

PT A os pa ma sín S i i

ón n i n

Inducción hacia el pensamiento. El cine implica dialogar, sin duda, con la filosofía y la literatura misma. Este es el caso del director de cine y poeta Pier Paolo Pasolini. El motivo de este ensayo es explorar una de sus obras más polémicas: *El Evangelio según San Mateo*, entendiéndola como una puesta en escena de la pasión de los hombres que narran tanto lo justo como la muerte, lo vil y lo inhumano.

★ JOSÉ FERNANDO SILDARRIAGA MONTOYA
Y NICOLÁS LONDOÑO OSORIO¹

¹ Universidad Autónoma Latinoamericana, Medellín, y CINDE, respectivamente.

Introducción

La virginidad de la mirada, la andadura atenta que levanta palabras, a la medida de las cosas descubiertas

Michel Foucault (2014)

Tenía diez años. Iba y volvía solo en el tren con los libros y un bocadillo envuelto en un papel. Llegaba al gimnasio tan pronto, que todo estaba desierto y me quedaba allí a esperar... estos viajes en tren fueron importantes para mí. Aprendía a estar solo, a sabérmelas arreglar por mí mismo, reflexionar y observar ... Sentía por aquel mundo los mismos espasmos que sentía por los cuerpos de los que me enamoraba. (Naldini y Pasolini, 1992, pp. 16-17)

Es esa forma de literatura la que se acerca a la vida, la cotidianidad que se traduce en poesía. Y así, acudiendo a las palabras del filósofo alemán, Martin Heidegger, quien invoca a la producción estética no solo como significado de la vida, sino como búsqueda de nuevos horizontes de pensamiento, se podría manifestar que el *cine-poesía* de Pasolini expresa una nueva ruptura gramatical con la provocación no solo a la literatura, sino a la vida. “Destruir significa abrir nuestros oídos, liberarlos a lo que en la tradición se nos trasmite como ser del ente. Escuchando la llamada llegamos a la correspondencia” (Heidegger, 2006, p. 55). Palabras resonantes hacia una filosofía por venir desde una fenomenología implícita. Y, sin saberlo, el cine-realidad, al cambiar la forma de ver el mundo: “[...] en el cine, como en cualquier momento de la realidad, nos habla a través de signos, o sintagmas vivientes” (Della Vollpe, *et al.*, 1971, p. 69).

Como escritor, luego como guionista y director de cine, Pasolini comprendió la necesidad de ir en la búsqueda de la diversidad de lenguajes que habitaba en el mundo de los significados. En sus palabras: “Hacer cine es escribir sobre un papel que arde” (Della Vollpe, *et al.*, 1971, p. 72). En suma, casi toda su obra fílmica —por no decir toda— se ocupó de subvertir no solo el orden literario, sino filosófico; provocación de los fundamentos judeocristianos, intelectuales y políticos. Un cine turbulento en su estilo, lleno de erotismo y de buen cinismo filosófico.

Este artículo estará acompañado de tres acápites; en primer lugar, “La imagen humanizada”, una aproximación a su obra, la necesidad de indagar la narrativa que oscila entre lo profano y lo sagrado, un encuentro entre la literatura y el cine que contextualiza cómo la gramática literaria se disuelve en la *imagen-movimiento*, la virtud filosófica que oscila entre la pasión, la muerte y el erotismo. Segundo, “Interlu-Dios, *El Evangelio según san Mateo (Il vangelo secondo Matteo, 1964)*” como puesta en escena, entre la pasión de los hombres que narran lo justo y la muerte, lo vil y lo inhumano. Todo aquello que no se sustrae de lo que somos como hombres pasionales puede



Fuente: Filmaffinity

ser lo claro-oscuro que representa la pasión de Cristo en el marco de la condición humana. Una aproximación estética del filme. Y, por último, “Epílogo, correspondencia violada”, algunas cartas cruzadas sobre el guion, la producción y las consideraciones críticas por parte de algunos marxistas de la época y un sector de la Iglesia.

