

ier
aolo
asolini



Fiori di Merda

Javier Alcoriza



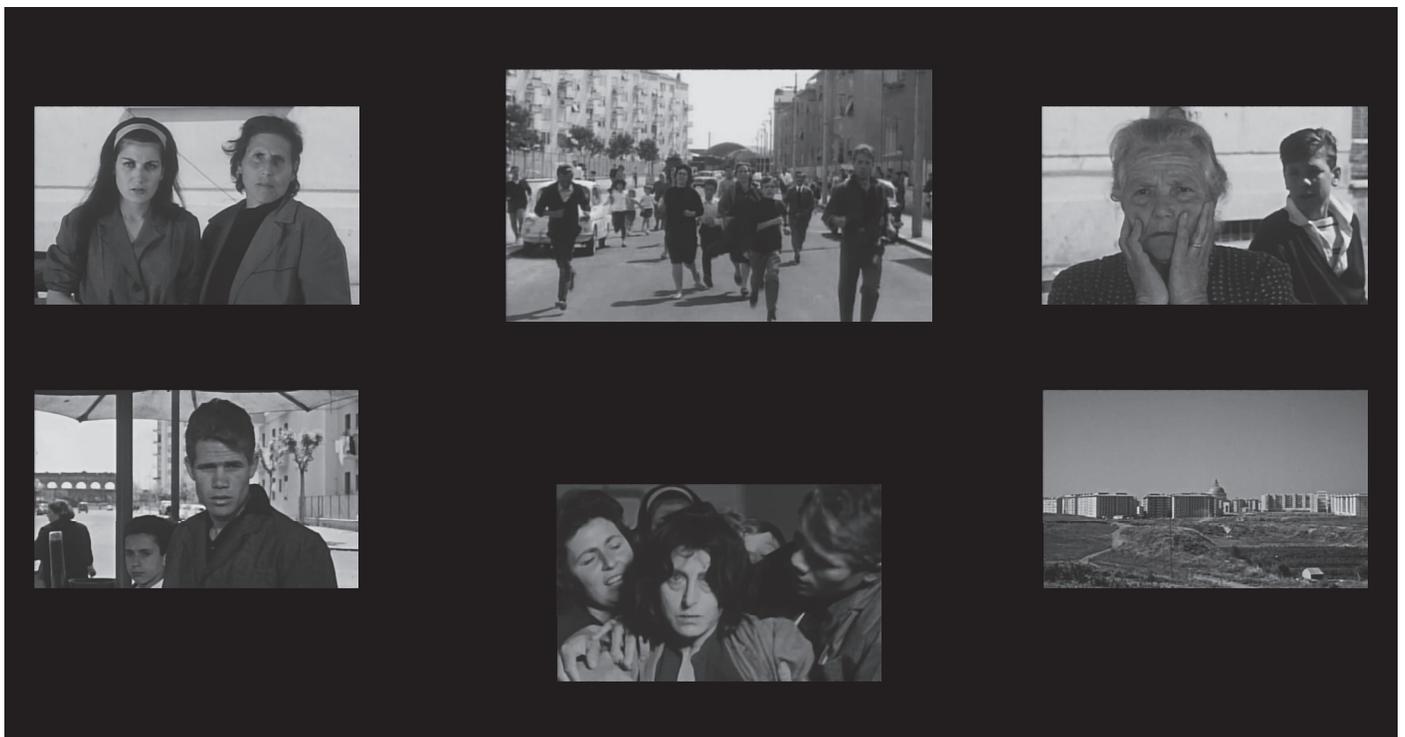
Ettore, al final de *Mamma Roma* (1962), de Pier Paolo Pasolini, atado a la camilla del sanatorio, es la imagen de Cristo en la cruz. La obvia reminiscencia muestra que Pasolini ha usado deliberadamente la cámara en todo momento. Casi la primera toma de la película es un banquete nupcial que recuerda a una “última cena”, en una sala de banquetes prácticamente desnuda, con un arco de medio punto al fondo. De pronto comienza la parodia: son empujados o “invitados” a entrar unos cerdos: los invitados son unos cerdos. El novio, Carmine, es el chulo y, entre los presentes, se halla su antigua protegida, la célebre y ruidosa prostituta, *Mamma Roma*. En una escena posterior, Carmine reprochará a *Mamma Roma* que se aprovechara de su juventud para prosperar. Carmine es mayor que Ettore, el hijo de *Mamma Roma*,

