GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR

El Evangelio según San Mateo

(Il Vangelo secondo Mateo)
Pier Paolo Pasolini
(1964)

* * * * *

José María Monzó

Nau llibres

Colección "Guías para ver y analizar" nº 74

Directores:

Javier Marzal Felici Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.
Salvador Rubio Marco Catedrático de Estética y Teoría de las Artes. Universidad de Murcia.

Comité Científico:

Josep Maria Català Domènech Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Autònoma de Barcelona.
José Luis Castro de Paz Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad de Santiago de Compostela.
José Manuel Palacio Arranz Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad Carlos III.
Eduardo Rodríguez Merchán *In memoriam* Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad Complutense de Madrid.
Santos Zunzunegui Díez Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad del País Vasco.

Coordinadora técnica:

Concha Roncal Sánchez Editora de Nau Llibres

Comité Editorial:

Rafael Cherta Puig Profesor de Lengua y Literatura y Comunicación Audiovisual. IES Henri Matisse Paterna.
Juan Miguel Company Ramón Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat de València.
Shaila García Catalán Profesora Contratada Doctora de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.
Francisco Javier Gómez Tarín Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
Marta Martín Núñez Profesora Contratada Doctora de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
José María Monzó García Licenciado en Teología y Ciencias Eclesiásticas. Crítico y ensayista de cine.
Aarón Rodríguez Serrano Profesor Ayudante Doctor de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.
Agustín Rubio Alcover Profesor Contratado Doctor de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.

© Jose María Monzó
© De esta edición:
Nau Llibres. Periodista Badía 10. 46010 - València. Tel.: 96 360 33 36. Fax: 96 332 55 82
E-mail: *nau@naullibres.com* web: *www.naullibres.com*
Diseño de cubierta y maquetación:
Pablo Navarro, Nerina Navarrete y Artes Digitales Nau Llibres

ISBN_papel: 978-84-18047-75-6
Depósito Legal: V-546-2022
ISBN_ePub: 978-84-18047-76-3
ISBN_mobi: 978-84-18047-77-0
ISBN_PDF: 978-84-18047-78-7

Impresión: Podiprint

Nau Llibres apoya las leyes de propiedad intelectual que protegen a los creadores de contenido, fomentan la diversidad de ideas, estimulan la creatividad y favorecen el desarrollo de nuestra sociedad. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin autorización previa. De esta forma, usted está respaldando a los autores y permitiendo que Nau Llibres continúe publicando libros. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita utilizar algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com).

FOTOCOPIAR LIBROS
NO ES LEGAL

IN MEMORIAM de José Luis Porcar,
amigo que creíste en el Cristo de Pasolini y lo compartimos.

A Concha Roncal en agradecimiento a su colaboración y a su amistad.

Índice

1. Ficha técnica y artística 9
2. Introducción. Pier Paolo Pasolini, un hombre comprometido 10
   2.1. Pasolini escritor. Los primeros años 12
   2.2. El cine de Pasolini antes de *El Evangelio* 16
   2.3. Realización de *El Evangelio según San Mateo* 20
   2.4. El cine de Pasolini después de *El Evangelio* 24
3. Sinopsis 27
4. Estructura 29
5. Análisis textual 36
   5.0. Títulos de crédito 37
   5.1. El evangelio de la infancia y los inicios 37
      5.1.1. María embarazada 37
      5.1.2. Visita de los Magos 41
      5.1.3. La adoración de los Magos en Belén 43
      5.1.4. La huida a Egipto 45
      5.1.5. Matanza de los niños inocentes 46
      5.1.6. Muerte de Herodes y regreso de Egipto 47
      5.1.7. Juan el Bautista y bautismo de Jesús 48
      5.1.8. Las tentaciones de Jesús en el desierto 50
      5.1.9. Galilea. Inicios de la vida pública 51
      5.1.10. Elección de los Apóstoles. Instrucciones 53
   5.2. Primer bloque de enseñanzas y sucesos 55
      5.2.1. El discurso del Monte 55
      5.2.2. Otras enseñanzas programáticas 56
      5.2.3. Instrucción a los discípulos 58
      5.2.4. Multiplicación de los panes y los peces 60
      5.2.5. Caminando sobre las aguas. Enseñanzas 60
      5.2.6. Dudas de Juan el Bautista 61
   5.3. Segundo bloque de enseñanzas 63
      5.3.1. Autoridad, familia y el rechazo a Jesús 63
      5.3.2. El Reino de Dios y la riqueza. Los niños 66
      5.3.3. Ejecución de Juan el Bautista 67

