

Amor y Horror

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

Universidad Complutense de Madrid

Love and Horror

Abstract

This is an analysis of *Mamma Roma* (1962) and *The Gospel According to St. Matthew* (1964) by Pier Paolo Pasolini and its connection with *The Lamentation over the Dead Christ* (1480) of Mantegna : resemblance, differences and its links with the biography of the film maker himself. If we take into account the common issue (the importance of the mother figure and sacrificial destiny of the human being) the narrative differences of the second film compared to the first with the biographic experience of the filmmaker as background, this allows us to understand the main motivation of the Pasolini coming closer to the Christological myth as we can find it crystallised in *The Gospel According to St. Matthew* version.

Key words: Film analysis. Psychoanalysis. Pasolini. Mantegna. Father. God.

Resumen

Análisis de *Mamma Roma* (1962) y de *Il Vangelo secondo Mateo* (1964) de Pier Paolo Pasolini y de su relación con *Cristo muerto* (1480) de Mantegna, atendiendo a su sistema de semejanzas y diferencias y a su relación con la biografía del propio cineasta. Partiendo de una problemática común –la importancia de la figura materna y el destino sacrificial del ser–, las divergencias narrativas del segundo film con respecto al primero –contempladas sobre el fondo de la experiencia biográfica del cineasta– permiten comprender el motivo esencial de la aproximación pasoliniana al mito cristológico tal y como se encuentra cristalizado en la versión del Evangelio de Mateo.

Palabras clave: Análisis fílmico. Psicoanálisis. Pasolini. Mantegna. Virgen. Padre. Dios.

La boda de *Mamma Roma*



Mamma Roma: Carmine, radiante novia,



Mamma Roma: *aquí están nuestros hermanos.*

Carmine: *Sí, los hermanos de Italia.*



Mamma Roma: *¿Pero qué dices de Italia...? ¿Os dais cuenta? Es como si no nos conociéramos.*



Mamma Roma: *Clementina, te presento a tus cuñados. Este es Pepe.*

Mamma Roma comparece, en el comienzo de la película que lleva su nombre, como la depositaria de un saber sobre la vida.



Mamma Roma: *¿Lo veis? Y este es Nicolás. Y esta es Regina, la desvergonzada. Si supierais lo que hace.*

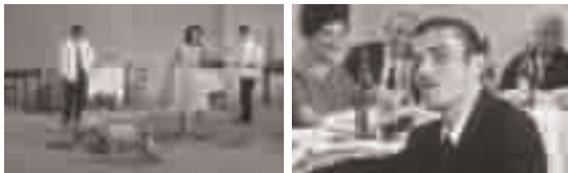
Invitado 1: *Dilo, dilo, que no te de vergüenza, aquí estamos acostumbrados a todo.*



Mamma Roma: *Ésta es de la vida.*

Invitado 2: *¿Y qué quiere decir de la vida?*

Por eso, es a ella a quien se pregunta por el sentido de la vida.



Mamma Roma: *El vicio, a eso se dedica.*
Invitado 3: *Qué suerte tiene, je, je je.*



Mamma Roma: *Clementina, ¿has visto lo hermosa que es? Eh, ¿qué te pasa, te da vergüenza? ¡Ja, ja, ja! Clementina, ¿has comprendido lo que hace ésta? ¿Lo has entendido, sí o no? Hace...*

Y desde el contracampo de la boda que ella misma ocupa, Mamma Roma realiza su peculiar y brutal deconstrucción de la ceremonia matrimonial que tiene lugar frente a ella.

Tratando de salvar la boda de esa agresión, uno de los invitados da el grito de rigor:



Invitado 4: *¡Vivan los novios!*
Todos: *¡Viva!*

Y es convocado a tomar la palabra al padre de la novia:



Una voz masculina: *¡Que hable el padre de la novia!*
Una voz femenina: *¡Que hable el padre de la víctima!*

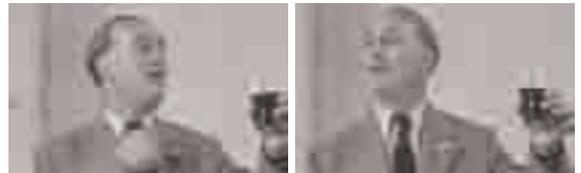
A él corresponde introducir un discurso noble, frente al discurso cerdo de Mamma Roma:



Padre de la novia: *Señoras y señores, en esta ceremonia, en este día*
Invitado 1: *De libertad provisional...*



Padre de la novia: *Quiero decirles que me gusta esta reunión. Porque somos gente que trabaja, que trabaja la tierra. Pero somos... personas...*
Invitado 3: *Tuberculosas.*



Padre de la novia: *Gente de corazón. Quien nos llama paletos no entiende nada. Porque si no trabajáramos la tierra, ¿qué comerían los señores?*

Pero es evidente que este discurso no resiste la potencia arrasadora del de Mamma Roma:



Mamma Roma: *Siéntese de una vez. Así se murió uno el otro día. ¡Ja, ja, ja! ¿Pero es que nos va a recitar la Biblia? ¡La misa se dice cantando!*
Invitado 1: *Mamma Roma, cántanos una bonita canción.*



Mamma Roma: *¿La canto?*

Voz masculina: *Sí, canta.*

Mamma Roma: *Flor de clavelina, cuando yo canto con alegría. Pero si digo todo, estropeo la compañía.*

Y con estas bellas canciones populares emerge la trama misma de la película. Ella, Mamma Roma, es una enérgica prostituta. Y el novio al que desafía ha sido, hasta hace bien poco, su chulo.



