

*La sacralidad y sus enemigos:
mujeres santas y secularizadas en
El Evangelio según San Mateo
de Pier Paolo Pasolini
y en la España del desarrollo (1965)*

Paolo Raimondo

Investigador

Resumen: La profundidad artística del *film* de Pier Paolo Pasolini *El Evangelio según San Mateo* (1964) llega, además de ofrecer motivos de reflexión sobre su contenido y acogida por parte de la censura, de la crítica, del público y, en una visión más general, de la sociedad española, a constituir un elemento sociocultural útil para evaluar, según la perspectiva filosófica marxista heterodoxa de su director cinematográfico, el cambio del rol de la mujer durante el desarrollo económico de España y el paralelo proceso de desacralización y secularización.

Palabras claves: Pasolini, sacralidad, feminismos, Franquismo, consumismo, secularismo.

Abstract: The Gospel according to St. Matthew's interior artistic world makes it possible not only to reflect upon its content and evaluation by Spanish censorship, film critics, public and, society with an overall view, but it also represents an useful socio-cultural element for valuing, according to Pasolini's philosophical Marxist heterodox insight, the change of women's role during Spain's the economic development and the concomitant desacralization and secularization.

Key words: Pasolini, sanctity, Feminisms, Francoism, consumerism, secularization.

Introducción. Del presente hacia el pasado. Un intento historiográfico

La cosmovisión expuesta por Pier Paolo Pasolini en *El Evangelio según San Mateo* es, hoy en día, de difícil comprensión sin una interpretación según el método cartesiano¹. Una operación cada vez más ímproba, no solo por el ruido y las distracciones típicas de una sociedad contemporánea basada en el *infotainment*, con condicionamientos psicológicos destinados a crear artificialmente, y cada vez más, nuevas necesidades, características ineludibles en un sistema capitalista-financiero fundado en el consumismo y en el descuido posmoderno del sentido ético². La dificultad consiste, sobre todo, en la percepción de la importancia que el espacio simbólico sagrado ocupa en su cosmovisión, cuya desaparición venía denunciada, por parte del mismo intelectual friulano, en los años sesenta. La Iglesia clerical, depositaria de la esfera sacral en el mundo occidental, venía descrita por él no como una víctima de ese proceso de destrucción, sino como carníface, al haber elegido estar al lado del poder y abandonar al pueblo³. Ahora bien, la sacralidad en su filosofía no se presenta como gnósticamente opuesta a la naturaleza humana. Forma parte, por el contrario, de ella, en su integridad. Los explotados, los campesinos, los intelectuales de izquierda, progresistas, los “creyentes” veían su vida y sus valores culturales destrozados, sin posibilidades de salvación, por el *desarrollo* industrial-consumista⁴: desaparece el tiempo cíclico campesino presente en las antiguas religiones, sus mitos, sus ritos⁵. La concesión de una tolerancia, tanto vasta como falsa, por parte del poder consumístico, había deformado la lucha progresista para la democratización y la liberalización sexual, logrando incluso manipular y violar los cuerpos⁶.

Las reflexiones de Pasolini, que se remontan a los años sesenta y setenta del siglo pasado, mantienen, no obstante, su viva actualidad. Baste considerar la polémica y la efervescencia del debate contra lo que grupos de reivindicación

¹ Descartes, René, “Meditations on First Philosophy”, en *Internet Encyclopedia of Philosophy*, 1996, p. 6.

² MARCUSE, Herbert, *Der eindimensionale Mensch*, Berlín, Luchterhand, 1964, pp. 19-20; FERRARI, Álvaro, *Cambio político, cambio social y cambio cultural: la cultura española después de Franco*, Barcelona, Sello, 2009, pp. 1084, 1088-1089.

³ PASOLINI, Pier Paolo, “Il caos”, *Tempo*, 40 (28 septiembre de 1968).

⁴ PASOLINI, Pier Paolo, “Sviluppo e progresso”, en *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 175-177.

⁵ BACHMANN, Gideon, “La perdita della realtà e il cinema integrabile - Conversazione con Pier Paolo Pasolini”, en DE GIUSTI, Luciano (ed.), *Il cinema in forma di poesia*, Pordenone, Cinema Zero, 1979, pp. 157-158.

⁶ PASOLINI, Pier Paolo, “Lettere luterane”, Torino, Einaudi, 1976, p. 72; “Il coito, l’aborto, la falsa tolleranza del potere”, en *Scritti...*, pp. 98-104.

feminista denominan el “sistema-género-sexo”⁷ y, a nivel biológico, las cuestiones bioéticas, legales y morales inherentes a la ectogénesis⁸.

Nada puede parecer más distante de esa realidad que la ambientación de *El Evangelio según San Mateo* y su contenido. Ahora bien, parece interesante trazar, a través de paralelismos históricos, una visión de impacto que permita desvelar la inexistencia de una historia entendida como “absoluto”: todo evento, en efecto, vuelve a vivir del pasado, cuando se le interroga, desde los contextos y las perspectivas de *un específico presente*.

¿Por qué entonces la vuelta a *El Evangelio según San Mateo* hoy? Los motivos son varios y están articulados. Primero, el *film* sigue siendo una fuente viva de interés, no solo por haber sido declarado el mejor rodado sobre la figura de Cristo según *L'Osservatore Romano*, fuente oficial para la divulgación de noticias sobre la Santa Sede⁹, sino también por su importancia para la historia y la cultura específicamente españolas. Además de la muy reciente organización de una conferencia internacional al respecto¹⁰, otras razones consisten, como se ha señalado con ocasión de un seminario ya organizado sobre el tema¹¹, en la elección del marxista antifranquista catalán Enrique Irazoqui para personificar a Cristo, pues según Pasolini nadie se podía encontrar mejor que él, con su odio contra el poder de los fascistas en España, para vehicular el violento ataque que Jesús dirige a la clase burguesa, estúpidamente empeñada a llevar el futuro de la humanidad hacia la destrucción (no tenía que esforzarse demasiado: Pasolini decidió que los soldados de Herodes llevaran en el set cinematográfico uniformes de los Fasci)¹²; igualmente relevante parece la obra de convencimiento llevada a cabo

⁷ RUBIN, Gayle, “El tráfico de mujeres: Notas sobre la “economía política” del sexo”, en *Nueva antropología*, VIII/30, p. 114.

⁸ PUERTO, Juan, “La consideración de los nuevos derechos humanos en la legislación sobre reproducción asistida”, en *Acta Bioethica*, 1 (2000), pp. 139-140.

⁹ RANZATO, Emilio, “Scolpito nella pietra”, en *L'Osservatore Romano* (21-VII-2014).

¹⁰ *Pasolini e la cultura spagnola (Convegno Internazionale)*, Real Academia de España, Roma, 26-30 de octubre de 2019.

¹¹ RAIMONDO, Paolo, *De Il Vangelo secondo Matteo a El Evangelio según San Mateo. El film de Pasolini (1964) en España: censura, doblaje y crítica*, Seminario de Historia religiosa contemporánea, AEHRC, 28 febrero 2018; NATTA, Enzo, “La storia segreta del Gesù di Pasolini”, en *Vita Pastorale*, 7 (2014).