5.4. Tercer bloque. La radicalidad 69
5.5. Cuarto bloque de enseñanzas 71
5.5.1. El Reino de Dios: nuevas exigencias 72
5.5.2. El escándalo, la oveja perdida y el perdón 72
5.5.3. En Jerusalén, enseñanzas a sus discípulos 73
5.5.4. La entrada triunfal 73
5.5.5. Purificación del Templo 74
5.5.6. La higuera maldita. En la casa de Betania 76
5.6. Quinto bloque de enseñanzas. En Jerusalén 77
5.6.1. El tributo al Cesar y el mandamiento más importante de la ley 77
5.6.2. Hipocresía de escribas y fariseos. Complot para matar a Jesús 80
5.7. Pasión, Muerte y Resurrección 83
5.7.1. La unción de Betania 83
5.7.2. La celebración de la cena 84
5.7.3. En el huerto y el prendimiento 85
5.7.4. Ante el Consejo de Caifás y Pilatos 86
5.7.5. Camino del Calvario 91
5.7.6. Ejecución, muerte y entierro 91
5.7.7. La resurrección 96
6. La construcción cinematográfica: recursos técnicos, expresivos y narrativos de *El Evangelio según San Mateo* 98
6.1. Construcción narrativa 98
6.1.1. La representación de la imagen. Escenografía, lugares y localizaciones 101
6.1.2. Los actores. Rostros y cuerpos 103
6.2. Dirección de fotografía 107
6.2.1. Cuestiones técnicas 107
6.2.2. Iluminación, encuadre y plano 109
6.3. Vestuario 114
6.4. Montaje 115
6.5. Música 118
7. Interpretaciones y apéndices 126

7.1. El mito y lo sagrado en el cine de Pier Paolo Pasolini .. 126
7.2. Dedicatoria al papa Juan XXIII 133
7.3. Reacciones a *El Evangelio según San Mateo* 135
7.4. Apuntes sobre la figura de Jesús en el cine 140
8. Equipo técnico y artístico de .....
El Evangelio 143
8.1. Alfredo Bini 143
8.2. Tonino Delli Colli 144
8.3. Giuseppe Ruzzolini 145
8.4. Luigi Scaccianoce 145
8.5. Dante Ferreti 146
8.6. Nino Baragli 147
8.7. Donilo Donati 148
8.8. Enrique Irazoqui 149
8.9. Susanna Pasolini 151
Bibliografía 151
Guías para ver y analizar 155

I. Ficha técnica y artística

Título original:	*Il Vangelo secondo Matteo*. Italia, 1964
Producción:	Alfredo Bini. Arco Film, Roma-Lux Cie Cinématographique de Francia, París
Director	Pier Paolo Pasolini
Ayudantes de Dirección	Mauricio Lucidi y Paolo Schneider
Guion	Pier Paolo Pasolini. Basado en el texto del Evangelio según San Mateo
Fotografía	Tonino Delli Colli (A.I.C.). Angelo Novi
Operador	Giuseppe Ruzzolini
Dirección artística	Luigi Scaccianoce y Dante Ferreti
Vestuario	Donilo Donati
Montaje	Nino Baragli
Música	Luis Enrique Bacalov y Carlo Rustichelli
Intérpretes:	
Cristo	Enrique Irazoqui
María	Margherita Caruso y Susana Pasolini
José	Marcello Morante
Juan Bautista	Mario Socrate
Pedro	Settinio Di Porto
Andrés	Alfonso Gatto
Juan	Giacomo Morante
Bartolomé	Guido Cerratini
Tomás	Rosario Migale
Mateo	Ferruccio Unzo
Santiago, Hijo de Alfeo	Marcello Galdini
Tadeo	Elio Spaciani
Simón	Enzo Siciliano
Felipe	Giorgio Agamben
Judas	Otello Sestili
Caifás	Rodolfo Wilcock
Poncio Pilato	Alessandro Credici

del Evangelio, y crea con ello un estilo peculiar en el uso de la escritura cinematográfica:

> Tengo que empezar a adaptar el texto –sin servirme de un guión, sino tal como está, como si se tratase de un guión ya hecho– a otro texto sin modificaciones literales, pero en forma técnica (Pasolini, 1965: 13).

Sin duda esta decisión es un reto al que Pasolini se sujeta asumiendo todos los riesgos.

El Evangelio de San Mateo no es un texto propiamente literario de un autor, sino el producto de la yuxtaposición de diversas tradiciones orales y escritas, sobre el personaje de Jesús de Nazaret que el evangelista recoge, ordena y da forma con la finalidad de despertar o consolidar la fe en ese Jesús de Nazaret que él presenta como el Mesías, el Cristo anunciado para la salvación del pueblo judío. Desde ámbitos culturales y religiosos, se considera que este Evangelio es un *texto sacro*, origen de una religión y de unos cultos milenarios.

El narrador de este texto es virtual y despliega un relato poco elaborado que se compone de distintas fuentes yuxtapuestas y que consiste en cinco sermones de un maestro llamado Jesús y tres momentos narrativos: el origen de Jesús, su nacimiento; su predicación en Galilea y en Jerusalén; y la Pasión y Resurrección. Es un texto en el que predominan *contenidos orales* de discursos y doctrinas puestos en boca de Jesús, junto a sucesos de su vida. Su organización, por su formación textual, resulta en parte caótica, de fuertes contrastes, cortes y absoluto desorden, tanto por los tiempos que recorre como por los espacios en los que tiene lugar.