Voz masculina: *¡Vamos Carmine, ahora te toca a ti!*

Carmine: *Flores de Pascua, tu ríes y bromeas, te crees muy santa, pero tu corazón revienta de rabia.*

Pero pinta bien poco, pues todo se convierte bien pronto en un combate de mujeres.



Mamma Roma: *Flores de menta. Cierra tu boca que hay una inocente. Es mejor que no vea, sino siente.*



Voz femenina: *¡Clementina! ¡Vamos, respóndele!*

Clementina: *Flor de cuculla, La vida de este hombre ya tiene dueña. Y alguna se creía que iba a ser suya.*



Mamma Roma: ¡Ja, ja, ja! Flores de estiércol. ¡Ja, ja, ja! Me siento liberada en este momento, ahora que sea otra tu monumento.



Mamma Roma: Señora novia, sin envidias. Yo soy libre, libre.
Invitado 4: Felicidades. ¡Vivan los novios!



Voces: Vivan los novios.
Voces: Vivan.
Mamma Roma: ¡Ja, ja, ja!

Mamma Roma es feliz.



Mamma Roma: ¡Ja, ja, ja!
Invitado 1: Pero bueno, de qué te ríes. Nos gustaría saber también de qué va la cosa.



Mamma Roma: *Ja, ja, ja.*

Invitado 1: *Ya te has librado de él. Y cinco años de esclavitud son muchos. Ahora puedes hacer con tu dinero lo que quieras. Ya era hora de que el que te explotaba te diera la amnistía. Pero cálmate, te vas a ahogar.*



Mamma Roma: *¡Ja, ja, ja!*

Invitado 5: *¿Se puede saber de qué te ríes?*

El motivo de su felicidad estriba en la otra boda que late bajo esta boda:



Mamma Roma: *Ja, ja, ja. Los hijos.*



Mamma Roma: *¡Lo que son los hijos! ¿Qué son?
Ettore: Toma.*



Carmine: *Dale fuerte. Así se trata a las mujeres.*



Mamma Roma: *Espera.*



Mamma Roma: *¿Quieres a tu madre?*

Ettore: *Sí, sí, sí, sí.*

Mamma Roma: *¿Quieres a tu madre?*

Observen que el novio se reconoce, en relación a Mamma Roma, en ese niño que es su hijo.



Ettore: *Sí.*

Carmine: *Te bendigo en el nombre del padre, del hijo y del Espíritu Santo. A rey muerto, rey puesto.*



Mamma Roma: *Pequeño mío. Ah, pequeño mío, pequeño mío.*

El énfasis está puesto en el adjetivo posesivo.



Mamma Roma: *Ah, los hijos, lo que son los hijos.*

Carmine: *Felicidades.*

Y si les hablo de boda por lo que se refiere a esa madre y su hijo, no hago otra cosa que constatar lo que el film escribe:



Mamma Roma: Carmine. Felicidades, Clementina. Ja, ja, ja. Tened



Mamma Roma: muchos hijos, como Jacob, que estéis toda vuestra vida en gracia de Dios.

Ella es la novia. Y su hijo es poseído como novio.



Mamma Roma: Os deseo que tengáis tanto bien como el que



Mamma Roma: ha de entrar en mi casa.

Vayamos ahora al final de la película.

Sacralidad del cuerpo sometido al sacrificio

Ese niño novio, convertido ya en adolescente, se ha visto arrastrado a una vida descarriada que culmina con el descubrimiento de la condición de prostituta de su madre, que provoca en él un proceso autodestructivo: enfermo quizás de pulmonía, intenta un robo suicida por el que es detenido, tomado por loco y cruelmente atado en un manicomio.



Y así, en el tramo final de su film, Pasolini realiza una precisa y explícita referencia al *Cristo muerto* de Mantegna. Se trata, por lo demás, de una cita larga, prolongada, enfáticamente acentuada, pues es objeto de tres muy semejantes travellings de retroceso.



Ettore: Socorro, soltadme, maldita sea, soltadme. ¿Por qué me tenéis aquí? Socorro.



Este, ahora radiante, es el segundo. Y no hay duda de que el blanco radiante que emana de la ropa interior del muchacho es signo de la sacralidad de su cuerpo sometido al sacrificio.



Ettore: Soltadme, no puedo más. Lo juro, no puedo más, no puedo más. Soltadme, por favor. Llevadme otra vez a Guidonia, donde estaba antes, cuando era pequeño.



Mamá, mamá, estoy muerto de frío. Estoy muy mal. Diles tú que me desaten. Mamá.

