

LA POCILGA

Al enjuiciar cualquier film de Pier Paolo Pasolini es necesario hacer referencia no sólo a su obra en general, sino a su misma enigmática, contradictoria personalidad. Porque este misterioso poeta de la imagen, nacido en Bolonia en 1922, es el invisible pero latente personaje de sus propias películas. Su filmografía es, hasta cierto punto, una revelación autobiográfica: catarsis de una psicología especialmente insegura, especialmente sensible y conflictiva. Cada obra suya es un jalón en la búsqueda personal que lo atormenta, una nueva clave o un nuevo dato en su auto-definición.

¿QUIEN ES PASOLINI?

Desde "Accatone" y "Mama Roma", sus primeras realizaciones en el campo cinematográfico, hasta "Teorema" y "La Pocilga", a la vez que ha madurado un estilo que ya lo identifica cabalmente, una manera muy propia de enfocar fílmicamente la realidad, ha ido elaborando también una temática ambigua, densa, expresión y vivencia de su gran inestabilidad sentimental. Los saltos bruscos en materia de tema que caracterizan su obra muestran la inseguridad e igualmente la riqueza de su universo personal.

Marxista de tendencia, Pasolini empieza realizando un cine de denuncia social. El elemento "marxista" de su cinematografía viene reiteradamente manifestado por la presencia del conflicto de clases —burguesía vs. proletariado— que palpita incluso en sus obras más espiritualistas. Este "marxismo" pasoliniano no es propiamente político, revolucionario, sino que responde a un sentido, a una conciencia muy vivos —por parte del director— de la oposición dialéctica que enfrenta a esos dos mundos: la burguesía es posesión, tener que ahoga el ser, incapacidad de renuncia, de abandono, de esclavitud... El proletariado, en cambio, es el camino de la desposesión, del desasimiento. Es evidente que Pasolini no es del todo claro en sus rechazos o preferencias, que no explica sus juicios, que todo en

él es movimiento interior, actitud trabajada por distintas experiencias de su vida, nunca una postura predominantemente racional... La problemática social de sus films será entonces tan sólo una vibración de su mundo subjetivo.

Otro elemento importante dentro del contexto de su obra es el "religioso". Entrecorramos el término porque debe ser entendido con amplitud: hay un visible misticismo en Pasolini, una como necesidad espiritual de misterio que lo acerca al sentido de la trascendencia, al tono espiritualista o contemplativo que, partiendo de "El Evangelio según San Mateo", alcanza su punto álgido en "Teorema". Es en este misticismo que se enraiza sin duda el matiz fantástico y levemente épico de los cuentos que nos narra. Necesidad de fabular, de mitificar... como todo en Pasolini, tampoco este elemento es puro, tampoco aquí es claro. Pero hay que aceptar la rica ambigüedad de su filmografía no sólo como algo absolutamente consustancial a su personalidad humana, sino también como un tenso haz de sugerencias, de insinuaciones, de posibilidades... En este sentido, pedir más "claridad" a una película como "Teorema" es negarse a entrar en la órbita espiritual del director y negarse a oír lo que de esa manera intransferiblemente suya nos dice su experiencia...

Quisiéramos aún notar un elemento interesante: la visión que tiene Pasolini de la sociedad, de las cosas, es la visión de un conflictivo, de alguien íntimamente sacudido por la inseguridad, por una "molestia" o dislocamiento interior que él ha sublimado en el mundo de imágenes de sus films; imágenes que, como los sueños, contienen sin duda muchas claves de su mundo interior y subconsciente.

¿QUE ES "LA POCILGA"?

El guión de la película está elaborado por el mismo Pasolini en base a dos cuentos fantásticos, dos historias que se desarrollan paralelamente a lo largo del film. La ambientación de ambas es muy diferente: una, la antigua, se desarrolla

en un paisaje semidesértico, en los alrededores de un pequeño volcán; otra, actual, se ubica en la mansión campesina del señor Klotz, industrial y político alemán. A pesar de la diferencia de ambientación y de época, las dos escenas están imbricadas por la intención del autor, resultando, al final, una misma cosa: instrumentos que posibilitan la expresión de los planteamientos claves del autor ante la vida y la sociedad. Es inútil preguntarse sobre el significado de ambas historias. Es inútil porque Pasolini está empleando aquí un lenguaje parabólico. La forma expresiva es extravagante, sofisticada y deliberadamente rara, el contenido es ambiguo; todo esto nos habla del Pasolini que conocemos.

Habitualmente la promoción publicitaria de las películas es muy desacertada. Esto ocurre especialmente cuando se trata de grandes maestros y grandes obras. El "slogan" que intenta definir la última obra de Pasolini reza así: "¿Alegato social? ¡No! ¡Denuncia política!" Para nosotros, ni lo uno ni lo otro. Por supuesto que la cinta incluye marcados elementos de crítica a la burguesía; por supuesto que se nota en ella que es obra de un Pasolini muy preocupado por la realidad social y que ha manifestado pública y oficialmente su tendencia marxista, pero no está allí el meollo, el "quid" de lo que el guionista y director intentaba decir. Así, pues, aunque haya elementos de crítica, lo importante no es el objeto de esta crítica, sino la persona que la formula.

