

El Evangelio provocador de Pasolini

—• Por Roberto Méndez Martínez •—



Han pasado casi tres décadas desde que asistí a un evento cinematográfico en mi ciudad natal que ofreció un ciclo, lo más completo posible, de la filmografía de Pier Paolo Pasolini. Un viejo teatro en el corazón de la ciudad recibió durante varias noches consecutivas a un público disciplinado y devoto que asistía, como quien va a un culto religioso, a presenciar las proyecciones de *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) y *Teorema* (1968). A la vez, en una sala improvisada en el Centro Provincial del Cine, pequeña, calurosa y mal protegida de la luz del mediodía, se ofrecían en formato de video, para unos pocos elegidos, otros filmes como *El Decamerón* (1970), *Las mil y una noches* (1974) y hasta la conflictiva *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975). Fue en aquella triste oficina, devenida por unos días linterna mágica, donde pude contemplar por vez primera *El evangelio según Mateo* (1964). Esta obra me pareció singular, retadora, pero aquel precipitado banquete no permitía digerir adecuadamente cada uno de los manjares ofrecidos. La ansiedad por devorar todo el conjunto impedía discernir en cada caso los sabores más finos.

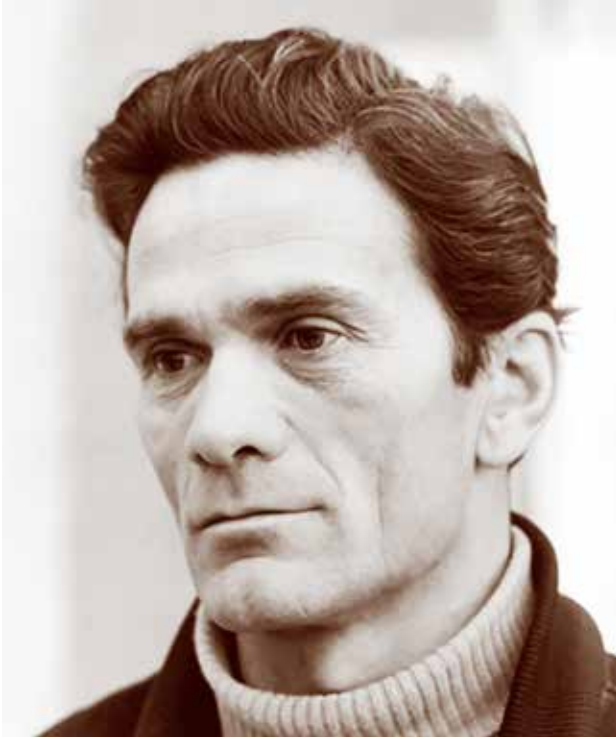
He vuelto sobre esa cinta en días recientes. Quizá las condiciones para apreciarla no fueran mucho más propicias. La vi en mi habitación, sentado en la cama, nuevamente asediado por la luz meridiana y el calor. Sin embargo, en esta ocasión la obra de arte se me entregó en toda su áspera plenitud.

Todavía hoy algunos críticos e investigadores siguen preguntándose por qué el ateo Pasolini pudo tener la idea peregrina de filmar un texto evangélico, empeño que pareció tan peligroso a los sectores religiosos conservadores como a los marxistas de rígida ortodoxia. La respuesta habría que buscarla en el difícil debate que el artista sostenía con la cambiante sociedad de su tiempo. Hombre de simpatías marxistas y muy cercano al pensamiento de Antonio Gramsci, rechazaba la raíz estalinista del Partido Comunista Italiano y las políticas culturales del llamado «campo socialista». Absolutamente ajeno a las estructuras jerárquicas de la iglesia católica, había mirado con simpatía la convocatoria por el papa Juan XXIII a un nuevo concilio ecuménico, por lo que implicaba de *aggiornamento* para la institución, sobre todo en sus relaciones con la sociedad. Eso explica que dedicara su

obra al pontífice, fallecido en 1963, mientras se filmaba la obra. Posiblemente el pensamiento social de esta figura, contenido en sus encíclicas *Mater et magistra* y *Pacem in terris*, contentivas de una defensa de los derechos del hombre, un radical rechazo a la guerra y la carrera armamentista, así como el hecho de que pusiera fin a la política de abierta hostilidad hacia los comunistas influyeran también en esta motivación.