1. La imagen humanizada

Han dicho que tengo tres ídolos, Cristo, Marx y Freud. Solo son fórmulas. En realidad, mi único ídolo es la realidad. Si he elegido ser cineasta al mismo tiempo que escritor, se debe al hecho de que en lugar de expresar esta realidad a través de esos símbolos, que son las palabras, he preferido el cine como medio de expresión: expresar la realidad a través de la realidad.

Della Vollpe, *et al.* (1971)

Sin adornos lingüísticos, Pasolini declara que el cine es la relación semiótica de la realidad.



Enumeraremos dos aspectos antes de incidir en su faceta como director de cine. El primero, su puesta en escena en el marco de la literatura. Lector de Hölderlin; del Nobel de Literatura italiano, Eugenio Montale; de Strindberg, entre otros, su poética recoge un sinnúmero de sus lecturas y sobre todo de su vida. Uno de sus poemas, escrito en sus primeros albores, combina la dulzura lírica con una narrativa paisajística que no es más que su propia sensación al descifrar su proxémica. Escribe en 1942 *Oda a una flor en Casarsa*:

Te conviertes en pienso. Arde, arde,
sol de mi pueblo, florecita solitaria.
Por encima de ti pasan los años
Con el giro del sol y la sombra de las acacias
yo también paso en este día sereno².

²Fragmento del poema "Oda a una flor en Casarsa".

Como escritor publica *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta*, *Il sogno de una cosa*, *Le ceneri di Gramsci* y *La religione del mio tempo*. En medio del voltaje político de la época, se declara marxista y crítico de todos los sistemas burocráticos que atentan contra la libertad social e individual. Más cerca de los desposeídos, esta condición le permite conocer el submundo de la miseria humana representada en su literatura. Después, a través de sus películas. Pasolini se acerca al horror humano y lo proyecta hacia el erotismo no solo develando la máscara de la condición humana, sino la composición erótica que habita en el cuerpo y el alma.

Coincidiendo con los postulados del texto *De la seducción* (1981), del filósofo Jean Baudrillard, Pasolini involucra toda su gramática literaria a la seducción como línea de fuga, como toda aquella que se des-playa en el lenguaje, la vida, las instituciones, e ideologías. Baudrillard (1989) nos dice al respecto: "A pesar de todos los esfuerzos

Foto:
Una aproximación
humanista
a Cristo



Foto:
Pasolini y
el poder de
los rostros

por desnudarlo, por traicionarlo, por hacerlo significar, el lenguaje vuelve a su seducción secreta, volvemos siempre a nuestros propios placeres insolubles” (p. 78). Pasolini indagaba de forma directa la relación cine-literatura y resaltaba una semiótica de la realidad; la presencia de lo erótico y el deseo son explícitas en su narrativa. Y dice:

La pasión, que había adquirido la forma de un gran amor por la literatura y por la vida, gradualmente, se despojó del amor por la literatura y se transformó en lo que realmente era, en una pasión por la vida ... realidad física, sexual objetual, existencial. Este es mi primero y único amor, y el cine me ha empujado en cierto sentido a volver a aquello y a expresar solo aquello. (citado en Naldini y Pasolini, 1992, p. 214)

Una filosofía de la *sinrazón* subyace en la narrativa pasoliniana, es la locura como crítica al ser institucionalizado por las ideologías, los micro-

poderes, la sexualidad. Antilógica de la vida explorada en los espacios urbanos e íntimos. De ahí que su cine no fuese solamente de influencia neorrealista, sino de una poética de seducción, línea de fuga.