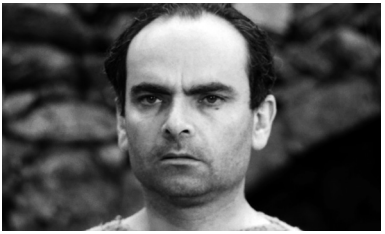
Pasolini asume esa estructura y circula por ese magma que altera cualquier convención, y crea una nueva organización del texto, un tanto caótica también, con ritmos que producen aceleraciones y retardos, con saltos elípticos que buscan una continuidad narrativa casi imposible. Pero logra un discurrir en presente que para él es el único tiempo de la imagen. Así lo expresa Gilles Deleuze (1986: 56):

> El cine [de Pasolini] como imagen de la realidad selecciona y coordina momentos significativos; el montaje que tiene la propiedad de "volver el presente pasado", de transformar nuestro presente inestable e incierto en "un pasado claro, estable y descriptible", en suma de realzar el tiempo.

La película contiene los momentos significativos del Evangelio de Mateo, que ordena en siete amplias secuencias. A su vez incluye otras más breves. El esquema sería el siguiente.

0. Títulos de crédito		
1. Evangelio de la infancia. Los inicios	1.1. María embarazada	
	1.2. Los Magos en Jerusalén	
	1.3. La adoración de los Magos	
	1.4. Huida a Egipto	
	1.5. Matanza de los inocentes	
	1.6. Muerte de Herodes y regreso de Egipto	
	1.7. Juan el Bautista y bautismo de Jesús	
	1.8. Las tentaciones de Jesús en el desierto	
	1.9. Galilea. La vida pública	
	1.10. Elección de los Apóstoles. Instrucciones	
2. Primer bloque de enseñanzas	2.1. El discurso del monte. Las bienaventuranzas	
	2.2. Otras enseñanzas	
	2.3. Instruye a sus discípulos	
	2.4. Multiplicación de los panes y los peces. Enseñanzas	
	2.5. Camina sobre las aguas. Enseñanzas	
	2.6. Las dudas de Juan el Bautista	
3. Segundo bloque de enseñanzas	3.1. La autoridad y la familia	
	3.2. El Reino de Dios y las riquezas. Los niños	
	3.3. Ejecución de Juan el Bautista	
4. Tercer bloque de enseñanzas	4.1. El seguimiento de Jesús. Su radicalidad	
5. Cuarto bloque de enseñanzas	5.1. El Reino de Dios: nuevas exigencias	
	5.2. El escándalo, la oveja perdida y el perdón	
	5.3. Viaje a Jerusalén y enseñanzas a sus discípulos	5.3.1. Entrada triunfal.
		5.3.2. Purificación del templo y la enseñanza de su proceder
		5.3.3. La maldición de la higuera y su significación

perdida y de preocupación, en una imagen llena de bondad. Muestran la compleja situación de José y María, al señalar un embarazo en el que parece que José no ha participado. Un plano general encuadra a María, con un fondo de un arco gótico que insinúa una estética renacentista. Al ver la situación en que se encuentra María, José opta por abandonarla dejando la casa.



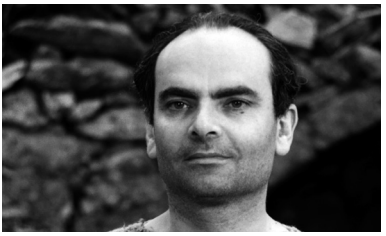
Un travelling acompaña a José sin rumbo que abandona su casa, y un plano general sigue mostrando a María preocupada al ver que José la abandona. Un primerísimo plano de María insinúa en su rostro una lágrima.

La puesta en cuadro se produce en silencio hasta el plano-travelling de José saliendo de la casa. Comienza la banda musical de un canto salmódico, junto al sonido ambiental. Planos muy cercanos de María en montaje paralelo transmiten la complejidad misteriosa de lo que le sucede. Un joven (un Ángel) le comunica a José el sentido de ese embarazo y le pide que acepte a su esposa María, porque "lo que ha

concebido es obra del Espíritu Santo". José regresa a casa y acepta a María.

Al transcribir en imágenes este texto de Mateo, Pasolini acepta el inicio de esta escena desde el componente mítico-religioso de ese sorprendente embarazo, al mismo tiempo que visualiza una lectura humana y natural de un hecho irracional e ilógico.

Los planos forman una unidad temporal y espacial donde se cuenta lo acontecido y se da la explicación misteriosa-sacra, la que expresa Mateo en su texto. Pasolini la transcribe en imagen de forma que recuerda al cine mudo, con su simplicidad y singular fuerza expresiva. Se sirve de primeros planos frontales que responden a contraplanos paralelos y que contraponen dudas y sentimientos de los personajes. Es una estética de ruptura que acerca el texto al mundo rural, y lo hace por primera vez en la historia del cine sobre relatos evangélicos: aparecen rostros humanos a ras de tierra, con una María embarazada que parece salir de la pintura de Piero de la Francesca, y un joven Ángel que hace guiños estéticos a Botticelli.