y podría ser su hermano. No sabemos quién fue el padre de Ettore, lo que refuerza su semejanza con la figura de Jesús. El hijo es la única bendición de su madre. En otro paralelismo evangélico, Ettore, ya enfermo, se “retira” antes de cometer su último robo, acompañado sólo por uno de sus “discípulos”. Pasolini maneja de manera notable esas resonancias de una historia que es, en primera instancia, un mero episodio de la “cultura subproletaria”. Sin embargo, nada queda al azar en *Mamma Roma*. Los diálogos, desde la primera contienda poética de las “flores” en el banquete hasta las riñas entre los bribones de la pandilla de Ettore, tienen una gravedad inusual. Al llevar a cabo esos ajustes, nos damos cuenta de que no estamos frente a una película “neorrealista”, sino frente a una sórdida revisión mitológica. Con todo,

no hay sordidez en las imágenes (que, comparadas con las de otro cine menos “realista”, resultarían casi pulcras), sino en la magnitud de lo que está en juego, de lo que ha sido y ya no debería ser la vida de *Mamma Roma*, de lo que la madre quiere que sea la vida de Ettore, a quien persigue de lejos, con la preocupación grabada en el rostro, por las calles de los suburbios romanos. Lo sórdido sería en Pasolini, autor de *Edipo rey* (*Edipo re*, 1967) y *Medea* (1969), una traducción moderna de lo trágico. La esperanza de *Mamma Roma* queda fijada en la suerte de su hijo. El desafío a la imaginación radica en que no parecería posible encontrar en Roma una madre más abnegada que *Mamma Roma*. Pasolini ha ido en busca de las mujeres explotadas por los hombres, en *Accatone* (1961) y *Mamma Roma*, como si supiera que allí arderán con más intensidad los rescoldos de humanidad de la sociedad de su época. Los lugares adquieren aquí el valor de un escenario moral: las calles, las ruinas, la iglesia; la iglesia, que lo sería por antonomasia, es un lugar limpio y frío, lo que se subraya en la entrevista entre *Mamma Roma* y el párroco a quien pide ayuda. La ayuda se la brindarán Biancafiore y Zacarías, su protector; la joven prostituta deberá apartar a Ettore de Bruna, que ha despertado los celos de la madre. Así se va urdiendo la intriga en que se verá atrapado Ettore, el joven

lacónico y desgarrado que no quiere estar bajo el dominio de nadie y riñe con todos: con su madre, con sus amigos, incluso con Bruna. Ettore es un Jesús retrasado, tardío, en una sociedad cuyos valores parecen reducirse a la respetabilidad. También *Mamma Roma* pretende hacerse respetable y reprocha a su hijo, cuando le ha regalado la motocicleta, que se haya vuelto “comunista” porque desprecia a los “hijos de papá”. Salir de los suburbios o dejar la calle no lo es todo, porque el afán de vivir bien, de una vida mejor, no es sólo una cuestión de clase, y la confianza en la propiedad apunta, sin embargo, a una esencial falta de confianza. El modo de mostrar esa “renuncia a la razón” traspasa la historia de principio a fin. Si esto es así, resulta claro que para Pasolini la sociedad inerte acabará por sacrificar o crucificar a Ettore, y que esta muerte llevará al intento de suicidio a *Mamma Roma*, que representa a una “dolorosa” María.

