta en el reflejo del espejo y que, como en la representación de Holbein, se encuentra con el pecado de la carne, con la angustia vital y humana que acaban desprendiendo sus nostálgicas facciones. El misterio cinematográfico de esa poética-literaria pasoliniana redonda en su complejidad, en sus plurales lecturas, en su infinita comprensión, en ese “comienzo tembloroso con el que comienzan los proyectos”<sup>40</sup> y que deviene puro réquiem al destino humano donde imaginamos a un Dios “exasperado por la trivialidad de su creación, hastiado tanto de la tierra como de los cielos”<sup>41</sup>, precipitándose hacia una nada y reencontrándose con un hijo

<sup>39</sup> Idem, p. 164.

<sup>40</sup> Cf. EMIL CIORAN, *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario*, traducción de Rafael Panizo, editorial Montesinos, Barcelona, 1985, p. 229.

<sup>41</sup> Cf. EMIL CIORAN, en *op. cit.*, p. 163.

que abandona la cruz. A fin de cuentas, y con ello concluimos, mientras una parte del espejo refleja el paroxismo de una viva carnalidad a través de la luz diurna, la negrura infinita de la otra parte deja un resquicio inmanente ante la lujuria del misterio..."Cristo mi chiama, ma senza luce"<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Cf. CAROLINA MARTÍN LÓPEZ, en *op. cit.*, p. 167.



**BIBLIOGRAFÍA**

PIER PAOLO PASOLINI, *El Evangelio según Mateo*, volumen preparado por G. Gambetti con un prólogo de Miguel Porter, Aymá S.A. Editora, Barcelona, 1965.

—, “Le Cinéma selon Pasolini”, *Cahiers du Cinéma*, nº 169, agosto, 1965.

RENÉ SCHÉLER, “Pasolini, sensualité et mystique” en *Revue Silène*, séminaire “Des dispositifs désirants”, 17 février de 2006.

JEAN DUFLOT, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, traducción de Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1970.

NICO NALDINI, *Pier Paolo Pasolini*, traducción de Mercedes de Corral, Circe, Barcelona, 1992.

SILVESTRA MARINIELLO, *Pier Paolo Pasolini*, editorial Cátedra, Madrid, 1999.

FERNANDO GONZÁLEZ, *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997.

LUIGI MARTELLINI, *Pier Paolo Pasolini. Retrato de un intelectual*, traducción del italiano a cargo de Mónica Granell Toledo, Publicacions de la Universitat de València, València, 2010.

CAROLINA MARTÍN LÓPEZ, “Pier Paolo Pasolini: mito y religión en *La nuova gioventú*” en *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 11, 2004.

LUCIO BLANCO, “Lo sagrado en la obra cinematográfica de Pasolini” en *Trama&Fondo*, número 28, Valladolid, 2010.

ANA MARIA SEDEÑO, “La tragedia en *Edipo Re* de Pier Paolo Pasolini” en *Congreso Internacional: Imágenes, La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Universidad de La Rioja (Logroño, 22-24 de octubre de 2007), 2008.

MIRCEA ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, traducción de Luis Gil, ediciones Guadarrama, Madrid, 1967.

—, *Mito y realidad*, traducción de Luis Gil, Guadarrama, Madrid, 1968.

RUDOLF OTTO, *Lo santo*, traducción de Fernando Vela, Alianza, Madrid, 1980.

ROGER CAILLOIS, *El hombre y lo sagrado*, traducción de Juan José Domenchina, F.C.E., México, 1996.

ÉMILE DURKHEIM, *Las formas elementales de la vida religiosa*, traducción y estudio preliminar de Ramón Ramos, Akal, Madrid, 2007.

EMIL CIORAN, *Breviario de podredumbre*, traducción a cargo de Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1986.

—, *En las cimas de la desesperación*, traducción de Rafael Panizo, Tusquets editores, Barcelona, 2009.

—, *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario*, traducción de Rafael Panizo, editorial Montesinos, Barcelona, 1985.

ANGELA MOLTENI, *Johann Sebastian Bach. La vita, le opere*, Kaos Edizioni, Milano, 1998.

THOMAS MANN, *José y sus hermanos*, traducción de Joan Parra, ediciones B, Barcelona, 2000.

F.M. DOSTOIEVSKI, *El idiota*, traducción de A. Vidal, Bruguera, Barcelona, 1981.

V.JAVIER LLOP PÉREZ, "Figuras de la muerte" en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, número 6, 2008.

JOSÉ MARÍA MONZÓ GARCÍA, *Ordet. Carl Theodor Dreyer*, Nau Llibres, Valencia, 2008.