¹² “Una visione del mondo epico-religiosa. Colloquio con Pier Paolo Pasolini”, en *Bianco e Nero*, 6 (junio de 1964), p. 36; BACHMANN, Gideon y GALLO, Donata, “Pasolini: ultima conversazione”, en *Filmcritica*, 256 (agosto de 1975); LEONE, Cinzia, “Il Gesù di Pasolini gioca a scacchi con Duchamp”, en *Il Riformista* (8-VI-2011), p. 13; SIGMAN, Mariano, “Entrevista a Enrique Irazoqui”, en *Tres puntos* (7 de enero de 2002); MICELI, Maria, “Entrevista a Enrique Irazoqui”, en *Radio Vaticana* (22-VIII-2014); FANTUZZI, Virgilio, S. I., “Enrique Irazoqui: un ragazzo che non voleva essere Gesù”, en *La Civiltà Cattolica*, 3912 (15 de junio de 2013), pp. 581-595; CICALA, Marco, “Entrevista con Gesù”, en *Il Venerdì di Repubblica* (30-VIII-2013); AJELLO, Nello, “Una lettera inedita a Nenni all'epoca del Vangelo secondo Matteo”, en *La Repubblica.it* (30-IX-008); CARNERO, Roberto, “Enrique Irazoqui, il Gesù di Pasolini”, en

por parte de Mons. Angelicchio era consultor del *film* para que fuera llevada a la pantalla la correcta interpretación teológica del texto sagrado, bajo petición del mismo director cinematográfico al ente religioso progresista italiano *Pro Civitate Christiana* y, no habría de olvidarlo, miembro influyente de la española *Opus Dei* para convencer a Pasolini de volver a rodar. En efecto, después de que el director de cine entregara al consultor el *film*, cuando ya estaba terminado, el eclesiástico, visionada la película, mostró con decisión su desacuerdo. Faltaban en efecto, a su entender, escenas fundamentales, como las de los milagros, sobre todo, el más decisivo: la Resurrección. Pasolini decidió seguir las indicaciones de su consultor, aunque sabía que sería duramente criticado por parte de los órganos oficiales del Partido Comunista Italiano (PCI), que, pese a su pensamiento heterodoxo, había elegido como una referencia fundamental. Es más: llamado a responder a una pregunta específica sobre el asunto por parte de un periodista del diario oficial de la formación política, en la cual seguía reconociéndose, pese a las desgracias y a las humillaciones personales que los “compañeros” en el curso de su vida le habían causado, negó haber aportado modificaciones al contenido del *film* a raíz de la insatisfacción del numerario del Opus Dei¹³. Así, su proyecto de dar a la luz una personal visión evangélica coherente con su ideología marxista tuvo que ser abandonado¹⁴.

A esas motivaciones puede añadirse otra hipótesis, estrictamente conectada con el tema sociopolítico aquí tratado: la suposición de que la *Weltanschauung* pasoliniana expresada en el film puede ofrecer una interpretación original sobre la situación social, política, económica y cultural de la mujer en la España de Franco a mediados de los años sesenta, no solo a través de su censura y su crítica de orden cinematográfico, sino también con una reflexión más extensa sobre las perspectivas y los valores femeninos presentes en el país en aquella etapa de la dictadura, a la luz de sus mensajes centrales.

Il Piccolo (6-IV-2013) y “Io, un Cristo per Pasolini”, en *L’Unità* (6-IV-2013), p. 19; SERINO, Gian Paolo, “Vi racconto tutti i falsi amici di Pasolini. Intervista a Irazoqui”, en *Libero Quotidiano* (26-VIII-2014); MARTIALAY, Félix, “Crítica comparada de dos películas sobre la pasión de Jesucristo”, *Reconquista*, 185 (mayo de 1965), p. 48; ROSOLI, Lorenzo, “Io, Gesù nel film di Pasolini. Intervista a Enrique Irazoqui”, en *Avvenire* (2-IV-2006), p. 7. El testimonio directo de Irazoqui permite aclarar del todo la visión pasoliniana. En el curso de esa última entrevista, recordó que “Pier Paolo empleaba esta técnica: llevarnos a elaborar una relación personal entre nuestra vida y la narración evangélica. Así, para mí, los fariseos eran la burguesía española cómplice del franquismo, los soldados que detienen a Jesús la policía política. Y yo ponía en eso toda mi rabia política y humana”.

¹³ Después de ser denunciado por corrupción de menores y acosos obscenos en la vía pública, el 15 de octubre 1949, antes del juicio, fue expulsado del Partido Comunista Italiano, en el que militaba con relevantes responsabilidades culturales, “por indignidad moral y política”: QUIRINO, Ilario, *Pasolini sulla strada di Tarso*, Castrovillari, Marco Editore, 1999, p. 10.

¹⁴ NATTA, Enzo, “La storia segreta del Gesù di Pasolini”, *Vita Pastorale*, 7 (2014).

Mujer y sagrado: la película

Una víctima peculiar de violencia machista: una madre torturada, sin treguas, tirada a los pies de una cruz. La fuerte denuncia no podía ser más inesperada: no procedía de quienes, por motivos políticos-ideológicos, asociaciones y periódicos de derecha en los meses anteriores, habían descreditado *El Evangelio según San Mateo* y a su autor, que como era tristemente habitual tampoco se libró de los ataques personales, incluso el día de la proyección oficial del *film* en el Festival de Venecia¹⁵. Los protagonistas que encendieron la polémica, justo a comienzos del rodaje, en el escenario del Gólgota, eran unos actores, nada secundarios, elegidos personalmente por el director entre sus amigos más estrechos, filósofos y literatos. Lamentaban el maltrato hacia el personaje femenino principal: la madre del director de cine, Susanna. Su hijo la obligaba, según su versión, a quedarse doblada durante horas, con el calor inaguantable típico de la lucana Matera. Llegaron al punto de proponer a los demás actores una huelga, aunque sin éxito¹⁶.

En realidad, Pasolini no enseñaba, con aquella actitud, sadismo. No formaba parte de su naturaleza, y menos todavía podría perjudicar al ser humano que más quería y que le seguía dando un motivo para seguir existiendo¹⁷. Su cruda actitud reflejaba, en cambio, su firme voluntad de transmitir con absoluto realismo, en la última secuencia del *film*, la decisiva, la devastadora tragedia de la pérdida. Así se explica la presencia de una desesperada Susanna Pasolini en el Getsemaní. Madre madura del Cristo en la ficción, en la vida real era madre no solo de Pier Paolo, sino también de otro hijo, Guido, hermano menor del director. Guido ya no estaba vivo: había sido asesinado por los maquis de Tito, mientras combatía, en nombre de la libertad de su pueblo, contra el fascismo, en el trágico escenario de la segunda Guerra Mundial y del sangriento conflicto territorial entre Yugoslavia

¹⁵ PASOLINI, Pier Paolo, "Cronologia", en *Lettere...*, p. XCIII; PORTER-MOIX, Miquel, Destino, en *Temas de Cine*, 37, 1965, p. 86; J. R. M., "Un film discutido", *Juventud mariana*, 265 (abril 1965).

¹⁶ SERINO, Gian Paolo, "Vi racconto...". Según la versión de Irazoqui, fueron Enzo Siciliano y Giorgio Agamben.