Como sucede con las auténticas obras de arte, no están totalmente claras las intenciones del creador. En primer término, el cineasta no pretendía realizar otra vida de Cristo, ni siquiera un filme religioso destinado a la labor evangelizadora. Más aún, no pretendía hacer una película basada libremente en el Evangelio de Mateo. Lo que le interesaba era filmar este texto bíblico, o más bien, la mayor parte de él, sin añadir una línea más en el guión, ni personajes o sucesos de su invención. Años después intentará esclarecerlo así: «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 Mateo.»¹

He realizado el ejercicio intelectual de seguir la proyección de la obra con el texto de Mateo entre las manos. La versión prescinde de los primeros diecisiete versículos, destinados a enunciar el linaje humano de Jesús, para comenzar con el suceso del embarazo de María, el silencio de José, su prometido, y el sueño donde este recibe la revelación angélica que acalla sus dudas y le hace tomarla por esposa (Mt 1,18-24). A partir de allí, sigue de manera muy estricta el relato con la visita de los magos de Oriente al rey Herodes y su adoración del Emmanuel (Mt 2, 1-12), la advertencia del ángel sobre los designios del Monarca, la huida a Egipto y la matanza de los recién nacidos en Belén (Mt 2, 13-18). Se suceden, de manera harto concisa: la muerte de Herodes, el bautismo de Jesús en el Jordán, las tentaciones en el desierto, la prisión de Juan el Bautista y el comienzo de la predicación pública, con la llamada de los primeros discípulos.



Pier Paolo Pasolini (1922-1975).

A partir de allí, el creador tiene que hacer ajustes en su guión porque debe dar un ritmo a su discurso, donde los sucesos alternen con las predicaciones. Así, las diversas enseñanzas de Jesús, incluidas en los capítulos 5, 6 y 7, son dosificadas a lo largo de la obra, mientras se intercalan momentos dramáticos que sirven para ilustrarlas.

Es preciso señalar a estas alturas que el Jesús de Pasolini es ante todo un ser humano, que difunde una doctrina de carácter ético social, extremadamente audaz y peligrosa para los poderes constituidos de su tiempo. El director está más interesado en mostrar su pedagogía con las masas que en resaltar su condición divina. De los diversos milagros que el texto expone, apenas se queda con algunos que ilustran adecuadamente las prédicas, como ocurre con la curación del endemoniado (Mt 9, 32-34).

En determinado momento, no puede sustraerse a la belleza de algún pasaje simbólico que le sirve como metáfora de la espiritualidad del personaje y su contrapunto con la frágil fe de sus discípulos, como aquel en que el Maestro camina sobre las aguas (Mt 14,22-33). Pero resulta evidente que, a diferencia de los directores que le precedieron y todavía más, entre los que le sucedieron, en el manejo de este y otros pasajes evangélicos, el artista no intenta referirse a la segunda persona de la Trinidad, ni siquiera mostrarlo como un taumaturgo. En ese sentido no busca tanto lo prodigioso de los milagros, sino que estos ceden

con frecuencia su espacio a aquella parte del contenido doctrinal que no resulta exclusivamente religioso, sino que tiene una pertinencia social y universal.

Hay algo de distanciamiento brechtiano en ese predominio del instruir sobre el mostrar; eso explica que, a pesar de la particular densidad artística de la obra, raramente se acuda a grandes efectos dramáticos y, sin embargo, se expongan ciertas ideas polémicas de forma más o menos estática y desnuda, como sucede con el larguísimo capítulo de Mateo 23, con su condena de la hipocresía de escribas y fariseos y sus advertencias sobre los castigos a Jerusalén, sencillamente dicho de manera enérgica y fluida, sin regodeo alguno en las imágenes, como si se tratara de uno de los tantos mítines obreros de la Italia de su tiempo.