El regreso de José después del anuncio del Ángel es puesto en cuadro de forma idéntica al inicio. Cuatro primeros planos de la mirada de María en su nuevo encuentro con José expresan la alegría de la aceptación por parte de este. La música de la *Misa Luba* rompe el silencio del comienzo. Es una iconografía de lo pobre, incluso de lo feo, que también contrasta con toda la tradición cinematográfica que han narrado estos relatos; recordemos, por ejemplo, *Rey de reyes* (*King of Kings,* Nicholas Ray, 1963), *La más grande historia jamás contada* (*The Greatest Story Ever Told,* George Stevens, 1964) o *Jesús de Nazaret* (*Jesus of Nazareth*, Franco Zeffirelli, 1979).

Hay que señalar los encuadres fijos, de un extenso contenido informativo. Por ejemplo, en la casa de María, en un plano general, aparecen unas mujeres mayores con ella, y una de ellas lleva a un niño en brazos. ¿Ese niño pertenece a la familia?, ¿es de María? Otro ejemplo es el contenido informativo de los planos que muestran la ciudad de Nazaret y su entorno en una larga panorámica, y el zoom en picado que se aproxima a la casa cuando José regresa, una vez aclarada su duda. La música que acompaña, del Gloria de la *Misa Luba*, subraya y enuncia lo extraño del suceso y la aceptación por parte de José de la explicación que el Ángel le ha dado.

Pasolini ha trascrito el texto del Evangelio con toda fidelidad, y todo sucede como si fuese algo normal, aunque no lo es. "Lo que ha concebido es obra del Espíritu Santo", dice el texto. Y ahí reside la com-

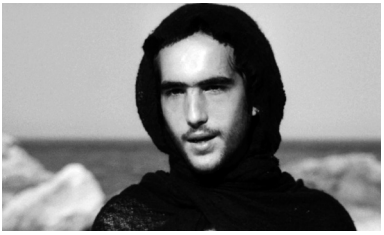
Apóstoles. La escena recuerda la presentación del príncipe Alexander Nevsky, de la película del mismo título.

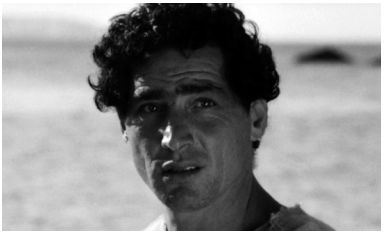
5.1.10. Elección de los Apóstoles. Instrucciones 0h. 34' 19"

Tras un corte neto de imagen, un primer plano nos muestra a Jesús, con un fondo urbano que corresponde a la ciudad de Cafarnaúm en Galilea. A pesar del corte neto de imagen, se ha producido un cambio espacial y temporal por medio de una elipsis.

Desde el capítulo primero al cuarto del texto evangélico, Pasolini ha seguido cronológicamente el texto. En esta secuencia, se produce el salto del capítulo cuarto al décimo para conectar la elección de los cuatro primeros apóstoles, Pedro, Andrés, Santiago y Juan, con el resto de los doce. Son razones técnicas de guion para dar coherencia a la llamada y elección de los doce Apóstoles, que en el texto de Mateo tiene lugar en capítulos distintos.

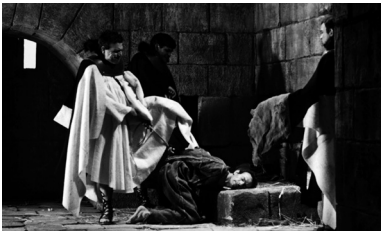
"La mies es mucha, pero los obreros pocos. Rogad pues al dueño de la mies a fin de que envíe operarios a su mies" (9, 37-38). Estas palabras de Jesús son el punto de partida para la llamada y la elección del resto de los apóstoles, a los que da sus primeras instrucciones.





Diversos primeros planos muestran cada uno de los rostros de los elegidos, que son llamados por su nombre propio, tal como Mateo

aunque desde la mirada de Herodes la danza de la niña Salomé resulta embriagadora y lujuriosa. La coreografía de la danza es elegante. Sobresale la niña y el contraplano retenido del rostro de Herodes. Se suma a ello la presencia ambigua de Herodías, su madre, que quiere la muerte de Juan, sirviéndose de su hija. La música original de Bacalov y un largo silencio acompañan la escena.



La secuencia de la ejecución de Juan, desde la oscuridad y negrura de la imagen, está subrayada con la música de Prokófiev de *Alexander Nevsky*, de la misma forma que en la secuencia de la muerte de los inocentes de Belén. Aquí el inocente es el adulto Juan el Bautista.

La siguiente escena comienza con un primerísimo plano horizontal del rostro de Jesús muerto y un plano general del Calvario en que se destacan las tres cruces, tras lo que se inicia el descenso de la cruz del cuerpo de Jesús para darle sepultura. Catorce planos de encuadres informativos componen el montaje de la escena con un ritmo lento, ritual y solemne, acompañado por un canto popular ruso funerario. Como en otros momentos de la película, es la composición musical la que marca el ritmo de la imagen y borra cualquier expresión trágica. Rostros de gente sencilla, a los que se suma el de María, componen la escena de la sepultura de Jesús. Un plano cercano de los pies del cadáver de Jesús y el detalle de la presencia de una mosca subrayan la muerte. Esta puesta en imagen mantiene el realismo de un entierro y su sentido sacro y ritual. La escena se cierra con un plano en picado de María y el grupo ante la sepultura y un corte en fundido.