¹⁷ PASOLINI, Pier Paolo, "Supplica a mia madre", en *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964:

"È difficile dire con parole di figlio / ciò a cui nel cuore ben poco assomiglio. / Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore, / ciò che è stato sempre, prima d'ogni altro amore. / Per questo devo dirti ciò ch'è orrendo conoscere: / è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia. / Sei insostituibile. Per questo è dannata / alla solitudine la vita che mi hai data. / E non voglio esser solo. Ho un'infinita fame / d'amore, dell'amore di corpi senza anima. / Perché l'anima è in te, sei tu, ma tu / sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù: / ho passato l'infanzia schiavo di questo senso / alto, irrimediabile, di un impegno immenso. / Era l'unico modo per sentire la vita, / l'unica tinta, l'unica forma: ora è finita. / Sopravviviamo: ed è la confusione / di una vita rinata fuori dalla ragione. / Ti supplico, ah, ti supplico: non voler morire. / Sono qui, solo, con te, in un futuro aprile...".

e Italia¹⁸. Para un marxista ateo como Pasolini, el dolor de la pérdida significaba, en la escena de la Pasión, todo. No podía haber una interpretación mejor que la de una madre destrozada, que lloraba desesperadamente por su hijo muerto en la cruz. Es el personaje clave de la escena: su mirada corresponde a la del espectador, gracias a la vista subjetiva adoptada por el director.

Según el propósito inicial de Pasolini, *El Evangelio* no tenía que separarse del planteamiento teórico que ya había manifestado en las películas de ficción con las que se había quedado satisfecho, *Accattone* (1961) y el mediometraje *La ricotta* (1962): en la medida de lo posible, los personajes, incluso los protagonistas, no tenían que representar nada más que ellos mismos. En esa perspectiva, Susanna Pasolini, muy lejos de poder ser considerada actriz, encarnaba, sin embargo, y precisamente por ser totalmente ajena al mundo del cine, la perfección. Había tenido que sobrevivir a la muerte de un hijo. Por ello, sabía gritar un dolor falto de todo énfasis artificial, el de la ruptura innatural del lazo biológico, y el mismo director insistía en ello, pidiéndole volver constantemente con la memoria a su hermano: “Piensa en Guido”¹⁹.

Es, para el director, un mensaje fundamental, hasta el punto de llevarlo a abandonar su fidelidad al Evangelio de Mateo, reconocida casi universalmente en la mayoría de las escenas de la vida de Cristo, traducida en la pantalla con un rigor textual asombroso, que algunos califican como exagerado²⁰ y conceptualmente erróneo²¹. En efecto, la Virgen no tiene presencia, según las palabras del evangelista hebreo en la Pasión, en perfecta coherencia con las demás narraciones sinópticas, las de Marcos y Lucas. La excepción es el cuarto Evangelio, el de San Juan, en el que Pasolini, por esa escena, se inspira²².

Prueba de la indispensabilidad de lo femenino en *El Evangelio* es que las escasas escenas en las que el director elige alejarse del respeto puntual del texto de San Mateo están protagonizadas por mujeres. La más trascendente es, sin duda alguna, la secuencia de apertura, centrada en la muda tristeza de la Virgen joven, consciente de la voluntad de José, su esposo prometido, de repudiarla a la luz de su embarazo. La interpreta Margherita Caruso, una sencilla adolescente de 14 años, siguiendo el mismo criterio utilizado para escoger a Susanna Pasolini.

¹⁸ AGA-ROSSI, Elena y CARIOTI, Antonio, “I prodromi dell’eccidio di Porzûs”, en *Ventesimo Secolo*, 7/16 (junio 2008), p. 83.

¹⁹ CICALA, Marco, “Intervista...”, *Il Venerdì di Repubblica* (30-VIII-2013); FANTUZZI, Virgilio, S. I., “Enrique Irazoqui...”.

²⁰ CAVALLARO, Giovanni Battista, “Il Vangelo secondo Matteo”, *L’Avvenire d’Italia*, en *Temas de Cine*, 38 (1965), p. 171.

²¹ LINDER, Herbert, “Il Vangelo secondo Matteo”, *Filmkritik*, en *Temas de cine*, 38 (1965), pp. 191-193.

²² Juan, 19, 25.

El director optaba de nuevo por el camino del realismo. Con la elección de una humilde joven del sur de Italia, con una escenografía basada en los objetos humildes de una pobre vida cotidiana, conmovedores (sagrados en su humildad y que hace trascender metafísicamente), describe su auténtica condición²³. Cobra protagonismo en la secuencia no José, sino María. Con razón se ha individuado en el intercambio de miradas entre los dos personajes el núcleo de las escenas iniciales. Sin embargo, la cámara se detiene en la figura de la Virgen por más tiempo. Es su mirada fija y muda de dolor la que, además de abrir la escena, la cierra. Esos ojos tristes necesitan una reflexión: es una madre dolida. No parece, ni aparece, *gratia plena*, en un sentido sobrenatural. Transmite, sin embargo, en su digna y silenciosa sencillez, una sacralidad natural, biológica, que en sí supera lo humano, rozando lo divino, conatural al marxismo hereje pasoliniano. Así, como depositaria del sobrio milagro de la vida, la Virgen no necesita que el Ángel la visite. Se presenta, sí, a José, hombre. Y aquí es visible otra señal de la coherente cosmovisión del director de cine. Una mujer, adolescente, personifica, de nuevo, una figura situada en el umbral entre la tierra y el cielo²⁴. Muchos críticos se han fijado en la representación del ángel, sencilla y nada efectista, afín en eso a la de los milagros, criticándola en cuanto más cercana a lo fabuloso, a lo irreal, que viceversa²⁵. El propio Pasolini aclaró, sin embargo, que, desde su fe marxista, la intervención de lo divino en lo real podía ser llevada a la pantalla exclusivamente a través de los ojos de los creyentes, de quienes, religiosos, siguen realmente a Cristo, es decir, asumiendo los cánones de la cultura popular²⁶. Paradójicamente, la explicación agrava el contraste entre el ángel-mujer de *El Evangelio*, por un lado, y, por el otro, la iconografía clásica, basada en el texto sagrado mismo: si en el Evangelio el arcángel es masculino, Pasolini la imagina en femenino. Con su decisión, de tal modo, Pasolini se alejaba de las mismas raíces cristianas, su mensaje llevaba consigo una *Weltanschauung* alternativa a la tradición católica, bien meditada. Solo la mujer puede encarnar, en la visión marxista erética de Pasolini, lo extrahumano: es el puente entre el misterio que precede el *Dasein*, la posibilidad del humano de experimentar su esencia en su existencia²⁷.

²³ PASOLINI, Pier Paolo, *La sceneggiatura, en Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, Milano, Garzanti, 1991, p. 45; PEÑA, José, “Esquema filmográfico”, *Telecine*, en *Temas de Cine*, 37 (1965), p. 86.

²⁴ VAN GENNEP, Arnold, *Rites de passage*, París, Picard, 1991, p. 27. “«Passer le seuil» signifie s’agréger à un monde nouveau”.

²⁵ CASIRAGHI, Ugo, “Il Vangelo secondo Matteo”, *L’Unità*, en *Temas de Cine*, 38 (1965), p. 173; RONDÌ, Gian Luigi, “Il Vangelo secondo Matteo”, *Vita*, en *Temas de Cine*, 8 (1965), p. 180; HITZLER, Friedrich, “Film”, en *Temas de Cine*, 39 (1965), p. 175. La actriz que impresiona al ángel del Señor es una joven Rossana Di Rocco.

²⁶ ZAMBETTI, Sergio, “Il Vangelo secondo Matteo”, *L’Eco di Bergamo*, en *Temas de Cine*, 38 (1965), p. 175.