A partir de la entrada de Jesús con sus discípulos en Jerusalén (Mt 21, 1-11) el guión vuelve a ajustarse al orden establecido por el autor del Evangelio y después de filmar este capítulo hasta el más mínimo detalle, prescinde del discurso escatológico del 24 y de las parábolas del 25, para centrarse en el ritmo ascendente de los últimos días de Jesús: la unción por María en Betania (Mt 26, 6-13) como prefiguración del ritual de su muerte; la traición de Judas; la cena pascual con la institución de la Eucaristía (Mt 26, 26-29); la agonía en el huerto; el prendimiento por los guardias; los juicios ante el Sanedrín y luego ante Pilatos; hasta llegar a la tensión de la crucifixión (Mt 27, 38) que, llamativamente, se vale de los sucesos maravillosos que el texto cita para subrayar la trascendencia del gesto de aquel que expira en la cruz, especialmente el terremoto (Mt 27,57-61), que pone énfasis en las implicaciones sociales, culturales, históricas, de esa muerte trágica.

De manera más bien escueta, pero elocuente, el espectador transita por los pasajes en el cuerpo del Maestro sepultado, su resurrección y la aparición a los discípulos en Galilea para revelarles su misión universal antes de desaparecer frente a sus ojos: «Me ha sido dado todo poder en el cielo y en la tierra. Vayan, pues, y enseñen a todas las naciones, bautizándolas en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo, y enseñándoles a cumplir todo cuanto yo les he mandado; y sepan que yo estaré con ustedes todos los días hasta el fin del mundo.» (Mt 28, 19-20)

Todo el ordenamiento de la obra gira en torno al texto. El desempeño de los actores, el escenario, la fotografía, están sencillamente en función de exponer y subrayar las palabras del Evangelio. El director confía de tal modo en la fuerza enunciativa del relato sagrado que este raramente es enfatizado por las estrategias visuales propias del lenguaje cinematográfico. Pasolini se ha propuesto llevar a la pantalla el escrito de Mateo, con la mayor exactitud posible, convencido de la fuerza y actualidad de este, de modo que prescinde

de los recursos que emplearían otros directores para dar brillantez o patetismo al contenido. Más allá de los cortes y reajustes a los que debió someter el texto, estoy convencido de que se ajustó a su propósito inicial: «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»²

Se sabe que el creador pensó filmar la cinta en Palestina y Jordania, en los escenarios donde se había desarrollado aquella historia y es habitual repetir que tal cosa fue estorbada por los inconvenientes del conflicto árabe-israelí que ensangrentaba aquella tierra, además de lo oneroso que resultaba para el presupuesto de la obra. Sin embargo, la decisión final de emplear locaciones del sur de Italia no fue solo una cuestión pragmática, sino el convencimiento de que los sucesos y admoniciones registrados por Mateo no eran historia antigua, ni un drama regional, sino una trama actual fuertemente imbricada en la vida de la gente común y marcada por una urgente actualidad. De hecho, eso reforzó el ingrediente autobiográfico en la película: «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 él.»³

No nos extraña entonces que las escenas iniciales prescindan de toda arqueología para mostrarnos a la silenciosa María encinta, saliendo de una casucha rural, rodeada de mujeres enlutadas, para enfrentar el silencio de José, en un ambiente ya consagrado en el cine neorrealista italiano: el del campo, árido y brutal, del sur italiano. A lo largo de la obra se prescinde de cualquier búsqueda del detalle arqueológico o de la más sencilla pretensión de «historicidad». El templo a cuya cima conduce el demonio a Jesús en el pasaje de las tentaciones es solo una iglesia de pueblo, un espacio de representación provinciana de la vida del Maestro, como el supuesto palacio del rey Herodes, la sala del Sanedrín o el pretorio donde Pilatos juzga al reo. Lo mismo sucede con los fantásticos vestuarios de los fariseos con sus tocados monumentales o el atuendo teatral de la danzante Salomé, que rinden tributo a la imaginería religiosa del Renacimiento y el Barroco italianos, siempre inclinada a recontextualizar en su tiempo el relato bíblico aunque añadiéndole algunos rasgos bizarros como factor de extrañamiento.

