

la pasión, según pasolini

NOVELISTA, poeta, ensayista, Pier Paolo Pasolini llegó al cine como escritor, colaborando en los guiones de algunas películas significativas de estos últimos años: «Las noches de Cabiria» (Fellini), «Il bello Antonio» (Bellocchini), «La lunga notte del 43» (Vanzini). Había debutado como guionista en 1954, en un film de Soldati, y firma su primera película en 1961: «Accattone». A partir de ese momento, el nombre de Pasolini cuenta entre los nuevos valores del cine italiano; se convierte en un autor prolífico: cada año firma por los menos un film. En 1962, «Mamma Roma»; al año siguiente, uno de los episodios de «Roccapop»; y colabora con Giovanni Guareschi en el comentario del film de montaje «La rabbia»; mejor dicho, cada autor desde su perspectiva ideológica, comentaba un período histórico de la vida italiana; «Comizi d'amore», en 1964, una especie de encuesta sobre las relaciones sentimentales; 1965 es el año de «El evangelio según San Mateo», película que despierta polémicas y una corrosiva campaña dirigida por el ala conservadora que no le perdona a un hombre de izquierdas que se permita acercarse al texto del evangelista. En el festival de Cannes de 1966 obtuvo un gran éxito con «Uccellacci o ucellini», film irónico y satírico que se aparta un tanto de la línea habitual del autor. En lo que va de año ha realizado tres films: «Le streghe» —un episodio—, «Capotece all'italiana» —un episodio— y «Edipo Re», presentado al pasado festival de Venecia.

En seis años de labor profesional, Pasolini ha desarrollado con coherencia su discurso poético, extraño a cualquier influencia, en busca de una originalidad creadora y de una transcendencia sociológica. Cuando llegó al cine, Pasolini era un escritor consagrado, un poeta de categoría, un narrador de primera fila. Esta experiencia literaria fue puesta al servicio del nuevo medio expresivo, pero, a diferencia de otros escritores que al acercarse al cine tratan de poner en primer término su dominio literario, Pasolini intentó desde «Accattone» asumir el lenguaje cinematográfico con el máximo de expresividad. Y lo logró porque la tentativa literaria de Pasolini se orientaba hacia la descripción de un submundo social a través de un empleo particular de la palabra, del coloquio. En sus libros, el autor sintió la necesidad de crear una forma nueva de diálogo para que sus personajes accediesen al plano de la realidad. Como muy bien lo explica Carlo Levi, Pasolini se vio forzado a «crear una lengua que no es un dialecto, pero en forma dialectal un mundo de pre-expresión limitado, cualquiera que sea su apariencia verbal, al grito, la interfección, a la manifestación de la pura vitalidad no articulada ni organizada todavía. Este mundo del «ruido y la furia», o de la «rabia...» «El lenguaje cinematográfico le permitía ahondar más en este sentido, gracias a la posibilidad de la palabra emitida por el actor. Extraordinario director de actores, trabajando siempre con actores naturales, Pasolini ha logrado reunir a lo largo de todos sus films una galería auténtica y viva de personajes.

Hasta «El evangelio...», Pasolini describe la vida del suburbio romano. Las historias de sus films —historias ásperas, agrias, desahucadas— se centran en personajes desheredados, humillados y ofendidos, en esos seres a los que Gorki llamaba «hombres». A partir del «Evangelio...» —que en cierta medida participa de esas preocupaciones—, Pasolini inicia una nueva etapa en su investigación poética. Su crisis espiritual se resuelve, sentimentalmente, en el «Evangelio», irónicamente en «Uccellacci o ucellini» y metafísicamente, al parecer, en «Edipo Re».

De las obras de su primera etapa es «Mamma Roma» la más significativa, la más directa, la más eficaz también. El personaje encarnado con enorme convicción y fuerza por Anna Magnani representa esa tipificación del «lumpen proletario» que acecha tras la frontera de la ciudad. Pasolini ha visto así su personaje: «Puro emblema del subproletariado ciudadano de origen campesino. Posee a la perfección las reglas y las leyes del submundo que vive eternamente en el suburbio; posee, a la vez, una desesperada aspiración al centro, a la vida de los ricos, de los buenos, de los blancos». En esta aridez por «traspasar la frontera» reside el carácter trágico del film, su perfil sombrío y poético.

En «Mamma Roma» se resuelve con maestría el proceso pasional que ya había apuntado el autor en su anterior film, «Accattone»: efectivamente, en los films se nos cuenta la pasión y muerte de los personajes, prescindiendo de cualquier motivación religiosa, ciñéndose exclusivamente a los datos económicos y sociológicos. Los personajes de Pasolini sufren un largo calvario desde su aspiración inicial hasta su desintegración humana. No hay salida. «Mamma Roma» se pregunta por qué ha tenido que perder a su hijo, por qué le tiene que pasar a ella eso; se interroga inútilmente, quiere saber quién tiene la culpa, porque está convencida de que ella es inocente. Y llera ante la perspectiva urbana de la ciudad que permanece, como siempre, fija, allí a lo lejos, inalcanzable.

Naturalmente, un film semejante quedaría reducido a la mitad de su expresividad si hubiese sido doblado; más aún en el caso presente, en el que la palabra emitida por el actor adquiere un valor esencial. Afortunadamente, «Mamma Roma» se proyecta en versión original, subtitulada, e íntegro.