Como muchos de los directores de cine, Pasolini es producto del cineclub. Se acerca al cine francés, en especial a clásicos como René Clair o Jean Renoir, así como a Charles Chaplin. Así lo expresa:

Después, a los siete u ocho años, su asistencia al cine parroquial de Sacile con los recuerdos de las películas mudas y de la llegada del cine sonoro. Más tarde, durante la universidad, el cineclub de Bolonia, en el que vio a algunos clásicos que aumentaron este amor por el cine y su sueño frustrado a causa de la guerra de no asistir al centro experimental. (Naldini y Pasolini, 1992, p. 214)

Para luego beber de las aguas del neorrealismo italiano como argumentista en *La chica del río* (*La*



Fuente: F.-R.-A. ME

PROYECTAR EL CAMINO DE ROSTROS LITERARIOS, QUE SOLO EN EL CINE PUEDE VERSE. ESE EROTISMO CONVERTIDO EN FORMA SUBVERSIVA QUE PARA PASOLINI ES EL LENGUAJE DE LA REALIDAD. RELEGADO DESDE TODOS LOS SECTORES IDEOLÓGICOS, DEVELA EL ALMA SATANIZADA Y CONTRADICTORIA EN SÍ MISMA, PARA TRANSCRIBIRLA EN IMAGEN DULCIFICADA.

y las miradas. La ternura de un vividor que lleva a sonsacar la realidad. Virtud pasoliniana que no despeña en panfletos de la miseria. Para decirlo en términos de Jean Baudrillard (1981): “¿Qué hay de más seductor que el desafío? Desafío o seducción, es siempre enloquecer al otro... El desafío pone fin a todo contrato, a todo cambio regulado por la ley” (p. 79).

Emanar el camino de rostros literarios, que solo en el cine puede verse. Ese erotismo convertido en forma subversiva que para Pasolini es el lenguaje de la realidad. Relegado desde todos los sectores ideológicos, devela el alma satanizada y contradictoria en sí misma, para transcribirla en imagen dulcificada.

Deliberar sobre la *imagen-movimiento* es introducirnos en una dialéctica de la reflexión cuyo efecto de desplazamiento subyace en cuadros fotografiados y planos cinematográficos que serían para Pasolini la vida misma. Desde *Accattone* hasta *Salò (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975)* pivotea indagando desde lo más social, sagrado, profano, lo erótico y *literario-político*. En una de sus últimas entrevistas diría, a propósito de *Salò*, homónima de los escritos del Marqués de Sade:

El caso es que el sexo es todavía utilizado como algo terrible, pero en vez de ser utilizado como algo alegre, bello y perdido, es utilizado como algo terrible, se ha convertido en la metáfora de lo que Marx llama la mercantilización del cuerpo, la alienación del cuerpo. Lo que Hitler hizo brutalmente, es decir, matando, destruyendo los cuerpos, la civilización consumista lo ha hecho en el plano

donna del fiume, 1954) del director Mario Soldati. Pero, además, se acerca a uno de los directores más importantes de momento: Federico Fellini, con la película *Las noches de Cabiria (Le notti di Cabiria, 1957)*, filme que retrata la crisis de posguerra por intermedio de una prostituta que trata de sobrevivir en medio de un ambiente urbano y decadente. Sin duda alguna, son las auras de un cine social y realista que mostrará Vittorio De Sica en su película *Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette, 1948)* y Roberto Rosellini en *Roma, ciudad abierta (Roma città aperta, 1945)*.

Su debut como director de cine lo hace con la película *Accattone* (1961), una mezcla de su literatura y el neorrealismo. Bella combinación musical, donde J. S. Bach se asocia con la ternura de un rostro que busca en la pasión la muerte y la vida. Relata la historia de un proxeneta en las afueras marginales de Italia de la posguerra, la seducción, el deseo, la muerte, el riesgo de vivir en el desencanto; es su geografía de los espacios

cultural, pero en realidad es lo mismo. (Pasolini, 1965, p. 309)

Pasolini le apuesta a la construcción crítica que transgrede así el relato de la historia lineal, encontrando en el cine un lugar no solo político, sino erótico; una filosofía de la *sinrazón*.