Precisamente, de ese arte pictórico que va desde el aparente primitivismo de un Giotto hasta la elegancia un tanto fría de Piero de la Francesca —especialmente en la escena de la resurrección—, hasta llegar a la explotación de modelos callejeros por el Caravaggio, con sus poderosos contrastes de luz y sombra, aprende Pasolini para otorgar verdad a sus escenas. Así, percibimos un aliento esencialmente plástico en la masacre de los inocentes en Belén, con su coreográfico



El actor español Enrique Irazoqui como Jesucristo en el filme *El evangelio según san Mateo* (1964), de Pier Paolo Pasolini.

despliegue de violencia. Es en esos brevísimos homenajes pictóricos donde el director se permite ciertos rasgos «estilizadores» que contrastan con la austeridad general de la obra.

En el texto sagrado, la mezcla de violencia mítica (hebraica, en un sentido casi racista y provincial de la palabra) y de cultura práctica —mezcla con la que Mateo, como hombre ilustrado que era, no podía dejar de operar— proyectaba en mi imaginación una serie doble de mundos figurativos, a menudo relacionados entre sí: el fisiológico, brutalmente viviente, de la época bíblica tal como se me presentó en mis viajes por la India o por las costas árabes de África, y el reconstruido por la cultura figurativa del Renacimiento italiano, desde Masaccio a los manieristas.

Piensen en el primer encuadre, en el «fundido encadenado de María, próxima a dar a luz». ¿Acaso uno puede evadirse de la sugestión de la Madonna de Piero della Francesca en Santo Sepolcro? Aquella niña de pelo rubio, quizás incluso rojizo, casi sin cejas, de párpados hinchados y de vientre abultado, cuyo perfil tiene la misma castidad que el de una cumbre de los Apeninos. Y, acto seguido, el huerto, el jardín al que José se retira a descansar, ¿no es acaso una de aquellas explanadas polvorientas, rosadas, donde apacientan unas cabras rojizas, que he visto en los pueblos egipcios de los alrededores de Assuán, o al pie de los volcanes violáceos de Aden?⁴

No se busque tampoco algo semejante a la «dirección de actores» en este filme. En primer término, debe recordarse que estos fueron elegidos no por sus dotes dramáticas, sino por ciertas oscuras resonancias que solo el intelectual conocía: así la Madre de Jesús es encarnada por Susanna Pasolini, la progenitora del director, mientras que el joven filósofo Giorgio Agamben debió representar al apóstol Felipe y la ya conocida novelista y activista política Natalia Ginzburg se encargó del rol de María de Betania. Un joven militante antifranquista catalán, Enrique Irazoqui, sin experiencia previa en el mundo del cine, fue seleccionado para ser la imagen del Cristo, probablemente por su juventud y por la calidez con que sabía defender sus ideas revolucionarias.

En esta obra no hay algo que pueda describirse como una gran actuación. Pasolini rehúye cualquier forma de énfasis en el desempeño de los personajes. De hecho la mayoría de ellos son sombras animadas que rodean al Maestro, cuya prédica ocupa casi todo el tiempo de la pieza, y unas pocas participan con alguna réplica en los parcos diálogos. Son apenas

figurantes en un lienzo donde solo deben resplandecer la imagen de Cristo y el contenido de la palabra evangélica:

Siguiendo las «aceleraciones estilísticas» de Mateo en el texto, la funcionalidad bárbaro-práctica de su narración, la abolición de los tiempos cronológicos, los saltos elípticos del relato que llevan en su interior las «desproporciones» de los éxtasis didácticos —el magnífico e interminable sermón de la montaña—, la figura de Cristo debía tener, al final, la misma fuerza que una resistencia: algo que contradiga radicalmente la vida tal como se está configurando en el hombre moderno: su orgía de cinismo, de ironía, de brutalidad práctica, de contemporización, de glorificación de la propia identidad en los rasgos de la masa, de odio hacia toda diversidad, de rencor teológico sin religión.⁵

