

Pasolini y Buñuel: dos creadores de realidades

Gerardo Ávalos

Pier Paolo Pasolini, el neorrealismo y la poesía trágica

Atendiendo a la dramática y al asunto o los asuntos con Pasolini, hay una relación más o menos directa entre el también poeta italiano y la dramática, entre su cine y el teatro. Tal vez el más neorrealista de los neorrealistas italianos, Pier Paolo Pasolini aplicó a pie juntillas esa técnica desde el momento en que se sirvió de actores no profesionales en gran parte de sus películas, en su trilogía llamada de la vida, *El Decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974). O en su célebre *El evangelio según San Mateo* (1964), en la que la figura de Jesucristo rompe con la imagen tradicional de la versión católica occidental al presentarnos a un Jesús de tez morena y pelo corto.

Otro aspecto de su aporte neorrealista es el gusto por filmar en locaciones externas al tradicional estudio de cine; la calle, las calles y las avenidas de Roma son partes fundamentales en cintas como *Teorema* (1968), *Mama Roma* (1962), *Pocilga* (1969), la extraordinaria *Pajarracos y pajaritos* (1966) y el maravilloso cuento *La tierra vista desde la luna* dentro de la película colectiva *Las brujas* (1967). ¿Cómo olvidar el estupendo dueto de actores compuesto por Totó y Nineto Davoli (como padre e hijo) en ambos trabajos como personajes que andan por valles y caminos o circulando en auto, yendo de aquí para allá contando una historia, la historia?

Pasolini se preocupó por ser un artista comprometido con el arte y, paradójicamente, con la trama social, política. ¿Qué mejor que el cine y la poesía como instrumentos de y para la denuncia? En ese sentido, del compromiso primero que nada con el arte, hay que decirlo, Pasolini fue un auténtico parnasiano, llevando a la práctica la idea del arte por el arte. Y justamente en ello radica su compromiso con la dramática, a la manera de los antiguos, representando historias de vida o de vidas para aleccionar al espectador para que éste saque a colación lo que tenga que revalorar de sí mismo. Que el hombre advierta lo riesgoso que es dar rienda suelta a sus pasiones so pena de desatar la tragedia, en el sentido clásico del término, representación de héroes y hechos que sucumben en su lucha contra el destino. Dos son las cintas del genio de Pasolini que tocan la filigrana de la tragedia griega de forma única y, por tanto, insuperable: *Edipo Rey* (1967) y *Medea* (1969). En

la primera de estas cintas, Pasolini, se observó posterior a su estreno, no se basó en la obra de Sófocles sino en el mito de Edipo. El cineasta se apropia de este al ser de orden universal; caminó por el campo del mito colectivo, lo que le afianza su muy válida versión personal de la leyenda tebana, pero sin dejar lado aspectos del neorealismo. Por ejemplo, rueda el filme en Marruecos, en espacios abiertos y áridos, no en Grecia ni en alguna locación de Italia, razón por la cual la película está vacía y libre de motivos dóricos o jónicos, de paisajes y artifices helénicos.

Pasolini recrea el mito trasladando la tragedia a una familia de la Lombardía en los años 20, a través de una estructura narrativa circular. Y aunque las primeras críticas a la cinta fueron las reticencias de ver al actor Franco Citti en el papel de Edipo, con el tiempo la película se impuso por su fuerte contenido alegórico para echar la moneda al aire del cometido final del artista en su obra: la imposibilidad de evitar el dolor humano. Hay que notar aquí que la cinta está dividida en tres partes: Prólogo, Mito y Epílogo; quedan fuera de este artículo las, para muchos, referencias y connotaciones sobre la sexualidad desde el punto de vista freudiano que también se le añaden al filme.



Maria Callas, fotograma de Pier Paolo Pasolini, *Medea*, 1969

Y si el trabajo actoral del intérprete de Edipo despertó dudas, no ocurrió así con el desempeño de Silvana Mangano en el papel de la madre, Yocasta, víctima también del funesto destino de su hijo-esposo Edipo. Mangano muestra una Yocasta con una personalidad hasta entonces no advertida en los personajes femeninos del autor de *Antígona*: una reina Yocasta con voz propia, aunque mesurada y tímida dados los límites propios de los roles para hombres y mujeres que garantiza el género dramático.