2. Interlu-Dios: *El Evangelio según San Mateo* (1964)

... todos somos vírgenes y esperamos en contra de toda lógica, un encontrar, un destino, en cualquier rostro.
Baudrillard (1981)

Después de una tormenta de imágenes que subvirtiera el orden clerical y social de la Italia de la posguerra, Pasolini asombra con un nuevo filme: *El Evangelio según San Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964). Nadie esperaba que un escritor y cineasta con las más profundas bases de un radicalismo anticlerical, se dedicara a uno de los temas que enfadaría a los marxistas más ortodoxos a causa de la construcción de otra de las muchas versiones de Jesucristo, pero con una intensa diferencia, una versión más humana que divina. Literatura alegórica que incomodaría a la racionalidad política radical en momentos de desencanto de los años sesenta en Europa del siglo XX. Esto volvería a poner el “dedo en la llaga” de santificadores de monumentos y que Nietzsche (1964) en el siglo XIX advirtiera dentro de sus críticas a la modernidad: “La historia de santos son la literatura más equívoca que existe: emplear con ellas métodos científicos, si no poseemos otros documentos, me parece cosa condenada a priori; es un simple pasatiempo de eruditos” (p. 59).

Sin ser nietzscheano, Pasolini se aproxima a una de las polémicas más fuertes del siglo XIX en términos históricos: ¿existió el relato de Jesús? ¿Acaso no será un motivo para que en términos de una crisis de los relatos modernos se dudara de la presencia de Jesús y fuese una doctrina dominante que invadiera todo el imaginario de la modernidad durante el siglo XX? Pasolini (1965) dirá:

Trabajé durante cinco meses con una tensión que nadie podía imaginar. Se trataba de despertar, un momento a momento, el comprender poético del relato, que tratara de cosas infinitamente sencillas, concretas. Bastaba un soplo y acababa la magia: había que volver a empezar. (p. 259)

³ Concepto filosófico desde una perspectiva filosófica deleuziana que hace referencia al rostro como expresión estética.

Pensar en un texto literario y poético dedicado a Juan XXIII no se puede considerar como una simple casualidad. La crisis de los años sesenta daba para pensar que todo estaba dirigido hacia un mayo de 1968. El marxismo como poder también estaba en crisis. La idea de un paraíso marxiano se convertía en una doctrina más. Uno de los tantos intelectuales más influyentes de mayo del 68, Jean-Paul Sartre, expresaría de *El Evangelio según San Mateo*: “La posición de izquierda racionalista es comprensible que la historia de Cristo es un punto de enfrentamiento”. Y resalta luego: “Estoy de acuerdo con usted; la actitud con respecto al Evangelio, como la actitud francesa con respecto a la iglesia es ambigua ... El problema de Cristo aún debe ser afrontado”. (Sartre. Citado en Naldini, p.264)

Más allá de una discusión política, Pasolini provoca toda una disputa semiótica y literaria que es continuada por uno de sus más cercanos contemporáneos: Michelangelo Antonioni (1967), el cual afirma:

Los libros forman parte de la vida y el cine nace de ella. Que un argumento provenga de una novela, de un periódico, de un episodio verdadero o inventado, no cambia nada las cosas. Una lectura es un hecho, un hecho cuando se evoca es una lectura. (p. 12)

Ecos de un cine que interpreta la historia no como verdad, sino como perspectiva y *conocimiento*. Una expresión metafísica que para el cineasta sería narrar la vida de Jesús como versión hipertextuada del relato bíblico, darle a esa experiencia de vida narrada una significación fenomenológica que iría más allá de los acontecimientos teológicos: Jesús se narra como parte de un hecho político-estético, no como un relato de culpa colectiva. Sería uno de los duelos en el discurso de Pasolini, dado que estaba catalogado como un hombre de profunda convicción atea y marxista.