Del cine mudo parece provenir en la fotografía de esta obra la obsesión por captar los rostros de los personajes, que delatan su rusticidad, su simpleza, su condición vulgar. Esos primeros planos han hecho evocar a algunos críticos una joya del cine mudo, *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer, donde se caracteriza a las personas participantes en el proceso a través de esas aproximaciones de la cámara destinadas a dibujar de manera acumulativa el ambiente psicológico de la acción. También de la época inicial del séptimo arte parecen derivar escenas apresuradas y casi farsescas como la muerte del rey Herodes ante la mirada indiferente de cortesanos y sacerdotes, o la danza de Salomé ante el Tetrarca que concluye con la decapitación del Bautista. Son sencillamente tratadas como hechos que contextualizan la acción, pero actuadas y hasta sobreactuadas por aficionados, en tanto son caricaturas del mal y el absurdo en el mundo.

El modelo para esto debió tomarlo el director de las representaciones populares de Navidad y Semana Santa con sus actuaciones ingenuas y esquemáticas a cargo de gente sencilla, así como de las proyecciones de aquellos viejos filmes como la legendaria *Cabiria* de Pastrone, *Intolerancia* de Griffith, sin olvidar *Rey de reyes* de Cecil B. de Mille, en los que ciertas escenas históricas, representadas en obligado silencio, obligaban a la alternancia de apresuradas pantomimas y estáticos primeros planos.

Pasolini ni siquiera quiso otorgar un acabado perfecto al desempeño actoral. Así sucede, por ejemplo, con el doblaje del papel del protagonista, pues el espectador menos avezado descubre al momento que la gestualidad de Irazoqui no está sincronizada con la voz del conocido actor Enrico Maria Salerno, como si uno y otro desempeño no pudieran fundirse en uno,



Irazoqui y Pasolini durante una pausa en la filmación de *El evangelio según san Mateo*.

hasta el punto de que se despierta en nosotros una interrogante metafísica: ¿sería que el director pretendió mostrar de modo muy discreto la doble naturaleza de Cristo, en esa diferencia entre figura y voz, en esa tensión entre el cuerpo del hijo de María y el enviado de Dios?

Otro aspecto que resulta elocuente en la obra es la variedad de las fuentes que nutren la banda sonora, donde conviven pasajes musicales de Mozart, Faure, Chaikovski, Max Bruch, Prokofiev, Anton Webern y hasta una canción patriótica rusa. A veces se emplea con extrema sutileza un fragmento para reforzar la narración, al modo de un guiño intertextual, como es el caso de la escena de las negaciones de Pedro, que se acompaña de la música que J. S. Bach creara justamente para ese momento en la segunda parte de su monumental *Pasión según San Mateo*.

Sin embargo, la «clave de bóveda» musical del filme está en la inserción de un pasaje de una obra que todavía era una novedad por los días en que se rodaba. Se trata de la *Misa luba*, concebida por el fraile franciscano belga Guido de Haazen a partir del texto latino de la liturgia eucarística católica, adaptándole música tradicional del Congo Belga e interpretada por un coro masculino acompañado por percusión típica de esa región. Fue desarrollada

a partir de improvisaciones de músicos locales en la misión que los religiosos tenían en Kamina en 1958 y ese mismo año fue grabada y difundida en Europa. Se convirtió en la más célebre de las varias experiencias desarrolladas en estos años para contextualizar la liturgia cristiana en diversos escenarios culturales.

Precisamente esta asociación del canto latino con la singular entonación y el acompañamiento de la percusión, que procuran una tensión inédita en el «Gloria» de la *Misa luba*, debieron persuadir a Pasolini de darle un rol particular en su obra: enfatizar la universalidad del mensaje evangélico y huir de cualquier enfoque eurocentrista o racista. Ese pasaje, de poco más de dos minutos y medio de duración, nos sorprende al acompañar los créditos iniciales, se convierte en leitmotiv, al subrayar más adelante la curación del endemoniado, y retorna por fin, en toda su plenitud, en la escena de la resurrección de Cristo. Aunque hoy, en un mundo que procura, por razones de corrección política, parecer multicultural, el gesto podría resultarnos ingenuo, pero en 1964 era audaz y elocuente al conciliar la cultura consagrada de los centros metropolitanos con aquella marginada del mundo colonial, del mismo modo que el teatrasta y cineasta Peter Brook procuraba insertar las experiencias del teatro en Asia y África a sus montajes de piezas de Shakespeare.