²⁷ HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2001, pp. 264 y 266.

Asimismo, ese concepto se encuentra también en la representación pasoliniana de otras figuras evangélicas. María de Betania, mujer, comprende y acepta al Cristo. Por ello, derrama el unguento sobre su pelo. Judas, por el contrario, no logra entenderlo, mientras que los otros discípulos que presencian la escena enmudecen. La respuesta de Jesús decepciona profundamente al apóstol rebelde: no habla de la liberación del pueblo, de la opresión extranjera. Menciona, en cambio, su misma sepultura. No alcanza el plano espiritual de las palabras crísticas, y por ello se aleja, maquinando su próxima traición. La dicotomía hombre-mujer domina potentemente, una vez más.

Así como María de Betania, también la Virgen María, ya envejecida, comprende el mensaje de Cristo. Responde a sus palabras sobre su verdadera madre y hermanos con una mirada no resentida, sino triste y llena de dulzura, que mantiene viéndole alejarse con los discípulos de su casa. Ella misma había contemplado, más de 30 años antes, el perfil de José en el camino, mientras se perdía hacia el horizonte: la primera secuencia del *film* volvía a cobrar vida, *mutatis mutandis*. El silencio, los encuadres y su orden se repiten, sugiriendo una medida, inexorable ritualidad.

Finalmente, la escena de la Resurrección confirma que las mujeres son, para Pasolini, las depositarias de lo sagrado. Teorizaba, para su *film*, un Cristo-hombre, máximo defensor y símbolo de la justicia, extremamente puro y coherente como para situarse más allá de lo humano. Afirmaba con claridad, antes del comienzo del rodaje: “Yo no creo que Cristo sea el Hijo de Dios, porque no soy creyente –por lo menos conscientemente–. Pero creo que Cristo sea divino: es decir, creo que en él la humanidad sea tan alta, tan rigurosa, ideal, que va más allá de los comunes términos de la humanidad”²⁸. Un Jesús, sin embargo, hombre, mortal. Un *Christus patiens*, cuya Pasión representaba, significativamente, la última escena de la película. Así se puede explicar también, como se ha señalado críticamente, la falta de la escena fundamental del Evangelio de Mateo en clave escatológica, la escena del Juicio Final²⁹, cuya inclusión no hubiera supuesto costes elevados y cuya ausencia es probablemente debida a motivos ideológicos³⁰, mientras que otras, como unos milagros presentes en el texto de San Mateo y la escena de la Transfiguración³¹, no

²⁸ “Una visione del mondo epico-religiosa...”, p. 36.

²⁹ STAEHLIN, Carlos María, “El Evangelio según San Mateo, en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 7 (abril de 1965), p. 133; Rodríguez Raso, Rafaela, “El Evangelio según San Mateo de Pier Paolo Pasolini”, en *Revista. Ensayo, crítica, información* (mayo de 1965), p. 17.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ CASOLARO, Mario, “Spirito e lettera nel film di P. P. Pasolini”, *Cineforum*, 40 (diciembre de 1964), p. 964; DEL POZO, Mariano, “El Evangelio de Pasolini”, *Telva*, 38 (15 de abril de 1965); MARÍAS, Julián, “El Evangelio según Pasolini”, *Gaceta ilustrada*, en *Temas de Cine*, 37 (1965), p. 94; MARTÍNEZ

pudieron ser rodadas, según el testimonio directo del mismo director de cine, por falta de medios económicos³². Por el contrario, quien ha visto, y sigue viendo, *El Evangelio según San Mateo*, desde su primera proyección en el Festival de Venecia de 1964 hasta hoy, asiste a la alegría de las mujeres y de los discípulos que celebran un Cristo resurgido, vivo y *Victor*. El significado del *film* cambia, así, por completo, quitando la voz a quienes acusaban al director de cine de considerar solamente la dimensión humana del Señor³³.

Cuando, convencido por la eficaz operación de *moral suasion* de Mons. Angelicchio, Pasolini vuelve a coger la cámara en sus manos para rodar a un Cristo, finalmente, plenamente divino, vencedor de la muerte, decide, a la par, confirmar la centralidad de las mujeres y, sobre todo, de la Virgen. No solo son ellas, las mismas que habían acompañado a Jesús hasta su sepultura, las que asisten a la Resurrección; en efecto, hay que añadir la presencia de la Madre de Dios llena de significado simbólico, pese a su ausencia en el texto de Mateo. Algunos expertos del cine han criticado la escena de la caída de la piedra que cerraba el sepulcro por parecer un truco rudimental, dando la misma impresión de postizo transmitida en todas las escenas en las cuales lo sobrenatural esta presente (desde las apariciones del ángel del Señor a los milagros). Es necesario, sin embargo, recordar que el *film* se cierra con la vuelta de Cristo, muerto y resurgido, en Galilea. De todas formas, cabe evidenciar, aquí, otro aspecto: en la escena del milagro de los milagros dominan, después de los rostros llenos de fascinación de María y las dos mujeres que la acompañan, al caer de la piedra, las miradas en primer plano de la Virgen y del ángel-mujer que anuncia la Resurrección, relacionados entre sí a través del montaje. Los primeros y primerísimos planos se suceden, alternándose, en una dimensión ahora no solo sacral, sino también divina. Pasolini logra, así, la concordancia y la coincidencia del orden sacral natural, fundamento de su cosmovisión, con el ultraterreno: la vuelta a la vida de Cristo es una realidad conocida por la mujer, y a ella anunciada.

RUIZ, Florencio, "El Evangelio según San Mateo, en el fiel", *El Español*, en *Temas de cine*, 37 (1965), p. 108; DEL POZO, Mariano, "Interpretación de un Evangelio", *La actualidad española*, en *Temas de Cine*, 37 (1965), p. 121. STAEHLIN, Carlos María, "El Evangelio...", p. 133. A propósito de los milagros, la crítica ha notado que faltan todos los episodios en los cuales los beneficiados por la gracia divina no son subproletarios, evidenciando el acento, marcada e intencionalmente deformado y con tono áspero, de Pasolini en los ataques a los privilegiados. De ahí, el Cristo del intelectual marxista como enemigo jurado de las élites.

³² PEÑA, José, "Esquema filmográfico", *Telecine*, en *Temas de Cine*, 37 (1965), pp. 83-84.

³³ MONLEÓN, José, "¿Hacia una nueva época del cine?", *Triunfo*, 120 (19 de septiembre de 1964), p. 55; ALTARES, Pedro, "El Diálogo fue posible", *Mundo Social*, 121 (15 de abril de 1965), p. 38.

Lo sagrado femenino pasoliniano en la España franquista: censura, crítica, indiferencia

Al acercarse a las deliberaciones oficiales de las instituciones censoras españolas sobre *El Evangelio según San Mateo*, domina una sensación de sorpresa, que no se debe a la autorización para la visión de la película, acordada por unanimidad, ni a la decisión de permitir a todos los públicos asistir a su proyección. Lo que choca, en cambio, es que la Rama de Censura reunida en 1965, compuesta por eminentes miembros del mundo cultural católico español, e, incluso, por un eclesiástico, hayan declarado por escrito que el *film* seguía fielmente el texto sagrado, sin señalar, ni de paso, las secuencias que manifestaban una interpretación evangélica heterodoxa en temas de absoluta relevancia³⁴.