EUROPA PISA SOBRE CADAVERES

Tal vez lo que más desconcierta al observador latinoamericano de la obra de Pasolini (especialmente en "La Pocilga"), así como de muchas otras manifestaciones artísticas del Viejo Mundo, sea su alto grado de complicación y oscuridad en los planteamientos, junto con el retorcimiento de las formas. El que el arte y muchas otras manifestaciones del europeo sean así no es un fenómeno gratuito. El europeo —y Pa-

solini se convierte en prueba fehaciente de ello— es un hombre que pisa sobre cadáveres. Europa, cuna de civilizaciones, ha sido ya muy trajinada por las idas y venidas de todo tipo de manifestaciones artísticas, de planteamientos y sistemas filosóficos, de predicadores religiosos de diversas y contradictorias sectas y confesiones, de magos y prestidigitadores de todas las especialidades y categorías. Europa está cansada de este trajín y cercana al escepticismo en todos los niveles.

El artista en su campo ha tratado siempre de no repetir, de ser original, y hoy, cuando parece que en Europa todo está dicho, se ve obligado a recurrir a lo extravagante; a lo inédito, a lo inaudito. Es claro que las jóvenes naciones latinoamericanas son tierra virgen mientras que Europa arriba a su ancianidad. Creemos que es interesante señalar esta distinción porque estamos continuamente en el peligro, por nuestra exagerada admiración de lo foráneo, de admitir e imitar sin más el arte y la

vida europea. Nosotros no podemos darnos el lujo de contar cuentos fantásticos cuando lo fundamental —nuestra definición, nuestra identidad— está aún por decir. Nos atrevemos a esbozar como solución para Europa en el terreno de lo artístico lo que ya ha sido insinuado por corrientes de costumbres y por artistas de todos los géneros: la vuelta a los valores primeros, la vuelta a la naturaleza, a la descripción, a la simplicidad, a la contemplación.



LOS MALDITOS

Nos son desconocidos los motivos que indujeron a Luchino Visconti a elegir para su última película un tema como éste. Ignoramos cuál fue su relación con la alta burguesía germana en los años en que la figura de Hitler comenzaba su escalada en el panorama político alemán. Lo cierto es que "Los Malditos" revela de su parte un odio y una repulsa fuera de lo común a esta sociedad y a esta época. A lo largo de todo el film, Visconti deja ver su crítica mordaz y su reproche íntimo a los valores y a las costumbres de las grandes y poderosas familias forradas de dinero y acciones, cubiertas con las "buenas maneras" de su educación formalmente exquisita, pero podridas por dentro por el egoísmo, la ambición y las más degradantes pasiones. La familia de los barones von Essenbek no es más que un modelo, bastante caricaturizado por supuesto, del grupo de familias que detenían en estos momentos el poder económico germano y que, posibilitaron, por su coqueteo con las altas figuras del gobierno, el advenimiento del cruel y nefasto régimen nazi.

Para lograr su rechazo frontal de esta oligarquía y de su mundo, Visconti elabora un guión muy extenso, de sospechosa profusión en atrocidades sexuales y hechos de sangre. Las escenas que recalcan la perversión sexual del medio (homosexualidad, pederastia, incesto, orgías y adulterio) tienen un extraño matiz de dureza, de crueldad, de vicio descarnado que las hace antieróticas y sumamente repugnantes. Por otra parte, hay una insistencia fuerte en la violencia sangrienta (asesinatos aislados por

venganza o ambición, asesinato en masa en "la noche de los Cuchillos Largos", suicidios...). Aquí la crueldad alcanza sus máximas expresiones. Se da también una violencia menos espectacular, pero también enervante en los crudos enfrentamientos familiares, en la quema de los libros prohibidos en la Universidad, en la muestra de los mecanismos de seguridad del Estado nazi, violadores de la más elemental intimidad personal y familiar, en la presentación del capital y el poder como motor y fin de la vida, de la traición y la mentira como institución que todos reconocen y de la que todos son cómplices.

Esta insistencia en la violencia y la degradación moral llega a tal punto que el mal, el vicio, el odio y la sangre se hacen banales y cotidianos para los personajes y una vez que han profesado obediencia a la ambición y al vicio se ven imposibilitados de volverse atrás y hundidas en las más abominables simas de corrupción. Estos y otros aspectos argumentales nos hacen recordar a Macbeth y lady Mae Seth en la tragedia shakesperea.

El tratamiento filmico que da Visconti al tema resalta especialmente por

la ambientación, por el logro de una atmósfera real de la época. En este sentido, su anterior film, "El Gatopardo", nos recuerda que Visconti ha sido siempre cuidadoso de los detalles (decoración, vestuario, maquillaje, ambientación en general). La fotografía, el color (predominio de naranjas, carmelitas y marrones oscuros) y la música de Maurice Jarré contribuyen a la creación de un universo filmico muy adecuado. El filme es excesivamente largo (160 minutos) y esto se une a la lentitud en la descripción y el desarrollo de las situaciones propio de Visconti.

Al final permanece la pregunta: ¿Qué llevó a Visconti a realizar un film como éste? El es un hombre de vasta cultura, ¿pretenderá hacerse, a través de sus films, crítico audaz y personal de los momentos claves de la Historia? No lo sabemos. De todas formas, esta vez no nos convence. La excesiva duración y exasperante lentitud del film, unida a los desaciertos de un guión intrincado, desconcertado y plagado injustificadamente por escenas de sangre y perversión sexual, hacen desmerecer a esta cinta el título de "obra maestra" que algunos han pretendido darle.