5.7.7. La resurrección

2h. 09' 05"

La visión de unos soldados que vigilan la sepultura nos indica la elipsis temporal que existe. El grupo de María y las mujeres regresan al lugar para depositar unas flores. Se derrumba la piedra de entrada al sepulcro, y de esta forma se expresa el hecho de la resurrección de Jesús, como se recoge en el texto de San Mateo. La puesta en escena es continuidad de la secuencia anterior, con la misma figuración estética en planos, montaje y la música de los cantos funerarios populares rusos que acompañó al entierro. Un ruido, como de un terremoto, antecede al primer plano que muestra la sepultura abierta. Con un travelling penetramos dentro de la sepultura, donde se muestra la sábana que envolvió el cuerpo de Jesús. El "Gloria" de la *Misa Luba*, como en la primera secuencia de la película, subraya la alegría popular de la Resurrección.

El Ángel, en plano y contraplano con María y las mujeres, les comunica: "Él ya no está aquí. Ha resucitado como dijo. Id y decid a sus

6.2. Dirección de fotografía

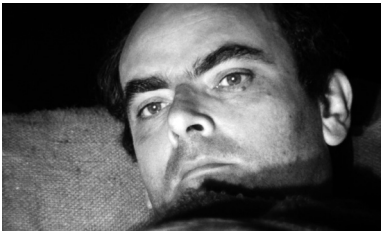
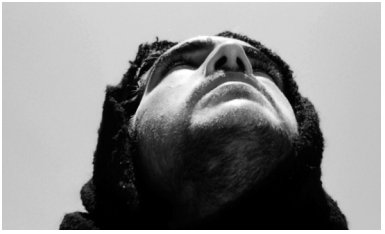
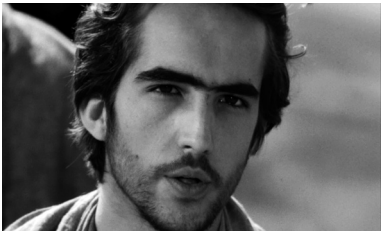
6.2.1. Cuestiones técnicas

Cuando Pasolini realizó *El Evangelio*, partía de la experiencia de realizador adquirida en los rodajes de *Accatonne*, *Mamma Roma* y *El Requesón*.

En concreto, cuando comenzó su primera película, *Accatonne*, su desconocimiento técnico era total, y tanto él como su director de fotografía Delli Colli eran conscientes del camino difícil que emprendían. Tal y como Delli Colli confesaba en una entrevista (Heuring y Gallotti, 2005), "Pasolini fue inteligente como para preguntarme qué hacer. Lo que tenía en mente era algo intangible pero muy claro. Él me dio sugerencias específicas, y yo las implementé […] Pasolini era otra cosa. Nuestras relaciones eran perfectas. Él era una persona increíblemente

Hemos de destacar la planificación de la figura de Jesús en cortísimas tomas, de su rostro y de sus miradas, que abren lecturas de radicalidad, de convencimiento y de ternura. Es un rostro que transmite humanidad, y a la vez delata ese plus humano que da paso al misterio. Es un Cristo cercano y al mismo tiempo distante, singular en el conjunto de personajes. Fue un gran hallazgo de Pasolini Enrique Irazoqui, cuya interpretación de Jesús muestra registros muy diversos, sobre todo en las secuencias de esos cinco bloques de enseñanzas, donde la palabra tiene que hacerse visible. Consigue diversas imágenes del rostro del protagonista en diferentes composiciones a través de una cuidada iluminación de tonos distintos: gamas suaves y fuertes, luces blancas, oscuridad…, con rostros que delatan la presencia como fuera del tiempo. Fernando González (1977: 144) profundiza en esa presencia reiterativa del primer plano, su primacía y su significado:

> Gilles Deleuze citando a Eisenstein, recuerda que el primer plano no es solo uno más entre los distintos tamaños del plano, sino que su uso puede determinar una lectura afectiva de todo el film. Arrancando el rostro de las coordenadas espacio-temporales, este queda elevado a la categoría de expresión de afectos de lo "patético". Una película construida de este modo nos situaría fuera del tiempo y del espacio concretos, nos colocaría ante lo que Dreyer llamaba la cuarta o la quinta dimensión, la del tiempo absoluto, la del espíritu.

expresan el interior de María, joven embarazada, con problemas ante José pero muy serena; la forma de montaje para expresar los sentimientos de María ya mayor ante su hijo al que no entiende en su misión, y el montaje que expresa el dolor de María acompañando a su hijo camino del Calvario y en la Crucifixión. También se producen múltiples rupturas de la lógica convencional en secuencias como la de la elección de los Apóstoles y las de su adoctrinamiento, cuando Jesús camina con los Apóstoles, o en las escenas del juicio de Jesús ante Caifás y Pilatos, filmados como reportajes desde los rostros y planos de Pedro y Juan, en todos los cuales el montaje rompe la escalaridad del plano.