En *Medea*, Pasolini parece ser más fiel a Eurípides que en el caso anterior. Es clara en esta cinta la mirada atenta y lo más cercana posible a la tragedia, una de las más significativas del tercero y último gran poeta trágico de la Grecia clásica. El resultado con *Medea* es sorprendente justamente por ese intento del «apego» del director italiano respecto a esta icónica tragedia, tal vez solo comparable a la citada *Antígona* de Sófocles.

La mujer, eje central de la trama —aunque en apariencia ese rol lo llevaba Jasón— es quien roba el protagonismo al ejercer la acción de los hechos, como ya sabemos, algo característico en Eurípides. Pero la supuesta fidelidad de Pasolini a la tragedia era superficial. Precisamente en esa alteración de roles la película se separa del teatro, de tal manera que Jasón se convierte en un personaje secundario que le sirve al director como instrumento para contar la verdadera historia de una mujer enloquecida por sus sentimientos.

Es Medea quien traiciona a su propio padre cuando toma la decisión de ser la compañera de Jasón, quien sin su ayuda no hubiera podido hurtar el vellorino de oro; es Medea la que no titubea a la hora de asesinar a su hermano para iniciar así el rastro de sangre como resultado de la tragedia entre dos mundos distintos: el de la magia y la hechicería de Medea y el de la racionalidad de Jasón. Es Medea la que decide, como último y doloroso recurso, matar a sus hijos ante el abandono, la traición y el menosprecio del hombre por quien lo dejó todo.

Es el sentimiento del amor la tragedia de Medea,

su perdición, ¿por qué se enamoró del extranjero Jasón al verlo por primera vez en las calles de Cólquide? Pasión a primera vista, la perdición de Medea, lo que la instaló en el terreno de la locura, al entregarle el vellocino de oro a su tío, Jasón no desea otra cosa que escapar con Medea para, real, misteriosa y simbólicamente hablando, consumir la pasión; una vez consumada, ésta se desbordará con las consecuencias lógicas de la tragedia.

La película se rodó en locaciones de Turquía y Siria, y de nueva cuenta vemos ese neorrealismo que Pasolini al parecer lleva en la sangre, así que la historia se desarrolla en espacios abiertos, arenosos. Tampoco aparecen motivos helénicos; sí, en cambio, una siempre advertida arquitectura circular y cupular como la de Capadocia. El papel de Medea es interpretado por la cantante italiana María Callas, en lo que significó la única incursión en el cine por parte de esta gran diva de la ópera.

El cine de Pier Paolo Pasolini, cine propio, por no decir de autor, es uno de los más representativos del llamado Neorrealismo italiano y da cuenta de la Italia y el mundo de los años 70 del siglo XX, e incorpora su, valga decirlo, lectura de la cosmovisión de la tragedia griega desde su muy singular óptica y patentiza su condición de hombre de letras, de quien por cierto no se había mencionado la hermenéutica que hizo de Sade en su imponentemente atrevida *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975).

Cuando la vida y la ilusión viajaban en tranvía

Estamos ante una película de Luis Buñuel, una película mexicana realizada en 1953; me refiero a *La ilusión viaja en tranvía*. Al igual que en *Los olvidados*, la anécdota nos es presentada por una voz en off, que nos remarca lo agitada que ya entonces era la vida en la Ciudad de México. Pero a diferencia de la historia de Pedro y el Jaibo, esta es «sencilla y casi trivial de la vida en el sector laborioso y humilde que forma la gran masa: el de las gentes que viajan en tranvía».

Road movie urbano o ciudadano, en el que dos sim-

ples obreros de la compañía de tranvías, el Tarrajas y el Caireles, tienen que ocultar entre las vías de la ciudad y la vida cotidiana el carro 133 que, pese a ser reparado por ellos, ha sido dado de baja por la empresa. Buñuel juega, como lo hacían muchos otros directores mexicanos de la época, mostrando algún letrado de cantina o comercio, o leyendas inscritas en las defensas de los camiones de transporte en general; en este caso, con los letrados que en la parte frontal superior del tranvía anunciaban el destino o la ruta a seguir.

Siguiendo, pues, ese mecanismo, la ruta marcada revelará la naturaleza de estas vidas, tan simple y compleja, con ilusiones y deseos, como en toda vida suele suceder.

¿Bueno y qué?