Pasolini afirmó alguna vez que de los cuatro evangelios del Nuevo Testamento, solo el de Mateo le convenció para llevarlo al cine, en tanto el de Marcos le resultó muy primitivo, el de Lucas demasiado sentimental y el de Juan, con su énfasis místico y espiritualista, le fue ajeno. Precisamente es esa candente humanidad que él buscó subrayar en su creación lo que otorga a esta cinta una actualidad conmovedora. Como afirma el crítico español J. A. López García:

La grandeza de la película, aparte de tratarse de una producción poco rentable, fue vencer el reto de imprimir la espiritualidad de Jesús en la materia cinematográfica. Un intento de filmar el silencio o el vacío, porque Dios habla a través del silencio. Representar los actos externos no diría nada. Con sólo la barba y las túnicas se podría hacer correctamente, pero no dejaría de ser una ilustración. Que Dios se encarnó en un cuerpo humano, que pasó por los sufrimientos y dudas del hombre, eso no se puede representar sólo a través de un actor y una escenificación. Hace falta un plan cinematográfico completo para conseguir transparentar a Dios en la pantalla.⁶

No debe olvidarse que la obra fue rodada en un contexto histórico específico que incluía la crisis del colonialismo; el auge de varios movimientos nacionalistas; las protestas obreras y estudiantiles en Europa y América; el desarrollo de revoluciones sociales como las de Cuba y Argelia; la espiral de violencia del conflicto entre judíos y palestinos. Por otra parte, el creador está en plena formación no solo de su credo artístico, sino de su pensamiento filosófico y político. Se ha acercado a las ideas del socialismo, pero le repugna el dogmatismo de los partidos marxistas tradicionales y llega a hablar de las «dos iglesias», al equiparar a la vertiente jerárquica y tradicionalista del catolicismo con estas instituciones donde el pensamiento de Marx se difunde a través de manuales simplistas e ideas dictadas por el pragmatismo de sus dirigentes.

De hecho *Il Vangelo...* es una especie de encuentro entre su filosofía socialista, anarquista, partisana y enemiga de compromisos partidistas, con un cristianismo supuestamente en camino de recuperación de sus raíces primitivas, comunitarias, no clericales, no jerárquicas, enemigo de todo fundamentalismo y basado en una amplia libertad individual.

El artista Pasolini resultaba incómodo a casi todos: no era un militante coherente de partido alguno, crítico de los políticos tradicionales y de las oligarquías, enfrentado al poder tradicional de la jerarquía católica en Italia. A nadie le parecía buen aliado este

gramscista por cuenta propia, lector de Rimbaud, homosexual nada disimulado y provocador. Si *Il Vangelo...* pudo obtener tras su estreno el premio de la Oficina Católica Internacional de Cine fue porque esta institución no estaba permeada por la tendencia conservadora de algunos grupos eclesíasticos. Sin embargo, solo cierto sector intelectual progresista se interesó realmente en ella. La militancia comunista tradicional prefirió mirar para otro lado. La figura de Jesucristo seguía resultando peligrosa para el ateísmo científico.

Una sucesión de filmes problemáticos distanciaron al artista del aprecio de la Iglesia católica. *Teorema* (1968), interpretado de modo hartamente literal, fue considerado un atentado a la moral familiar cristiana y las piezas de su madurez, desde *El Decamerón* (1970) hasta *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) lo convirtieron en un ser execrado. Sin embargo, el arte tiene sus misterios y, en 2014, Giovanni María Vian, editor de *L'Osservatore Romano* celebró el medio siglo de la creación de *Il Vangelo...* al declarar al diario *La Stampa* que el filme es «un símbolo de la iglesia de la misericordia que ha establecido el Papa Francisco».⁷