Los ejemplos de *creación de ritmos poéticos* por medio del montaje son múltiples. Una escena ejemplar se da en la secuencia del encuentro de Jesús con Juan el Bautista, cuando tiene lugar el bautismo de Jesús: planos generales de la gente y primeros planos del Bautista dan paso a un primerísimo plano retenido del rostro de Jesús en un montaje que alterna planos que crean un ritmo poético, hasta que se cierra la secuencia con un plano cenital y una voz que viene del cielo. Otros singulares ejemplos son: toda la secuencia de la adoración de los Reyes Magos en Belén; la secuencia del baile de Salomé ante el rey Herodes, con un ritmo poético muy singular; la Última Cena con sus discípulos, íntima y solemne, y el llanto de Pedro después de negar a Jesús.

Por último, toda la larga secuencia de Jesús camino del Calvario, con los soldados, el gentío y la madre de Jesús, hasta las crucifixiones, es un brillante ejemplo de montaje donde se dan cita tensiones narrativas, contenidos interiores del plano y rupturas de escalaridad, todo ello paradójicamente con un ritmo poético tal cual sucede en toda su escritura literaria y que aquí se convierte, desde el más crudo realismo, en idealismo poético.

6.5. Música

En la formación humanista y académica de Pasolini, la música ocupa un lugar importante. En 1944 escribió un estudio sobre las sonatas de J. S. Bach y en la Universidad de Bolonia, en su juventud, organizaba sesiones de lecturas poéticas con acompañamientos musicales. Sus preferencias aparecen en la fonoteca que se conserva en su casa de Roma y que, después de su asesinato, su sobrina Graziella Chiaraossi archivó. Todo ello se recoge en el libro del profesor de musicología de la Universidad de Udine Roberto Calabretto *Pasolini e la musica* (1999), editado por Pordenone Cinemazero. En esa fonoteca hay un apartado extenso de música clásica, con presencia de Bach, Mozart, Vivaldi, Albinoni, Monteverdi, Haydn, Beethoven, y una amplia colección de cantos populares italianos, de música étnica y de música contemporánea.

También hay que anotar, respecto a lo que concierne a la música en su cine, la estrecha amistad que mantuvo con Elsa Morante, profunda conocedora de la música clásica y en especial del periodo romántico europeo. Elsa le facilitó registros musicales de su extensa discoteca. Sobre todo cuando Pasolini se inició en su cine con *Accattone,* se sirvió de sus consejos para los registros musicales de la película, que causó

Las composiciones musicales originales de Luis Enriquez Bacalov acompañan momentos de transición narrativa. Es una música clásica y popular, normalmente extradiegética, que pasa casi desapercibida para el espectador. Sin embargo, es una aportación musical muy importante. Bacalov realiza:

- composiciones originales en la secuencia donde José duda ante el embarazo de María;
- una salmodia cercana al canto gregoriano para ambientar el largo silencio de José;
- el fondo musical de la llegada de los Magos a Jerusalén hasta el palacio de Herodes;
- el fondo musical de la secuencia de las tentaciones en el desierto;
- una melodía de un solo de flauta en sonido diegético en la escena en que se narra el encuentro de Jesús con los discípulos de Juan;
- la música diegética que acompaña la danza de Salomé ante Herodes, en que la melodía se adapta perfectamente a la imagen y contribuye a resaltar esa sencillez de una danza popular con una coreografía de sabor primitivo y sin acento sexual, tan distinta a como aparece en numerosas películas bíblicas;
- la música que acompaña la escena en la que los discípulos de Juan dan a conocer a Jesús la muerte de su maestro;
- una melodía de composición salmódica en la escena de la maldición de la higuera y la de la unción de Jesús en Betania;
- la bella melodía que acompaña la escena del milagro de la multiplicación de los panes y de los peces;
- y la melodía que recrea una salmodia de carácter funerario en el entierro de Jesús.

Carlos Rusticheli, que aparece en los títulos de crédito como el coordinador musical, coordinó desde el montaje definitivo de la película todo el contenido musical, tarea que ya realizó en películas anteriores de Pasolini. Es un trabajo importante, aunque poco reconocido desde la categoría de autor, que establece todo el conjunto rítmico y musical, evitando cualquier estridencia y estableciendo el equilibrio entre el mundo de la imagen y el mundo de la música.

7. Interpretaciones y apéndices

7.1. El mito y lo sagrado en el cine de Pier Paolo Pasolini

En el contexto cultural de Pasolini, la dimensión de lo sagrado se hace muy presente en su obra literaria, poética y cinematográfica. Nace de su biografía pegada a la tierra y a la naturaleza, y forma parte de sus ancestros culturales, cuyos colores muy pronto se centraron en el campesinado, en contra de una cultura de carácter pragmático y tecnológico que condujo a la crisis de los años sesenta. La aparición de una burguesía capitalista abocada al consumismo eliminó aquellos valores que constituyeron los pilares de una civilización que empezaba a considerarse caduca y primitiva.