Desilusionados ante las malas noticias laborales, el par de amigos hace una escala en la cantina «¿Bueno y qué?» antes de llegar a su vecindad, donde se celebra una tradicional posada y, además, se representará una pastorela en la que ellos tienen una destacada participación. Fernando Soto *Mantequilla* es el Tarrajas, a quien le tocó el papel del Diablo, y como anda cuete le viene que ni mandado hacer. El Caireles es interpretado por Carlos Navarro, que a su vez representa a Dios, un rol más difícil de llevar. La primera parte de la pastorela se realiza medianamente bien, pero la segunda resulta un fracaso total ya que el Tarrajas y el Caireles no aparecieron por ningún lado; el profesor que escribió la pastorela se lamenta, no tanto por la ausencia de esos dos, sino por haberle dado el papel de Dios a cualquiera.

Con un corte directo vemos a los protagonistas en el depósito de tranvías, quienes han aprovechado la ausencia del velador y despiden con lágrimas, sentimiento y un cartón de cervezas a su amado 133. Tristes y confundidos ante la incertidumbre de su propio empleo, creen que es buena idea llevar el tranvía al barrio y darles un paseo a todos para despedirse así de su trabajo y de su vehículo, no sin an-

tes poner en riesgo su amistad: el Caireles le reprocha al otro que lo llame por su apodo, qué culpa tiene él de haber nacido con su pelo ondulado; asimismo, el Tarrajas le cuestiona que lo llame Tarrajas en lugar de Tarrajas. Afloran ya las primeras ilusiones, ilusiones trucas, pero ilusiones al fin.

Rastro

Llegan a la vecindad pero ya todo terminó; salen los vecinos; son cerca de las cinco de la mañana y les piden un aventón hacia el rastro a los muchachos. El Caireles, para despistar, les dice que los llevarán gratis porque se trata de un nuevo servicio de la compañía: el servicio piloto. Una vez en el rastro, el cobrador (por eso al Caireles le quedó el apodo, al que le caen los centavos) y el operador (el Tarrajas) se creen liberados, cuando se aproxima un grupo de gente, carniceros y comerciantes, listos para abordar el carro. Con temor, nuestros «héroes» abren la puerta y dejan subir al pasaje, pero sin cobrarle. De pronto, un catrín ebrio y despistado aborda el vehículo ante la sorpresa y la burla de todos; del mismo modo, un par de beatas que llevan un Cristo a bendecir, quienes rápidamente descubren el ídolo para infundir temor de Dios, pues les da sospecha eso de que no cobren y, en los tiempos que corren y a esa hora, «quién sabe si quieren bajarnos en un lugar solo de esos y ahí...» terminan lo dicho persignándose y cerrando los ojos. Las ilusiones se transforman en deseos.

Especial

Nuevamente sin pasaje, la pareja protagónica urde un plan para evitar ser acometidos por cualquier usuario: colocan el letrero que dice «especial», pero el destino terco no los deja en paz. Una maestra de colegio y sus alumnos esperan impacientes un tranvía especial que los llevará, como cada año, a un paseo a Chapultepec, pues en tranvía es más seguro. La maestra obliga al carro a detenerse, ayudada, claro, por un oficial de tránsito; así que nuestros queridos Tarrajas y Caireles,

con una cruda que parecen dos, tienen que soportar el ajeteo escolar y las impertinencias de los infantes. Al acercarse al parque, disimulan una pequeña avería con tal de deshacerse de sus pasajeros; en ese sitio, están rodando una película y los chavitos precoces advierten la sensual presencia de una actriz acomodándose sus medias de seda y aprovechan la ocasión para burlarse de su compañero huérfano, Lorenzana, diciéndole: «Lorenzana, ahí está tu mamá». El interfecto se asoma por la ventana con una cara de emoción y de ilusión tan grande, que se esfuma por el viejo arte del engaño y la risa pedestre. Otras ilusiones rotas, engañosas y falaces.

El tranvía es alcanzado por la hermana del Tarrajas (Lilia Prado), quien aprovecha el ofrecimiento de Pablo, el ruletero del barrio, para prevenirlos de lo que les puede pasar, pues en los talleres ya saben de la ausencia del carro 133. La mujer los conmina a que devuelvan el vehículo, pero no es tan fácil, deben hacer tiempo para llevar a encerrarlo a eso de las siete.