34 La primera proyección de *El Evangelio según San Mateo* en España viene organizada por el Círculo de Escritores Cinematográficos, cuya petición presentada al órgano oficial de censura español se aprueba sin obstáculos relevantes. Véase Junta de Clasificación y Censura, Madrid, 2 febrero 1965, Expediente 34152, AGA, Caja 36/04126: “Vocales de la Rama de Censura, Rvdo. Padre Manuel Villares, Rvdo. Padre Carlos María Staehlin, Rvdo. Padre Carlos Soria, Don Marcelo Arroita-Jáuregui, Don Víctor Aúz, Don José María Cano, Don Pascual Cebollada y Srta. María Sampelayo (...) Autorizada para una sesión del Círculo de Escritores Cinematográficos (acordado por unanimidad)”. Se añadió al texto, escrito manualmente, lo siguiente: “Calificación: Todos (...) No encuentro reparo alguno para menores, pues tiene grandes valores cinematográficos. En la versión original que se ha visto sigue fielmente al texto sagrado”. Firma: Rvdo. Padre Manuel Villares. Sin embargo, no hubo, en ese caso, unanimidad: Don Marcelo Arroita-Jáuregui atribuyó otra calificación (“en reserva”). Lo mismo ocurrió con la petición presentada por la casa de distribución de la película para acelerar los tiempos del doblaje, sugiriendo, además de la disponibilidad a asumir los perjuicios, causados debido a esa iniciativa, una política de autocensura destinada a evitar todo tipo de obstáculos y complicaciones. Véase la solicitud de José D’Ors Vera, de Hispano Fox Films, “al Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro”, Madrid, 3 febrero 1965, Expediente 34152, AGA, Caja 36/04126: “(...) esta Compañía ha adquirido la película titulada *El Evangelio según San Mateo*, para su explotación en España, la cual obtuvo en su día el primer premio del Festival Internacional de Venecia de 1964, además de otros muchos galardones. Como quiera que la misma no ofrece reparos ni en la imagen ni en diálogos, es por lo que a V. I. Solicita: Tenga bien a autorizar el doblaje de esta película sin el visionado previo de la Junta de Clasificación y Censura, con el fin de ganar tiempo para su explotación, ya que es nuestra intención presentar este título al público de España el próximo mes de marzo y, de otra forma, no podríamos hacerlo en dicha fecha. Queda bien entendido que dicha autorización de doblaje por su parte no prejuzga resolución alguna sobre la autorización de exhibición de la película y que, por consiguiente, serán de cuenta y riesgo exclusivo de Hispano Fox Films los daños y perjuicios que puedan irrogarse en el supuesto de que, al ser visionada por la Junta de Censura la copia ya doblada, fuesen ordenadas supresiones o, incluso, prohibida su exhibición en el territorio nacional. También queremos hacer constar que este doblaje va a ser realizado con el máximo cuidado y supervisado por una autoridad eclesiástica, al objeto de que el diálogo sea todo lo correcto que el tema requiere (...)”. La respuesta fue positiva también en esa ocasión, aunque se volvía a puntualizar la responsabilidad directa de la casa de distribución en caso de daños ocasionados por ese doblaje. Véase la respuesta de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, “Comunicación al Sr. Director de Hispano Foxfilm SA”, Madrid, 11 febrero 1965, Expediente 34152, AGA, Caja 36/04126 “(...) no existe inconveniente en autorizar el doblaje (...) por considerar que (...) no ofrece reparos, significándole que dicho doblaje ha de ajustarse totalmente a la versión original sin que haya de efectuarse en la misma adaptación alguna de imagen o diálogo. Se advierte, asimismo, que esa Casa será la única responsable de los perjuicios que pudieran ocasionársele, en el supuesto de que a la citada película le fuesen introducidas modificaciones, supresiones o incluso decretada su prohibición por la Junta de Clasificación y Censura, quedando obligado, en ese

En realidad, también, la gran mayoría de la crítica cinematográfica española y extranjera, a raíz de la presentación de la película con ocasión de la Bienal de Venecia de 1964, no había puesto de relieve ese aspecto, sobre todo en su relevancia teológico-ideológica. Hubo, sí, algunas excepciones. No obstante, solo una minoría, en cambio, mencionó escenas como la Resurrección y, cuando lo hizo, se limitó a describir el asunto como mero dato factual, sin intentar investigar el tema³⁵.

En síntesis, y en líneas generales, decenas de órganos de prensa, revistas, críticos cinematográficos y espectadores españoles, en una selva de debates y polémicas que acompañaron al *Evangelio según San Mateo* durante meses enteros, encendiendo odios y entusiasmos, se centraron en la figura crística, evaluando todo lo demás como algo secundario, y dividiéndose, con tonos y formas más o menos encendidos y extremos según los casos, entre ensalzadores del Jesús pasoliniano, verdaderamente religioso e hijo de Dios, y rechazadores del mismo, por ser expresión del marxismo colérico de su autor. No aparecen (por lo que se ha podido investigar hasta hoy, por supuesto) voces en el mundo cultural español que, después de haberla puesto de relieve, contestaran la visión sagrado-simbólica de la mujer en el *film*. Surge, entonces, la pregunta: ¿Por qué?

Una primera respuesta consiste en el clima fuertemente ideologizado, por un lado, y las enormes expectativas económicas, por el otro, que se habían creado alrededor de la película. El Cristo de Pasolini, en cuanto marxista, absorbe toda la atención, expresada a menudo en tonos sensacionalistas, como lo demuestra la censura de las frases publicitarias propuestas en relación con la propaganda del *film*. Muy raramente se ofrecía la oportunidad de presentar al público un *film* de tema social y humano realizado por un director cinematográfico comunista: la

caso, a entregar en este Centro Directivo el negativo de la banda de sonido empleado para el doblaje”. Al final, no se verifican problemas de ningún tipo, con la consiguiente autorización de la versión doblada de la película para todos los públicos y sin adaptaciones. Véase Junta de Clasificación y Censura, Madrid, 31 marzo 1965, Expediente 34152, AGA, 36/04126.

³⁵ STAEHLIN, Carlos María, “El Evangelio...”, en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 7 (abril de 1965), p. 133; DEL POZO, Mariano, “Interpretación de un Evangelio”, *La actualidad española*, en *Temas de Cine*, 37 (1965), p. 121. También los comentarios de los personajes femeninos adolecen del mismo planteamiento. La crítica española se dividió entre quienes vieron con favor la revolución estética pasoliniana respecto a la iconografía clásica y quienes, en cambio, la criticaron, incluso ásperamente, por ser irrespetuosa con la dignidad que había de reconocer a mujeres santas y, sobre todo, a la Virgen. La insistencia sobre ese aspecto marca una de las diferencias más evidentes entre las reseñas coetáneas al *film* publicadas en medios de comunicación españoles y los extranjeros (italianos, franceses, ingleses y alemanes). También es importante llamar la atención sobre el espacio dedicado en España a la figura de Salomé. Aparte de la consideración de ese personaje como secundario para la mayoría de los críticos internacionales, cabe aquí señalar su necesaria inclusión no en el mundo de los adultos, sino en el de los niños. Se nota, en efecto, su preadolescencia, marcada también por su manera de bailar. Pasolini pone así de relieve tanto la perversión de Herodes Antipas, dispuesto a todo para contentar el ignominioso capricho de la niña.

escasez de películas similares distribuidas en la España de Franco era absoluta, constituyendo, por ello, una alentadora oportunidad de negocio que ponía todo lo demás en segundo plano³⁶. Sin embargo, esta respuesta no logra convencer del todo, visto el intenso y duradero clima de interés y continuo debate que se creó en España en torno a la película. Se trata, efectivamente, de una cuestión de importancia primordial, cuyos aspectos enraízan en los rasgos distintivos de la situación sociopolítica y económico-cultural de la España a mediados de los años sesenta.