Él se definía y hacía historia personal ante lo religioso:

> yo no he sufrido ninguna presión religiosa, ni he sido condicionado por ninguna educación católica. […] Yo no amo el catolicismo como una institución, no por ateísmo militante, sino porque mi religión, o más bien mi espíritu religioso […] se ofusca ante él. […] Yo me inclino a un cierto misticismo, a una contemplación mística del mundo, claro está. Pero es por una especie de veneración que procede de mi infancia, una necesidad irresistible de admirar a los hombres y a la naturaleza, de conocer la profundidad allí donde otros solo descubren la apariencia inanimada, mecánica, de las cosas (Duflot, 1971: 30-31).

Sea como fuere, este sentimiento de lo sagrado lo encontró en el corazón de la vida humana. Es importante subrayar la distinción que establecía entre lo que él llamaba "mi religión" y "mi espíritu religioso". Entendía la religión como un fenómeno sociocultural, y la circunscribía a las grandes religiones históricas que siempre han constituido un fenómeno de poder. Sin embargo, el "espíritu religioso" se alejaba de dicho fenómeno y formaba parte de lo que Pasolini llamaba lo sacro y el mito. En una de las primeras secuencias de *Medea* (1969-1970), basada en la obra de Eurípides, se manifiesta el Centauro que da lecciones a Jasón. Y así lo confirma el guion en una secuencia inicial de su película:

> ¡Todo es santo! ¡Todo es santo! No hay nada natural en la naturaleza, recuérdalo bien. Cuando la naturaleza te parezca natural todo habrá acabado. Y otra cosa comenzará […] En cada lugar que tus ojos miran se esconde un dios. Y si no está dejó marcas de su presencia. O silencio, u olor a hierba, o frescura de agua dulce. Todo es santo, pero la santidad es una maldición. Los dioses que aman, al mismo tiempo odian.

con los fariseos y los centuriones y con la compañía de mujeres que recuerdan a María Magdalena y Marta, la hermana de Lázaro. Hace también referencia a la negación de Pedro y al Buen Ladrón. Lejos de cualquier manifestación devota de aquellos acontecimientos, hace saltar en pedazos cualquier iconografía cristiana al uso. Sin embargo, se hace presente en el hombre vestido de cura, un ser humano, no divino, que conoce y comparte el dolor de los pobres y muestra repugnancia hacia los poderosos.

Ordet y *Nazarín* expresan la emoción poética y la emoción existencial que puede producir la contemplación de una obra de arte cinematográfica por su contenido, sus formas y estilo, por lo que insinúa al merodear el ámbito de lo misterioso y trascendente.

8. Equipo técnico y artístico de *El Evangelio*

8.1. Alfredo Bini

Alfredo Bini, nacido en 1926 y fallecido en 2010, empezó en la producción en 1958 y permaneció activo hasta 1979.

En 1958 intervino en *La ley es la ley* (*La legge è legge*), una coproducción francoitaliana dirigida por Christian-Jaque. En 1960 fundó la productora Arco Film, que inició su actividad con *El bello Antonio* (*Il bell'Antonio*), escrita por Pasolini y dirigida por Mauro Bolognini. Fue precisamente Bolognini quien le convenció para que produjera *Accattone* ante el rechazo de Federico Fellini para producirla.

En esta primera fase de su carrera, Bini se concentró sobre todo en el cine de autor, debutando en 1961 con *Accattone* y produciendo todas las películas de Pasolini, al que proporcionó el equipo técnico y al que dio una total libertad en cada uno de los films que realizó con él. Su colaboración terminó con *Edipo Rey* en 1967.

Más tarde, Bini abandonó esa política de producción valiente, innovadora e investigadora, en favor de un cine comercial, a excepción de *Lancelot du Lac*, de Robert Bresson, en 1974.

Duflot, Jean (1971). *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini.* Barcelona: Anagrama.

Fernández-Savater, Amador (2019). Antropología neoliberal. *El País, 29 de mayo.* Disponible en *https://elpais.com/elpais/2019/05/28/opinion/1559062838_317776.html*

Fioravanti, Leonardo (1965). Una visión del mundo épico-religiosa. Coloquio con Pier Pasolini en el Centro Experimental de Cinematografía. Roma 9 de marzo de 1964. *Temas de Cine,* 37. *Pasolini y su obra,* 61-79.

García Espina, Gabriel (1965). Crítica del estreno de El Evangelio según San Mateo en ABC. *Temas de Cine*, 37. *Pasolini y su obra*, 136.

González, Fernando (1977). *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

— (2015). *Pier Paolo Pasolini. Apuntes como forma poética.* Madrid: Asociación Shangrila.

Heuring, David y Gallotti, Giouse (2005). A Lifetime Through the Lens. *American Cinematographer,* marzo, 34-45.

López, Ianko (2018). Enrique Irazoqui: "Cuando Pasolini me vio exclamó 'He encontrado a Jesús'". *Vanity Fair,* 3 de abril. Disponible en https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/enrique-irazoqui-pier-paolo-pasolini-evangelio-segun-san-mateo/30147

Mariniello, Silvestra (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra.