El Evangelio según San Mateo es una apuesta estética que expresa toda una concepción humanista de uno de los relatos más contados no solo desde el cine, sino de la literatura misma. La música se concierta con las imágenes y sus rostros; las fugas de Bach dialogan con Mozart en un vaivén provocativo de rostros en primer plano-afecto³ donde revelará, en una bitácora de imágenes, la narrativa que pretende descifrar filosóficamente la presencia de un hombre de carne y hueso.

Pasolini, respetuoso del texto bíblico, se vale de un realismo político que valora al mito bíblico como obra dentro de un contexto. Recurriendo a los análisis de Chul-Han podríamos explicarlo: “...la tarea del arte consiste en transformar en ojo toda figura en todos los puntos de su superficie visible” (Chul-Han, 2016, p. 63); variable de un análisis que puede aludir a los

planos cinematográficos, vale decir, entender estéticamente el rostro como potencia de la enunciación. Luego, lo llamaría “el entre imágenes”, como también lo haría Raymond Bellour (2002): “Una fuerza. Un cuadro. Una mirada (...) volver la mirada hacia ese agujero de luz donde ese rostro está demasiado presente y ausente al mismo tiempo” (p. 11).

Los primeros planos (fotograma 1): María en gestación. Una introducción, en diálogo estético, a la iconografía de la Madonna en el arte religioso. Y luego la cámara nos llevará al rostro de José quien, con una expresión de asombro, no comprende por qué es portador de un símbolo de salvación. Plano-afecto que oscila entre el neorrealismo y la visión religiosa tradicional. Luego seguirá una sucesión de fotogramas donde se representarán de forma clásica escenas colectivas y violentas de la masacre de niños. Son apuestas narrativas que interactúan entre lo filosófico y lo político para constituir toda

una estética: un cine-realidad. Así lo expresa el mismo Pasolini (1965): “En *El evangelio...* he intentado evitar la referencia a una plástica única o a un tipo preciso de pintura. No me he referido a un pintor o a una época, sino que he intentado adecuar las normas de los personajes y de los hechos” (p. 9).

Pasolini nos afecta en la mirada de lo bello; es la frescura elemental de la tragedia, ese encuentro al contemplar *el ser* en sí mismo. Intenta dar respuesta con la muerte, el rostro, la soledad y el silencio mismo. Detonar la *imagen-movimiento-pensamiento* para provocar. *El Evangelio según San Mateo* no narra lo servil, no es la sociedad ovejera narrada en otras versiones, es lo humano que se subleva, pero, además, es amoroso, realista, no dogmático, quita el velo de la narrativa tradicional de personaje como centro de gravedad, es decir, no es Jesús el protagonista, sino *los acontecimientos* donde confluyen rostros de la violencia, la vida y la esperanza.

Foto:
Pasolini
evita las
referencias
plásticas



3. Epílogo: correspondencia violada

No hay líneas rectas, ni en las cosas ni el lenguaje. La sintaxis es el conjunto de caminos indirectos creados en cada ocasión para poner de manifiesto la vida en las cosas.

Gilles Deleuze (1996)

El san Mateo debiera ser, para mí, una violenta llamada a la burguesía estúpidamente lanzada hacia un futuro que supone la destrucción del hombre, de los elementos antropológicamente humanos, clásicos y religiosos del hombre.

Foto:

Los acontecimientos son los verdaderos protagonistas de la película

Pier Paolo Pasolini (1965)

La tesis de una semiótica de la realidad, pero al mismo tiempo una antropología del ser, según Pasolini, tiene otro referente de signo: el cine. Representación que se convertirá en la ante-

sala para desposar esa lógica que involucra la racionalidad dominante, estar fuerte en toda literatura y la filosofía institucional. Juego de rostros, de movimiento y palabras. Con el cine ya no hay centro, hay *acontecimientos* y así mejor se representa la vida misma. Como telón de fondo está el cine de los años sesenta⁴; tal vez sin saberlo, Pasolini romperá esos códigos establecidos para indagar el rizoma que modificaría la forma de narrar la filosofía y la literatura. Con la presencia del séptimo arte, la literatura y la filosofía, en la mitad del siglo XX, no serán las mismas. El cinematógrafo des-playa el signo con vientos de nuevas narrativas.