Los ángeles del hogar dejan las alas y cogen el avión. Las mujeres españolas del espacio sagrado a la secularización (1960-1970)

Resulta chocante que la gran mayoría de las críticas cinematográficas de la cinta fueran mujeres, lo que es una diferencia estadística a lo que era habitual entonces. Sin embargo, las fuentes documentan que la situación de la mayoría de las mujeres españolas en el mundo social y laboral era bien distinta: su presencia en la vida pública, a todos los niveles, estaba adquiriendo socioeconómicamente una relevancia notable, debido a la aceleración económica causada por la implementación del Plan de Estabilización y el progresivo desmantelamiento de las políticas autárquicas³⁷. El despegue económico promovido por los tecnócratas llegados al poder necesitaba, para su desarrollo, de una mano de obra menos costosa y diferenciada. La aportación femenina lo permitió³⁸. Cambiaba, además, la imagen de la mujer: los medios de comunicación de masas, cada vez más en auge, presentaban, con reportajes y servicios sobre el turismo, otra silueta. Difería su estética corporal, así como su libertad, de movimiento y sexual. Era evidente la distancia de ese modelo respecto al de sumisión y mojjigatería apoyado por el régimen franquista nacionalcatólico³⁹. La

³⁶ Hispano Fox Film, “Servicio de Prensa”, Sello de la Dirección General de Cinematografía y Teatro de 22 febrero 1965, Expediente 34152, AGA, Caja 36/04126. La Rama de Censura no admitió las siguientes frases publicitarias: “Como un hombre sin religión ve a Cristo (...) El Evangelio en la película de un comunista (Leonardo Urteaga en *La Voz de España*). Un magnífico *film* ‘cristiano’ hecho por un comunista (Avelino Velasco en *Cinestudio*). Usted no puede ignorar cómo un hombre sin religión ve a Cristo. Sepa cómo un marxista ve a Cristo. Si la Iglesia evoluciona, ¿por qué no también un marxista?”. Asimismo, fueron censuradas unas palabras presentes en el texto en la sinopsis del *film* publicada en gacetas referidas a Pier Paolo Pasolini: “(...) destacado intelectual marxista”.

³⁷ DÍAZ SÁNCHEZ, Pilar “Trabajadoras, sindicalistas y amas de casa”, en NASH, Mary (ed.), *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*, Granada, Comares, 2013, p. 109.

³⁸ RAMOS, María Dolores, «Identidad de género, feminismo y movimientos sociales en España», en *Historia Contemporánea*, Vol. II, n. 21, 2000, p. 542.

³⁹ NASH, Mary, “Nuevas mujeres de la Transición. Arquetipos y feminismo», en Nash, Mary (ed.), *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*, Madrid, Alianza Editorial, 2014, p. 193; MORCILLO GÓMEZ, Aurora, “El género en lo imaginario. El ‘ideal católico femenino’ y estereotipos sexuales bajo el franquismo”, en Nash, Mary (ed.), *Represión...*, pp. 79-80; DEL ROSARIO RUIZ FRANCO, María, “Nuevos horizontes para las mujeres de los años 60: la Ley de 22 de julio de 1961”, *Arenal*, II/2 (julio-diciembre de 1995), pp. 253 y 261.

mujer venía ya orientada hacia el consumo, promovido por el incremento del poder adquisitivo familiar⁴⁰, en un planteamiento económico que preveía una creciente incorporación de las mujeres al mercado laboral y la consolidación de la doble jornada de trabajo, para hacer frente al fenómeno de la emigración⁴¹, también tratando de evitarlo: para los maridos resultaba por aquel entonces imposible mantener a su familia trabajando ellos solos⁴². Se trataba, pues, para unas de un derecho, mientras que para otras era un estado de necesidad. El cambio era evidente, aunque la imagen de una mujer maternal y dedicada al trabajo doméstico seguía presente en la sociedad española⁴³.

Elemento clave para el cambio fue la Ley sobre Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer, que garantizaba por primera vez desde 1939, públicamente y oficialmente⁴⁴, igualdad de acceso de las mujeres a todos los niveles educativos, en la Administración pública y también paridad de salarios, con la eliminación de las cláusulas de discriminación salarial en las reglamentaciones laborales. Aunque gradualmente, las mujeres iban adquiriendo mayor independencia económica y personal, se confirmaba, en cambio, la tutela del marido sobre la esposa, ya que una mujer casada necesitaba todavía del permiso marital para entrar en el mercado laboral⁴⁵, en línea con las conclusiones del II Congreso de la Familia Española y de la Conferencia Internacional de la Familia, favorable a la incorporación de la mujer en la esfera del trabajo solo a cambio de seguir reservando la prioridad al sostenimiento

⁴⁰ RODRÍGUEZ LÓPEZ, Sofía, “La sección femenina de FET-JONS: ‘paños calientes’ para una dictadura”, *Arenal* 1 (enero-junio de 2005), p. 47.

⁴¹ DI FEBBO, Giuliana, *Resistencia y movimiento de mujeres en España. 1936-1976*, L’Hospitalet, Icaria, 1979, p. 147.

⁴² MORCILLO GÓMEZ, Aurora, “El género en lo imaginario...”, p. 82.

⁴³ MORENO SECO, Mónica, “La dictadura franquista y la represión de las mujeres”, en M. Nash (ed.), *Represión...*, p. 11; JIMÉNEZ ZUNINO, Cecilia y ROQUERO GARCÍA, Esperanza, “Los discursos expertos sobre crianza y maternidad: aproximación al caso español 1950-2010”, en *Arenal*, 23/2 (julio-diciembre de 2016), p. 327.

⁴⁴ CAPEL, Rosa, “Historia de los cambios políticos y sociales en España”, en VV. AA., *La mujer española: de la tradición a la modernidad (1960-1980)*, Madrid, Tecnos, 1986, p. 20.

⁴⁵ MORENO SECO, Mónica, “La dictadura franquista...”, p. 10; VALIENTE FERNÁNDEZ, Celia, “Las políticas para las mujeres trabajadoras durante el franquismo”, en NIELFA CRISTÓBAL, Gloria, *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*, Madrid, Complutense, 2003, p. 150; FOLGUERA, Pilar, “Comentario”, en DURÁN, M.^a Á., *Mujeres y hombres. La formación del pensamiento igualitario*, Madrid, Castalia, 1993, pp. 190-191; MORCILLO GÓMEZ, Aurora, “El género en lo imaginario...”, p. 85. Se seguían vetando a las mujeres unas carreras: “A) las Armas y Cuerpos de los Ejércitos de Tierra, Mar y Aire, salvo que por disposición especial expresa se conceda a la mujer el acceso a servicios especiales de los mismos. B) Los Institutos armados y Cuerpos, servicios o carreras que impliquen normalmente utilización de armas para el desempeño de sus funciones. C) la Administración de Justicia en los cargos de Magistrados Jueces y Fiscales, salvo en las jurisdicciones tuteladas de menores y laboral. D) El personal titulado de la Marina Mercante, excepto las funciones sanitarias”.

del hogar⁴⁶. En perfecta concordancia con esa posición, afirmaba Herrero Tejedor, secretario general del Movimiento y defensor de esa ley ante la Asamblea de las Cortes: “La familia, los hijos, exigen la presencia de la mujer en el hogar, y nosotros deseamos también conseguir esa dedicación (...). Así lo exige nuestra condición de cristianos y también nuestra propia doctrina política, que hace de la familia una estructura básica de la comunidad”⁴⁷. La salvaguardia de los principios nacional-católicos seguía siendo presentada como una prioridad⁴⁸.