Martellini, Luigi (2010). *Pier Paolo Pasolini.* Valencia: Publicaciones Universidad de Valencia.

Masi, S. (1989). Luigi Scaccianoce. En Masi, S. *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, vol. I. L'Aquila: Ministerio del Turismo e dello Spettacolo, 47-49.

Monclus, Antonio (1976). *Pasolini, obra y muerte.* Madrid: Fundamentos.

Monleón, José (1965). Nuestro cine. Crítica del estreno de El Evangelio según San Mateo. *Temas de Cine*, 37. *Pasolini y su obra*, 124-126.

Monzó, José María (2008). *Ordet, Theodor Dreyer* (1954) Valencia-Barcelona: Nau Llibres-Octaedro.

Naldini, Nico (1992). *Pier Paolo Pasolini. Una vida* (trad. Mercedes del Corral). Barcelona: Circe.

Guías para ver y analizar...

1. Cantando bajo la lluvia
2. "M" El Vampiro de Düsseldorf
3. El espíritu de la colmena
4. Blade Runner
5. La naranja mecánica
6. Centauros del desierto
7. Con la muerte en los talones
8. Ciudadano Kane
9. Laura
10. Con faldas y a lo loco
11. La reina Cristina de Suecia
12. Drácula de Bram Stoker
13. Excalibur
14. Arrebato
15. Pesadilla antes de Navidad
16. En busca del arca perdida
17. La mujer pantera
18. Pulp Fiction
19. Annie Hall
20. Los olvidados
21. La semilla del diablo
22. Apocalypse Now redux
23. Ser o no ser
24. El sol del membrillo
25. James Bond contra Goldfinger

Guías para ver y analizar...

26. Lawrence de Arabia
27. Seven
28. La dolce vita
29. La parada de los monstruos
30. ¡Qué bello es vivir!
31. Matrix
32. Dos en la carretera
33. Al final de la escapada
34. Minority Report
35. La guerra de las galaxias
36. Roma, ciudad abierta
37. El show de Truman
38. Remando al viento
39. Shrek
40. Todo sobre mi madre
41. Toy Story
42. Ordet
43. París, Texas
44. Noche en la tierra
45. El profesor chiflado
46. Los siete samuráis
47. Muerte entre las flores
48. En construcción
49. King Kong
50. El viaje de Chihiro

Guías para ver y analizar...

nueva temporada

51. El diablo sobre ruedas
52. Deseando amar
53. Solaris
54. Gladiator
55. La matanza de Texas
56. Lola Montes
57. Up
58. Jennie
59. Melancolía
60. Mystic River
61. El verdugo
62. Network
63. Harry el sucio
64. Alien, el octavo pasajero
65. American Beauty
66. Ladrón de bicicletas
67. Rebeca
68. Perdición
69. Perfect Blue
70. La piel que habito
71. Easy Rider
72. El piano
73. Los idiotas
74. El Evangelio según San Mateo
75. Solo ante el peligro

¿Quieres publicar una *Guía para ver y analizar*?

Si quieres hacernos llegar tu propuesta, asegúrate que cumple las normas de la colección:

- Los textos deberán ser originales y su estilo literario lo más sencillo y claro posible, evitando adoptar un tono excesivamente académico, es decir, un lenguaje "opaco", lo que no implica caer en superficialidad o banalidad.
- La extensión total del texto deberá ser de entre 250.000 y 270.000 caracteres (con espacios y notas incluidos).
- Se procurará utilizar gráficos, esquemas, tablas, dibujos, etc., para facilitar la lectura del texto y el seguimiento del estudio monográfico de la película.
- El texto deberá adoptar, sin perjuicio de los condicionantes particulares de cada película, ni de la autonomía del autor en la redacción del texto, la estructura de los libros de la colección:
    1. Ficha técnica y artística
    2. Introducción
    3. Sinopsis argumental
    4. Estructura del film
    5. Análisis textual
    6. Recursos expresivos y narrativos
    7. Interpretaciones/Apéndices
    8. Equipo de producción y artístico
    9. Bibliografía
- Las propuestas de nuevos libros (que deberán ser inéditos) deberán constar, al menos, de los siguientes documentos:
    1. Justificación
    2. Índice comentado
    3. Bibliografía seleccionada
    4. Breve CV del autor (inferior a 500 palabras).
- Todos los documentos deberán ser entregados en soporte informático. En la página web de Nau Llibres existe una sección específica (http://naullibres.com/guias-para-ver-y-analizar) para el envío de originales.

El Comité Editorial, compuesto por expertos en comunicación audiovisual y educación, comunicará al autor, en un plazo no superior a tres meses, si acepta o no dicha propuesta. Si la respuesta es positiva, se firmará el correspondiente contrato de edición con la editorial y el autor se comprometerá a entregar, en el plazo que en su momento se estipule, un borrador del texto, que será revisado por los miembros del Comité Editorial. El autor deberá recoger las correcciones y sugerencias resultantes de la revisión para modificar convenientemente el texto antes de enviarlo a la editorial para proseguir el proceso de edición, que necesitará de la colaboración del autor para incorporar las ilustraciones y ejemplos previstos.