JESUS GARCIA DE DUENAS

una temporada más

IBA a comentar algunas de los espectáculos que han abierto la temporada teatral madrileña. Sucede, sin embargo, que, antes de meterme en ello, necesito realizar una serie de principios generales desde los cuales formular mis críticas concretas. Y es que cada vez me parece más absurdo juzgar los espectáculos sin tener en cuenta las circunstancias que los condicionan y limitan.

Podríamos empezar diciendo que, nuevamente, por una u otra razón, los títulos de los teatros nacionales rompen la atonía general de la cartelera. Añadiríamos enseguida que, en su conjunto, considerados como "cima" de la vida teatral española, la rompen con notable insuficiencia. Con notable e irremediable insuficiencia.

Lo de que sean la "cima" del teatro madrileño es una consecuencia lógica de su coherencia económica. Persiguen un fin cultural y tienen una subvención del estado. Lo de que tal "cima" es insuficiente responde a una serie de consideraciones precisas, a mi modo de ver independientes del circunstancial acierto o error de los directores de tales teatros y de los comités que los tutelan.

No se puede meter en tres escenarios oficiales toda la vida teatral de un país. No se puede reducir el teatro a la dimensión culturalista que es propia de los teatros oficiales, incluso cuando experimentan, cuando juegan la carta consabida y sofisticada del autor novel, el director novel o el actor novel. Eso está muy bien y buena falta hace siempre; pero el teatro crece más allá de esos límites, en las audacias difícilmente subvencionables por una mentalidad conservadora, en los discursos estéticos e ideológicos de directores independientes e innovadores, en las rebeldías y movimientos que desbordan los cauces cotidianos. Los teatros nacionales sólo pueden manejar autores ilustres. Y el de Cámara y Ensayo, que no está obligado a ello, es poca cosa para que sea casa de todos. Su obligada heterogeneidad, el inmenso campo sometido a su cultivo, son extremos siempre negativos, aun contando con que las cosas se hagan con buen criterio y la necesaria libertad. Pero, ¿qué criterio seguir en un teatro obligado a servir a todos los criterios?

Fuera de los teatros nacionales, nuestro teatro arroja la tradicional contradicción entre su estructura privada y la pretensión de que cumpla un fin social. Para salvar parcialmente esta contradicción, es imprescindible el nacimiento de nuevas formas de financiación. ES IMPRESCINDIBLE UNA NUEVA LEGISLACION TEATRAL QUE CONTEMPLE LA FUNCION CULTURAL DEL TEATRO. Lo que implica que no se trata de apuntalar lo que se derrumba, de conseguir, por ejemplo, que el Goya hubiese seguido siendo teatro para hacer no importa qué comedia.

Pensemos en otros países también dominados por la estructura capitalista. Reflexionemos, por ejemplo, sobre los fenómenos propios del llamado "teatro independiente" latinoamericano, capaz de proponer una serie de fórmulas económicas nuevas, a base de salidas de bajo coste de sostenimiento, compañías en cooperativa, asociaciones de espectadores, descentralización de los locales, unido todo ello al rigor de sus espectáculos. Hablar, como hacemos aquí, de cultura, de butacas a cien pesetas y de la necesidad de obtener medias elevadas para que nadie se arruine, es un contrasentido que mina en su propia raíz toda posibilidad de un satisfactorio desarrollo teatral. Aquí, hasta los más bien intencionados han de venderse de vez en cuando para sobrevivir profesionalmente. ¿Con qué valor va, pues, a ir uno a este y al otro teatro para decir que la obra es un desastre y que don Fukano de Tal hace mal no poniendo su dinero al servicio cultural de la sociedad?

Otro aspecto reiterado de nuestro teatro es su radicalización estilística e ideológica, su gregarismo. Las obras surgen como granos de uva de los dos o tres únicos racimos posibles. Cada obra pertenece a su correspondiente y localizable racimo. El autor tiene un especialísimo interés en que no haya ningún equívoco al respecto y, para ello, utiliza las mismas situaciones, el mismo vocabulario, la misma moraleja, que las obras aínas. Diríamos que el autor quiere ser rápidamente "situado", aterrado ante la posibilidad de no ser admitido por quienes antes le admitieron. En otras palabras: la inmovilidad resulta, paradójicamente, una garantía. El gregarismo del público, o, mejor, de las minorías que lo representan, se caracteriza por el constante control de esa inmovilidad, interrogarse, sentirse potenciado y no limitado por la ideología, escuchar a los contrarios, reconsiderar constantemente los compromisos para adecuarlos a las nuevas circunstancias, airear las contradicciones en lugar de hundirlas en una amarga penumbra, tomar los datos cual sea en lugar de adecuarlos a nuestro prejuicio, afirmar la individualidad dentro de los intereses generales, entender, en suma, la sociedad y el mundo como una realidad compleja, cambiante, ante la que se sitúa problemáticamente el escritor, parece algo así como una traición a los principios que cada grupo guarda en su bolsillo.

Quizá el origen esté en la estructura social y las limitaciones expresivas de nuestro teatro. Si todos metiésemos en el teatro lo que realmente nos importa, es seguro que saldríamos de este punto muerto, en el que la escena aparece vinculada a una masa precisa de principios y convenciones generales, nunca vivenciados y renovados con la pasión y la insolencia que es propia de todo gran escritor.

JOSE MONLEON