Sin embargo, es la familia misma la que cambiaba de forma: la misma Ley de 1961 cancelaba toda forma de discriminaciones laborales debidas al sexo como las previstas anteriormente. Se cerraba así una era que había empezado a partir de la promulgación de la Orden del Ministerio de Trabajo de 17 noviembre de 1939. Asimismo, tanto las reglamentaciones como las ordenanzas laborales no contenían ya las cláusulas de despido por matrimonio. Es la mujer la que tiene, a partir de ese momento, la libertad de elegir si seguir en su puesto, elegir la opción de una excedencia temporal para cuidar la familia, o dejar el trabajo a cambio de una indemnización⁴⁹.

Al mismo tiempo, en una etapa histórica de elevada temperatura ideológica y politización creciente (que en el mundo occidental estaba viviendo la revolución sexual educativa y el surgimiento tanto de nuevos roles femeninos como de movimientos feministas)⁵⁰, las mujeres españolas cobraron paulatinamente protagonismo también en las luchas sindicales, a partir de las oleadas de huelgas de 1962 que tuvieron lugar en toda España, aunque especialmente en Asturias⁵¹. Las más combativas llegaron incluso a dirigir partidos en la clandestinidad⁵². El fenómeno interesó también al mundo católico, como reflejan los contactos de mujeres de Acción Católica con movimientos apostólicos obreros, como la HOAC, para adoptar sus planes de formación, visto el creciente interés con el cual se miraba a la situación socioeconómica y política⁵³.

⁴⁶ DEL ROSARIO RUIZ FRANCO, María, “Nuevos horizontes...”, p. 261.

⁴⁷ HERRERO TEJEDOR, Fernando, «Discurso», en *Derechos Políticos, Profesionales y del Trabajo de la Mujer*, Madrid, Imprenta Nacional del BOE, 1961, p. 12.

⁴⁸ MORCILLO GÓMEZ, Aurora, “El género en lo imaginario...”, p. 84.

⁴⁹ VALIENTE FERNÁNDEZ, Celia, “Las políticas para las mujeres...”, p. 152.

⁵⁰ Seminarios de Estudios Sociológicos de la Mujer (SESM), “Introducción”, en VV. AA., *La mujer española: de la tradición a la modernidad (1960-1980)*, Madrid, Tecnos, 1986, p. 11.

⁵¹ DÍAZ SÁNCHEZ, Pilar “Trabajadoras, sindicalistas...”, p. 115; CABRERO BLANCO, Claudia, “Una resistencia antifranquista en femenino”, en Nash, Mary (ed.), *Represión...*, p. 123.

⁵² YUSTA RODRIGO, Mercedes, “Las mujeres en la resistencia antifranquista, un estado de la cuestión”, en *Arenal*, 12/1 (enero-junio de 2005), p. 23.

⁵³ MORENO SECO, Mónica, “De la caridad al compromiso: las mujeres de Acción Católica (1958-1968)”, en *Historia Contemporánea*, I/26 (2003), p. 244.

La política desarrollista del segundo franquismo, mientras tanto, seguía sin pausas. El 28 diciembre de 1963, el Gobierno ponía las bases de una etapa económica planificadora a nivel nacional aprobando el Primer Plan de Desarrollo⁵⁴. El nuevo modelo tecnocrático, junto con las divisas garantizadas por el turismo y los emigrados, acentuaba la crisis del modelo, inactual, de la mujer ahorradora, orientada al autoabastecimiento familiar⁵⁵.

También las modalidades de lucha social se transformaron: se crearon asociaciones vecinales y de amas de casas, así como el Movimiento Democrático de Mujeres, una sólida organización feminista⁵⁶, pese a su clandestinidad⁵⁷. Su nacimiento, en 1965, se produjo gracias a mujeres del PCE e independientes, que tenían la intención de crear un movimiento de masas activo en los barrios periféricos⁵⁸ para extender su influencia, según los principios del “entrismo”, en las asociaciones de vecinos, de amas de casa e incluso en el sindicato vertical⁵⁹; pretendían conseguir los objetivos del feminismo, sensibilizando a las mujeres sobre las discriminaciones sexistas legales y sociales, y de la democracia, abarcando también temáticas socio-políticas más extensas como los problemas económicos y laborales⁶⁰.

Otro elemento decisivo en el cambio sustancial en la visión y la realidad de la mujer española que se iba consolidando fue el compromiso buscado por la Iglesia del Concilio Vaticano II, con una actitud dialogante y abierta, con el mundo secular⁶¹, que contemplaba también el reconocimiento a ambos sexos de los mismos derechos fundamentales, sin diferencia alguna, otorgando a la mujer la

⁵⁴ MORCILLO GÓMEZ, Aurora, “El género en lo imaginario...”, p. 88; CAPEL, Rosa, “Historia de los cambios...”, p. 20.

⁵⁵ AGULLÓ DÍAZ, María del Carmen, “Transmisión y evolución de los modelos de mujer durante el Franquismo (1951-1970)”, en Trujillano Sánchez, José María y Gago González, José Manuel, *Historia y fuentes orales*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, p. 497.

⁵⁶ RAMOS, María Dolores, “Identidad de género...”, p. 541

⁵⁷ MORENO SECO, Mónica, “Introducción: El Movimiento feminista en España (1965-1985)”, en MORENO SECO, Mónica (ed.), *Manifiestos feministas. Antología de textos del movimiento feminista español (1965-1985)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2005, p. 14.

⁵⁸ Seminarios de Estudios Sociológicos de la Mujer (SESM), “El Movimiento...”, p. 33.

⁵⁹ MORENO SECO, Mónica, “Introducción...”, pp. 15-16.

⁶⁰ DI FEBO, Giuliana, *Resistencia y movimiento de mujeres en España. 1936-1976*, L’Hospitalet, Icaria, 1979, p. 159; RUIZ FRANCO, Rosario, “La Asociación Española de Mujeres Juristas durante el Franquismo”, en BUSSY, Danièle, (dir.), *Les Espagnoles dans l’histoire. Une sociabilité démocratique (XIX-XX siècle)*, Saint-Denis, PUV, 2002, p. 171. “Al poco tiempo se fueron incorporando mujeres socialistas, de grupos católicos, del Partido del Trabajo e incluso carlistas”.

⁶¹ VINCENT, Mary, “Las mujeres y el cristianismo”, en CARMONA FERNÁNDEZ, Francisco Javier (co-ord.), *Historia del Cristianismo. IV. El mundo contemporáneo*, Madrid, Editorial Trotta/Universidad de Granada, 2010, p. 769; RODRÍGUEZ DE LECEA, Teresa, “Mujer y pensamiento religioso en el franquismo”, en *Ayer*, 17 (1995) pp. 185-186

facultad de tomar libremente decisiones sobre su vida y de ser una protagonista activa en el ámbito socio-político⁶².