Niño perdido

Rosa, la hermana del Tarrajas, decide acompañarlos. En el trayecto se les cruza un inspector y les ordena cambiar de ruta. Cuando el inspector se baja, cambian de letrero, ponen el del rumbo de Niño Perdido y ya los está esperando pasaje. Ellos no quieren cobrar pero la gente se molesta y todos pagan sin excepción; también abordan el carro tres o cuatro sujetos de apariencia aristócrata, quienes pagan a fuerza, viendo con muy malos ojos a esos empleados que derrochan los bienes del patrón y todavía hay quien dice que los obreros controlarán el mundo: «Primero muerto que verlo», dice uno. Ahí sube un ex empleado de la compañía, quien está ya jubilado. El viejo entrometido (Agustín Isunza), nombrado Papá Pinillos, se da cuenta de que el carro no es el 830 sino el 133, y en la siguiente parada desciende para llamar por teléfono a la empresa y avisar de la irregularidad. El momento es aprovechado por los protagonistas para irse y escapar de él, sólo por un rato. Para su fortuna, en la compañía no le creen a Papá

Pinillos, pero el viejo se esmerará en demostrar que lo que dice es verdad. El Tarrajas y Caireles vuelven a planear la manera de deshacerse de los pasajeros: les dicen que el carro se averió y que deben bajar, arguyendo que irán al depósito; aunque en realidad se internan en una vía muerta para hacer tiempo. En ese inter, las ilusiones del Caireles se desbocan: intenta besar a Rosa, dormida (aunque sólo está fingiendo); ella le pone un alto, no sin dejar abierta la posibilidad de darle el sí. Las ilusiones de amor y esperanza afloran, pero se desvanecen. Afuera, unos hombres descargan sacos con un letrero que dice «forraje» y los meten a una enorme propiedad. El Tarrajas se acerca pidiendo lumbre; un saco cae de improviso y todos nos enteramos de que los sacos no contienen forraje sino semillas de frijol. Los hombres conducen adentro al hombre del tranvía y le dan a escoger: o se calla o se calla, por las buenas o por las malas. Antes de decidir, un alboroto afuera llama toda la atención. La gente de por ahí descubre el chanchullo y les reclama a los hambreadores. El escenario se vuelve caótico pero el tranvía alcanza a huir.

Especial, otra vez...

Por tercera ocasión, nuestros héroes desconocidos están libres, pero Papá Pinillos vuelve a presentarse, amenazándolos con denunciarlos por robo a la compañía. Ya con las cartas sobre la mesa, el Caireles intenta golpearlo, pero Rosa lo defiende. El viejo pretende conducir pero un malestar se lo impide; sin embargo, recobra fuerzas, se envalentona y le viene un preinfarto, empeorando la situación. Un oficial de tránsito y un transeúnte suben al carro para auxiliar, bajan a Papá Pinillos para atenderlo en una droguería cercana: el carro y los tripulantes quedan momentáneamente detenidos. Pinillos se vuelve a recuperar, el agente y el hombre se «lavan las manos», los protagonistas respiran de nuevo y se preparan para trepar al viejo con ellos, pero éste toma un taxi que lo llevará directamente a la compañía; falta poco para las siete y el taxi llegará antes que el tranvía.



Lilia Prado, Fernando Soto Mantequilla y Carlos Navarro, fotograma de Luis Buñuel, *La ilusión viaja en tranvía*, 1954

Epílogo

Las ilusiones de Papá Pinillos se desvanecen cuando la realidad le demuestra que, para sus ex patrones, su palabra vale lo mismo que una hoja de papel en blanco, que él no existe para ellos. El gerente de la compañía lleva personalmente a Pinillos a los talleres para demostrarle que está equivocado: el 133 está en su sitio. La situación hace quedar al viejo en ridículo, pese a la presencia del Caireles y del Tarrajas descendiendo del carro. Pinillos termina rechazando una gratificación que le ofrece la compañía acusándolos a todos de pillos e incompetentes «desde el gerente hasta los empleados pasando por el velador y el último de los obreros». Papá Pinillos es corrido y sale por su propio pie dignamente, tras él salen el Tarrajas y el Caireles; afuera los espera Rosa y los tres intentan calmar y confortar al viejo, pero éste se resiste. La imagen se va abriendo con toda la intención de despedirse. Vuelve a aparecer la voz en *off* para, efectivamente, decir adiós pues los protagonistas «de nuevo vuelven al ritmo cotidiano y sencillo de sus vidas... internándose en la imponderable incógnita de su futuro...».