Es interesante saber que la Filmoteca Vaticana ha conservado durante este medio siglo una copia de la obra, que está registrada en su base de datos. Por su parte, *L'Osservatore Romano* ha escrito:

La humanidad febril que el director lleva a la pantalla, trae un nuevo vigor al Evangelio... En este contexto, el Evangelio aparece más cercano, más actual, concreto y revolucionario. Así que si la película es sobre el desarrollo de una crisis o la manera en que puede superarse, sigue siendo una obra maestra y, probablemente, la mejor película sobre Jesús que se ha hecho en la historia del cine... Es, sin duda, la película en la que el mensaje del Evangelio resuena de manera más fluida y con altivez. Es un ejemplo perfecto de la iglesia pobre de Francisco para los pobres.⁸

Estoy convencido de que, aun más allá del valor religioso que puedan conceder a la pieza algunos cristianos y de sus indudables implicaciones sociales y filosóficas, *El Evangelio según Mateo* es una obra de arte, una de las principales debidas a Pasolini y puede resistir al tiempo con su apariencia humilde, en blanco y negro, áspera y pedregosa como los caminos de Palestina e Italia. En modo alguno pueden alcanzarla empeños tan pretenciosos y mucho más exitosos a nivel comercial y propagandístico como la miniserie *Jesús de Nazaret* (1977) con sus relatos evangélicos «estetizados» al modo operático de Franco Zeffirelli y mucho menos *La pasión de Cristo* (2004) de

Mel Gibson, con su regodeo en el dolor físico que no viene tanto del relato original de la Pasión sino de las visiones de la beata Anna Katharina Emmerick (1774-1824), a pesar del apoyo de un importante sector del catolicismo neoconservador norteamericano.

Hace años, por sugerencia del cardenal Jaime Ortega, visité en Roma la iglesia de San Luis de los Franceses y en ella la Capilla Contarelli, en cuyos muros en penumbra había un tríptico de lienzos del Caravaggio dedicados a la figura del evangelista Mateo. Seguramente el más logrado es el que representa la entrada de Cristo en la covacha del recaudador para señalarlo como uno de sus elegidos; otro, dedicado al martirio del santo, es de una teatralidad impresionante. Sin embargo, pienso con mucha frecuencia en el tercero de ellos, destinado a mostrar cómo pudo supuestamente redactarse el Evangelio que se le atribuye. Mateo es un hombre rústico; inclinado sobre una mesa, empuña una pluma con muy poca pericia y parece obligado a cumplir una tarea que supera sus fuerzas y su entendimiento. El auxilio le llega de un ángel que flota sobre él y sencillamente dicta lo que el apóstol debe transcribir en el pergamino. Ignoro si Pasolini conoció esos cuadros, pero seguramente era así como podía imaginarse a su evangelista cuando emprendió

esa empresa arriesgada y nada complaciente en la que seguramente algún otro ángel acudió a su oído.

Notas:

1 Citado por María Vaquero Argelés: «El Evangelio según Pasolini. Aproximación al texto». *Revista Latente*, no. 4, Universidad Santiago de Compostela; julio 2006, p.54.

2 *Ibid*, p.59.

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

4 P. P. Pasolini: «Un aumento de vitalidad». Prólogo a *Evangelio según San Mateo*. Editorial Muchnik, Madrid, 1998.

5 *Ibidem*.

6 J. A. López García: «El evangelio según San Mateo, y según Pasolini». *ABC*, Madrid, 28 de marzo de 2013. Consultado el 11 de abril de 2022. <https://www.abc.es/sociedad/20130329/abci-pasion-pasolini-201303211647.html>

7 Cf. <http://www.lastampa.it/2014/07/22/esteri/vatican-insider/en/in-francis-church-pasolini-goes-to-heaven-hksqG1rqVOyScDYUR7MNMW/pagina.html>. Consultado el 29 de abril de 2022,

8 Cf. <http://www.osservatoreromano.va/it/news/il-vangelo-secondo-matteo-di-pasolini-digitalizzat#.U9ELMWhk7IM>. Consultado el 29 de abril de 2022.