Otro paso en el mismo sentido fue la constitución pastoral *Gaudium et Spes*, promulgada por Pablo VI el último día del Concilio del siglo XX, que define como legítima la promoción social de la mujer, critica toda discriminación, incluida la sexual, y reclama igualdad de acceso a la educación y a la cultura⁶³. También ofrecía una imagen del matrimonio que, además de la finalidad procreadora, reconocía la centralidad del amor conyugal⁶⁴.

En suma, el Concilio Vaticano II había significado el progreso de la mujer en la estructura eclesial, pasando de la subsidiariedad a la complementariedad. Su esfera de actividad posible se amplía, aunque queda fuera de los centros decisivos, pues el camino sacerdotal permanecía para ella cerrado⁶⁵. Un ejemplo del creciente protagonismo femenino de la Iglesia, dentro y fuera de los límites nacionales, fue Pilar Bellosillo, presidenta nacional de las Mujeres de Acción Católica entre 1951 y 1963, elegida presidenta de la UMOFC a comienzos de los años sesenta, auditora del Concilio Vaticano II y, en 1973, miembro de la comisión pontificia para el estudio del papel de la mujer en la Iglesia⁶⁶.

Conclusión. ¿Secularización o desacralización?

Durante el rodaje de *El Evangelio según San Mateo* no faltaron momentos de tensión y de áspera polémica entre Irazoqui y Pasolini. Normalmente surgían cada vez que el joven actor dialogaba con el director de cine sobre España. Según testimonia Irazoqui, la situación se hacía para él insostenible cuando su interlocutor le decía, paragonando la situación ibérica con la del resto del mundo occidental: “Afortunados vosotros, que tenéis instaurada una dictadura. Por lo menos, tenéis todavía la posibilidad de identificar al enemigo⁶⁷”.

He ahí expresado, en una sola una frase, el núcleo del pensamiento de Pasolini, que llevará a un mayor grado de solidez teórica en los años siguientes, en su

⁶² MORENO SECO, Mónica, “Ideal femenino y protagonismo de las mujeres en las culturas políticas católicas del franquismo”, en *Arenal*, 15/2 (julio-diciembre de 2008), pp. 278 y 280 y “De la caridad al compromiso...”, p. 240.

⁶³ MORENO SECO, Mónica, “Ideal femenino y protagonismo...”, pp. 278 y 280.

⁶⁴ MORENO SECO, Mónica, “Mujeres, clericalismo y asociacionismo católico”, en DE LA CUEVA, Julio y LÓPEZ VILLAVERDE, Ángel Luis (eds.), *Clericalismo y asociacionismo católico en España, de la Restauración a la Transición*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, p. 113.

⁶⁵ AGULLÓ DÍAZ, María del Carmen, “Transmisión y evolución...”, p. 499.

⁶⁶ MORENO SECO, Mónica, “Religiosas y laicas en el franquismo: entre la dictadura y la oposición”, en *Arenal*, 12/1 (enero-junio de 2005), p. 83.

⁶⁷ BLASCO HERRANZ, Inmaculada, “Introducción”, en BLASCO HERRANZ, Inmaculada (ed.), *Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea*, Valencia, Tirant Humanidades, 2018 p. 18.

actividad poliédrica de poeta, publicista, director de teatro y de cine, e, incluso, actor. A la luz de lo expuesto, una hipótesis no del todo infundada sobre la falta de polémicas por parte de los sectores de la crítica cinematográfica y de la sociedad civil española más progresistas, frente al ensalzamiento por parte de Pasolini, en distintos grados de concienciación, de mujeres evangélicas sobrehumanas, en su enraizado, puro, profundo y coherente tradicionalismo, va más allá del miedo a la censura y al castigo de las autoridades franquistas. Ningún miedo tuvo, por ejemplo, el lector del *ABC* que decidió escribir una carta a la redacción del periódico para defender los valores del *film* y contestar a una mujer que, en otra comunicación escrita, había lanzado críticas severas contra *El Evangelio*. Leer las críticas y los comentarios españoles a la película, durante aquellas semanas de fervor crítico, transmite la sensación de una fractura cognitiva y una polarización de la sociedad española en el plano ideológico y moral bastante elevadas. Al mismo tiempo, resalta un elemento absolutamente positivo: la existencia de un debate verdadero sin tabúes, que aparece franco y abierto.

A la luz de esto, habría que buscar otra explicación en una España, la de los años sesenta, sumergida en un proceso de secularización que todavía no había desembocado en el triunfo del individualismo materialista y del progresivo abandono de un sentido de justicia social construido y defendido colectivamente, descurriendo las lecciones y las conquistas de las generaciones pasadas⁶⁸. Una España en la que el feminismo relacional era más acorde a los valores y el funcionamiento de la sociedad que al marcadamente individualista⁶⁹. Un país en transición, para utilizar una vez más el lenguaje de Pasolini, del “clericó-fascismo” al modelo de desarrollo capitalista. Este último fue indicado por el intelectual marxista, sin ninguna duda, como el más peligroso, por la acción de mutación antropológica que indirectamente (a través de medios de comunicación como la televisión, que ya en 1963 describía como una degeneración de los sentidos humanos⁷⁰, con una función niveladora⁷¹, inventada para difundir la falsedad y responsable de la muerte de las almas⁷²) desprende con implacabilidad destructora⁷³.

⁶⁸ JUDT, Tony, *Algo va mal*, Madrid, Taurus, 2016, pp. 96-97 y 222; MUÑOZ MOLINA, Antonio, “Prólogo”, en JUDT, Tony, *Algo...*, p. 21.

⁶⁹ ENDERS, Victoria Lorée, “Problematic portraits: The Ambiguous Historical Role of the *Sección Femenina* of the Falange”, en ENDERS, Victoria Lorée y RADCLIFF, Pamela Beth (ed.), *Constructing Spanish Womanhood*, Albany, State University of New York Press, 1999, p. 390; OFFEN, Karen, “Defining Feminism: A Comparative Historical Approach”, en *Signs*, 14/1 (1988), pp. 135-136 y 139.

⁷⁰ PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999, p. 1572.

⁷¹ PASOLINI, Pier Paolo, “Neocapitalismo televisivo”, en *ibidem*, pp. 1553-1559.

⁷² PASOLINI, Pier Paolo, Mediometraje *La rabbia* (1963).

⁷³ PASOLINI, Pier Paolo, *Scritti...*, pp. 69-70.

Ahora bien, ese estado de transición, en aquella fase a mediados de los sesenta, lejos de cumplirse del todo, permitió, en una óptica pasoliniana, tanto el florecimiento de la expresión de las opiniones más dispares como la implícita aceptación, a nivel simbólico-cultural, de características expresadas en los personajes femeninos sagrados del *film*, que en aquel entonces seguían siendo percibidos, incluso por personas y sectores sociales de distintas formaciones e ideologías, como valores compartidos que “defendían” todavía al pueblo (a sus hombres y mujeres, sin distinción ninguna y con espíritu familiar, comunitario y socialmente unitario) del infierno: “Cuidado, el infierno está subiendo hacia vosotros”⁷⁴. Esa fue la última, lúgubre, profecía de Pier Paolo Pasolini, antes de ser, unos días después, brutalmente asesinado.

⁷⁴ PASOLINI, Pier Paolo, “Siamo tutti in pericolo”, en *Saggi sulla...*, pp. 1728-1729.