¿Es un hecho o un mito lo que ha revisado aquí Pasolini? Según un escritor como C. S. Lewis, el mito del cristianismo sería el único que se habría hecho realidad en la historia y que, por tanto, habría transformado la historia. La persuasión de Pasolini parece diversa: es la realidad la que contiene los materiales que permiten corroborar la vigencia





del mito. La fuerza de *Mamma Roma*, desde el punto de vista cinematográfico, estribaría en hacer ver hasta qué punto la propia sociedad —o la incubada indiferencia o hipocresía con que se arbitran diferencias sociales “insalvables”— es culpable de la desesperanza de esos seres marginales. El recitado de la *Divina Comedia* en el hospital y la música de Vivaldi, presente en todos los tramos de la película, no dejarían lugar a dudas sobre el carácter simbólico del drama humano. ¿Cómo se podría reescribir aquel “mito” en nuestros días, con el arte de nuestro tiempo? Notemos la crudeza con que Pasolini pone la cámara ante los actores. El retrato es completo cuando el personaje habla directamente al espectador, que ocupa un instante el lugar virtual de otro personaje. ¿Cómo se puede interpelar mejor al público? ¿No aspiraría el director a que toda la sociedad fuera ese público? “Ruppemi l’alto sonno ne la testa / un grave trono, sì ch’io mi riscossi / come persona ch’è per forza desta.” ¿Qué otro recurso habría servido a la intención de “hacernos ver” que formamos parte de ese mundo en que hombres y mujeres se gritan, ríen, cantan, insultan, engañan o aman? *Mamma Roma* es la “pasión” de Ettore dirigida antes de *El Evangelio según San Mateo* (Il Vangelo secondo Matteo, 1964). Los cambios de la sociedad no implican cambios en el hombre, de modo que los grandes relatos antiguos forman parte de nuestra memoria común. La memoria común del siglo XX habría resultado más que fotográfica: tan apremiante que espera una respuesta del espectador “amnésico”. *Mamma Roma* no imita a la realidad, sino que la depura: presenta al espíritu, más allá de las apariencias, la imagen en movimiento de sucesos perdurables, que consienten en ser traducidos al lenguaje de otro tiempo y lugar. Se diría que

Pasolini insiste en que, mirada de frente, la realidad es inevitable, en el peor y en el mejor sentido. En el peor, casi maquiavélicamente, es real lo que hay, lo que ha habido siempre: la prostitución, la pobreza, el rencor, la ignorancia, la codicia y el despecho de la mayoría de las personas, al margen de su extracción social; pero en la trama de lo real se deslizaría como un hilo de oro lo mejor, el propósito de conquistar una parcela de dignidad, de demostrar que la lucha por el triunfo de los principios no implica renunciar a la búsqueda de la felicidad. Pasolini dirigiría, antes de abjurar de ella por motivos tan sinceros como los que le llevaron a rodarla, la *Trilogia della vita* (Trilogía de la vida) (1). Podría extrañar la idea de que ese hilo de oro se materialice en la estridente risa de Anna Magnani como protagonista de *Mamma Roma*, pero la estridencia es una señal física, inequívoca, de que hay algo vivo incluso entre las mujeres condenadas a “la vida”.

NOTAS

(1) La *Trilogia della vita* está compuesta por tres películas de Pier Paolo Pasolini: *El Decamerón* (Il Decameron, 1971), *Los cuentos de Canterbury* (Il racconti di Canterbury, 1972) y *Las mil y una noches* (Il fiore della mille e una notte, 1974).



Filmografía completa de Pier Paolo Pasolini

Accattone (1961)

Mamma Roma (1962)

La ricotta (1963)

La rabbia (1963)

Encuesta sobre el amor (**Comizi d'amore**, 1964)

Sopralluoghi in Palestina (1964)

El evangelio según San Mateo (**Il Vangelo secondo Matteo**, 1964)

Pajaritos y pajarracos (**Uccellacci e uccellini**, 1966)

La terra vista dalla luna (1967)

Edipo Rey (**Edipo Re**, 1967)

Che cosa sono le nuvole (1968)

Teorema (1968)

La sequenza del fiore di carta (1969)

Appunti per un film sull'India (1969)

Pocilga (**Porcile**, 1969)

Medea (1969)

El Decamerón (**Il Decameron**, 1971)

Los cuentos de Canterbury (**Il racconti di Canterbury**) (1972)

Las mil y una noches (**Il fiore delle mille e una notte**, 1974)

Saló o los 120 días de Sodoma (**Salò o le 120 giornate de Sodoma**, 1975)