No hay ni literatura ni filosofía que permanezcan vírgenes bajo la moviola que proyectará imagen con imagen sobre la pared blanca. El mundo así, en un instante, empieza a cambiar, el relato clásico que pretende ser absoluto, se fracciona en versiones. Pasolini representa en



zig-zag el pensamiento. Segmenta la historia en lo mítico para hacerla diferente coincidiendo con la idea deleuziana que anuncia cómo la filosofía nietzscheana, bajo los mitos de la modernidad, pretende invitar a "(...) una nueva interpretación, otra manera de pensar" (Deleuze, 2012, p. 35). El director italiano pivotea con todos aquellos sistemas que se creían portadores de la verdad absoluta para abordar la risa y el asombro en la alfombra del goce estético y avanzar más allá de lo racional. En voz nietzscheana "hay que desmesurar el universo, perder el respeto a todo" (Nietzsche, citado en Deleuze, 2012, p. 37).

La antecámara de la producción cinematográfica de *El Evangelio según San Mateo* estuvo precedida por una serie de correspondencias que ilustraban todo el asombro, el impacto no solo en la Iglesia católica, sino la intensa profundidad que vieron en su literatura, lo antidogmático unido



Fuente: F.-R.-A.-M.E

LA PUESTA EN ESCENA HECHA DISCURSO, EN LOS ANALES DE LA CRÍTICA, DA POR SEGURO EL IMPACTO DE *EL EVANGELIO SEGÚN SAN MATEO* EN LAS MENTALIDADES MÁS ORTODOXAS. SOLO EL TIEMPO DETERMINARÍA QUE LA PELÍCULA ESTABA DESPROVISTA DE INTENCIONES TEOLÓGICAS.

a la sensibilidad de una estética del goce y lo erótico. La reacción frente a una lectura totalmente distinta, máxime si venía de un director y escritor de poca o ninguna reputación judeocristiana sobre la pasión de Cristo como para ilustrar lo humano, más que lo divino. La reacción no se hizo esperar: en una de las correspondencias dirigidas al doctor Lucio S. Caruso, de la comunidad *Pro Civitate Christiana de Asis*, Pasolini (1965) reconoce en el texto bíblico la poética y la prosa que trataría de incorporar a la *imagen-movimiento*. Y aclara:

Incluso los diálogos tendrán que ser rigurosamente los de San Mateo, sin una frase ni siquiera de explicación o de empalme: porque ninguna imagen o palabra añadida podría estar a la altura poética del texto ... Por eso digo "poesía: sentimiento irracional mío hacia Cristo". (p. 17)

Por otro lado, una carta dirigida al propio Pasolini por parte del padre Graso S. J. aludiendo al asombro de doctor Caruso, como miembro *Pro Civitate Christiana de Asis*, a causa de la potencia gramatical del guion, expresa que:

Siempre resulta peligroso violar el misterio que rodea a todo hombre. Yo he visto en usted un hombre bueno, en busca de valores capaces de dar sentido a la vida ... Para mí será siempre un placer discutir con usted acerca de los problemas que interesan a todo hombre. (Pasolini, 1965, p. 18)

⁴ El neorealismo en sus comienzos y luego el cine de autor enmarcado en la nueva ola francesa y todos aquellos movimientos de vanguardia como el nuevo cine alemán, el Cinema Novo de Brasil y el cine político de Argentina y Colombia.

ESTE FILME NO ES CONTINENTE IDEOLÓGICO. PODRÍAMOS DECIR MEJOR QUE ES UNA PUESTA ESTÉTICA QUE REÚNE EL MÁS CLARO HUMANISMO NEORREALISTA, POR UN LADO, Y POR EL OTRO UNA LECTURA ENTRE VARIAS VERSIONES QUE GENERARÍA UN GRAN DEBATE SOBRE UNO DE LOS RELATOS QUE MÁS VERSIONES TIENE EN LA CULTURA JUDEOCRISTIANA, Y EN LA HISTORIA OCCIDENTAL.

Al otro lado de la orilla, ese bello adagio que alentaré lo más sensato entre lo divino colocará en el tamiz geográfico de la narrativa cinéfila lo más cercano al rostro humanístico. Pareciera que dijera, en dualidad con Nietzsche: “Alguna vez he jugado a los dados con los dioses, en la divina mesa de la tierra” (Nietzsche, citado por Deleuze, p. 40). Letra a letra y claro, la imagen en planos cinematográficos, aluden al espasmo de un rostro no conocido, político-teológico de Pasolini:

Los marxistas frágiles temen ser destruidos por un diálogo con la Iglesia y se aferran a sus viejas posiciones como tranquilizantes... he debido narrar el Evangelio a través de los ojos de otro que no soy yo; es decir, de un no creyente: he hecho un discurso libre e indirecto. (Citado en Naldini y Pasolini, 1962, pp. 262-63)

La puesta en escena hecha discurso, en los anales de la crítica, da por seguro el impacto del filme en las mentalidades más ortodoxas. Solo el tiempo determinaría que *El Evangelio según San Mateo* estaba desprovisto de intenciones teológicas, pero igual, rostro a rostro, hay una estética donde los planos cinematográficos, como poética en movimiento, anuncian lo que dirá Deleuze en el marco de la literatura: “El escritor como vidente y oyente ... el paso de la vida al lenguaje es lo que constituyen las ideas. ... Escribir también es devenir” (Deleuze, p. 17). Para una poética del cine, desprovista de racionalidades absolutistas, *el cine-realidad* le apuesta narrativamente a la ilustración estética, en pos de una política de los signos cinematográficos:

El Evangelio según San Mateo es dedicado a la memoria de Juan XXIII, estrenada el 4 de septiembre en el Festival de Venecia en 1964. Luego en París al año siguiente, con crítica aceptación y debate; ... entre los viejos muros de la basílica⁵, se habló de la película sobre Cristo, de la película de alguien que se declaraba marxista. (Naldini y Pasolini, 1992, p. 263).

Conclusiones

Pensar es combatir. Es la lucha contra la sombra, es la lucha contra las tinieblas. Es la lucha del espíritu contra las tinieblas. He allí lo que significa pensar. Y es una lucha que a veces apela a los fantasmas, es una lucha terrible. Y esa es la tarea del pensador.

Gilles Deleuze (1998)

Pensar significa arriesgar, incomodar, entrar en lo más oscuro de sí y de los otros. Invocar otros laberintos. Provocar la risa y destruir monumentos intocables. Entrar en un juego de palabras e imágenes que se petrifican en el tiempo. Macerar en los linajes subterráneos de lo que somos. El cine, como la ola del mar, crea espejos en la playa que dibujan el infinito cosmos, para luego dejar huella. Pero la ola regresa. El cine de Pasolini, no es pasado. Es pensamiento, rostro que nos mira en la condición humana, en la inmundicia del poder, en lo hediondo de la cultura como ideología. Si el cine de Pasolini provoca y subvierte es porque algo hay de nosotros que huele mal. Pero igual, la propuesta pasoliniana es rechazo a todo discurso dominante. Aún combate al producir líneas de fuga. Y de deseo. O por qué no, de discontinuidades.

Deleuze, en los textos *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (1984) y *La imagen tiempo. Estudio sobre cine 2* (1985), presenta el nacimiento de una idea como fiesta invocada hacia el *pensamiento-cine*. Y alude al cineasta como creador-escritor: “Los grandes autores de cine podrían ser comparados no solo con pintores, arquitectos, músicos, sino también como pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos”⁶. Rumiar en cine es equivalente a producir pensamiento en desplazamiento traducido en planos cinematográficos, en *travelling*; discurso con sentido-movimiento.

Este filme no es continente ideológico. Podríamos decir mejor que es una puesta estética que reúne el más claro humanismo neorrealista, por un lado, y por el otro una lectura entre varias versiones que generaría un gran debate sobre uno de los relatos que más versiones tiene en la cultura judeocristiana, y en la historia occidental: la pasión y muerte de Jesucristo. Y se abren así, con el filósofo-cineasta, planos de



interpretación-experimentación; el cine como arte en la composición de otras variables de estudio en tiempos posmodernos. Sin duda, la obra pasoliniana es profundamente artística, pues la fuerza expresiva de sus rostros instala:

La diversidad prodigiosa de su talento ... su hermoso eclecticismo ... estos atrezos barrocos, esos jóvenes rubios y alocados, esos rostros curtidos de los figurantes, esas carnes femeninas ... Pasolini es y seguirá siendo siempre un meteoro del cine contemporáneo. (Gilli, 2011, p. 277)

La filmografía de Pasolini es huella del siglo xx, narrativa por descubrir, estética que dialoga con incertidumbre. *El Evangelio...* alterna los primeros planos de rostro con los planos generales de paisajes agrestes de soledades colectivas: María anciana, fotograma rostro-afecto que deja el vacío y la incertidumbre. Con su personalísimo estilo, Pasolini recrea el paisaje humano. Y, sobre todo, la condición humana terrenal. ◻

⁵ La Catedral de Notre Dame.

⁶ Les grands auteurs du film pourraient être comparés non seulement avec les peintres, architectes, musiciens, mais aussi avec les penseurs. Ils pensent avec des images-mouvement et images-temps, au lieu de concepts". Deleuze: 1984, p. 12.

Referencias

- Antonioni, M. A. (1967). *La noche: el eclipse. El desierto rojo* (Trad. José Manuel Alonso Ibarrola). Madrid: Alianza Editorial.
- Baudrillard, J. (1981). *De la seducción* (Trad. Elena Berroch). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Baudrillard, J. (1989). *Memorias. Magazin* (Trad. Joaquín Jorda). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Della Volpe, G, Eco, H. J., Pasolini, P. P., y Rocha, G. (1971). *Problemas del nuevo cine. Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudio sobre cine I* (Trad. Irene Agoff). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Deleuze, G. (1996). *Critica y clínica* (Trad. Thomas Kauf). Barcelona: Anagrama.
- Deleuze G. (1998). *Nietzsche y la filosofía* (Trad. Carmen Artal). Barcelona: Paidós
- Foucault, M. (1999). *Entre la filosofía y la literatura. Obras esenciales, volumen 1* (Trad. Miguel Morey). Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2014). *El coraje de la Verdad. El gobierno de sí y de los otros* (Trad. Horacio Pons). México-Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Gilli, J. A., Sauvaget, D., Tesson, Ch y Viviani, C. (2011). *Los grandes directores de la historia del cine* (Trad. Caterina Bertholot Manon). Barcelona: Troppo.
- Heidegger, M. (2006). *¿Qué es la filosofía?* (Trad. Jesús Adrián Escudero). Barcelona: Herder.
- Naldini, D., y Pasolini, P. P. (1992). *Una vida* (Trad. Mercedes de Coral). Barcelona: Circe.
- Nietzsche, F. (1964). *El anticristo* (Trad. Andrés Sánchez Pascual). Bogotá: Comcosur.
- Pasolini, P.P. (1965). *El Evangelio según Mateo* (Trad. Antonio Galifa). Barcelona: Ayma.
- Pasolini, P.P. (1986). Itálicas, poema inédito "Oda a una flor en Casarsa". Traducido por Guillermo Fernández. *Revista Universidad de México*, 427. 33.

Foto:
Enrique Irazoqui interpreta a Jesucristo