Pero sólo en el tercer travelling, el conclusivo, en el que el muchacho, Ettore, está ya muerto, la imagen cristaliza totalmente en su semejanza con la obra de Mantegna, pues sólo en ésta tercera ocasión la cabeza de Ettore, queda ladeada hacia su izquierda.



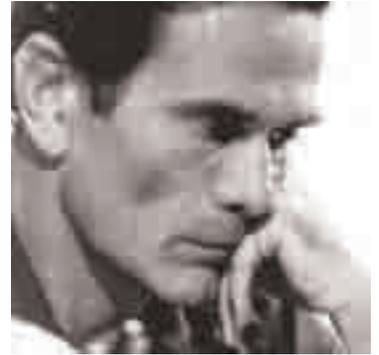
Tal y como sucede con el Cristo de Mantegna.

No es este, desde luego, un dato irrelevante: pues el destino del Cristo, como se sabe, es ocupar su lugar, más allá de la

muerte, a la derecha del Padre, lo que necesariamente le obliga a inclinar hacia él su cabeza. Y no es menos notable el esfuerzo suplementario por restituir la imagen del Cristo yacente de Mantegna: consciente el cineasta de no haber logrado con su cámara restituir del todo en el plano entero el poderoso efecto de primer plano del rostro del Cristo que el pintor nos ofrece, introduce el primer plano que sigue:



Más allá del idéntico ladeado de la cabeza hacia la izquierda, tanto la conformación de la nariz y las cejas como la curvatura del pecho remiten de manera precisa, evidentemente reflexionada y elaborada, al *Cristo muerto*. Como remiten, igualmente, los comunes rasgos fisonómicos de Ettore y el Cristo –nariz, cejas, pronunciada mandíbula–, con los del propio Pasolini.



De modo que parece obligado preguntarse por qué este adolescente del arrabal romano, hijo de una prostituta apodada Mamma Roma, es identificado con el Cristo cuatrocentista, a través de la recreación de ese escorzo tan acentuado con el que Mantegna sorprendió de manera tan intensa a sus contemporáneos.

Y lo hizo dando un paso más en esa imaginación radicalmente humana que el Quattrocento impuso en la estela de la revolución del cristianismo desencadenada por Francisco de Asís y materializada en la pintura primero por el Giotto y más tarde por Masaccio.



Empecemos, pues por aquí. Parafraseando a Godard, podríamos decir, a propósito de Mantegna, que el ángulo perspectivo es una cuestión de moral: más allá de la voluntad del pintor de afrontar la extraordinaria dificultad técnica que tal escorzo supone, se trata, sobre

todo, de presentar a un Cristo radicalmente humano y por eso extraordinariamente próximo; así, ese escorzo nos coloca ahí, nos introduce en su espacio vital –que es más bien en este caso, desde luego, un espacio mortal y en esa misma medida, a la vez, uno extraordinariamente lejano. Mas lo uno no quita lo otro: pues estamos junto a su cuerpo, a los pies mismos de su cadáver, en la misma sala, y colocados a una altura superior a la de su cabeza yacente.

Asombrosa, pues, la osadía que ello supuso, tras tantos siglos bárbaros en los que Cristo fuera convertido en señor feudal a través de la iconografía del Pantocrátor.

Ahora bien, si prestamos la atención a las semejanzas tan acentuadamente buscadas entre uno y otro texto, el rigor metodológico nos exigirá igualmente atender también a sus diferencias. Y así, ¿cómo no interrogarse por esas diferencias que ha querido introducir el cineasta y que resultan extraordinariamente marcadas por el hecho mismo de su patente voluntad de ceñirse al canon mantegniano?

No hay almohada, no hay sábanas para Ettore. Pero sobre todo: sus brazos se encuentran en una posición acentuadamente diferente. Mientras los del Cristo yacen extendidos a los costados de su cuerpo, los de Ettore se encuentran en posición inversa, a la vez que tensamente atados.

Pero esto es quizás lo más notable; las diferencias con el Cristo muerto de Mantegna, lejos de amortiguar la referencia cristológica, la acentúan: pues los brazos de Ettore están atados en cruz. Y ello nos devuelve el motivo suplementario de los tres *travellings* de Pasolini, pues sólo el tercero nos presenta al muchacho ya muerto, mientras que los dos primeros, en cambio, nos confrontaban a su agonía. Y a una agonía que replica a la del más célebre de los crucificados, tal y como habría de visualizarla sólo dos años más tarde el propio Pasolini en su *Evangelio según San Mateo*:



Al contemplar sus imágenes resulta obligado constatar la semejanza de ángulo sobre el cuerpo crucificado, independientemente de la posición

referencial de uno u otro cuerpo. Por lo demás, esta constelación visual, la del crucificado, retornará una y otra vez en la obra de Pasolini, y lo hará muchas veces también en contextos del todo alejados de la tradición cristiana –*Porcile* (1969), *Medea* (1970).

Mas queda otra diferencia no menos decisiva.



En la imagen de Ettore no está presente la Virgen, que sin embargo posee una importante presencia en la pintura de Mantegna, acompañada por Juan, presentado en un escorzo fuertemente lateralizado y destinado a subrayar su presencia de la madre del Cristo yacente.

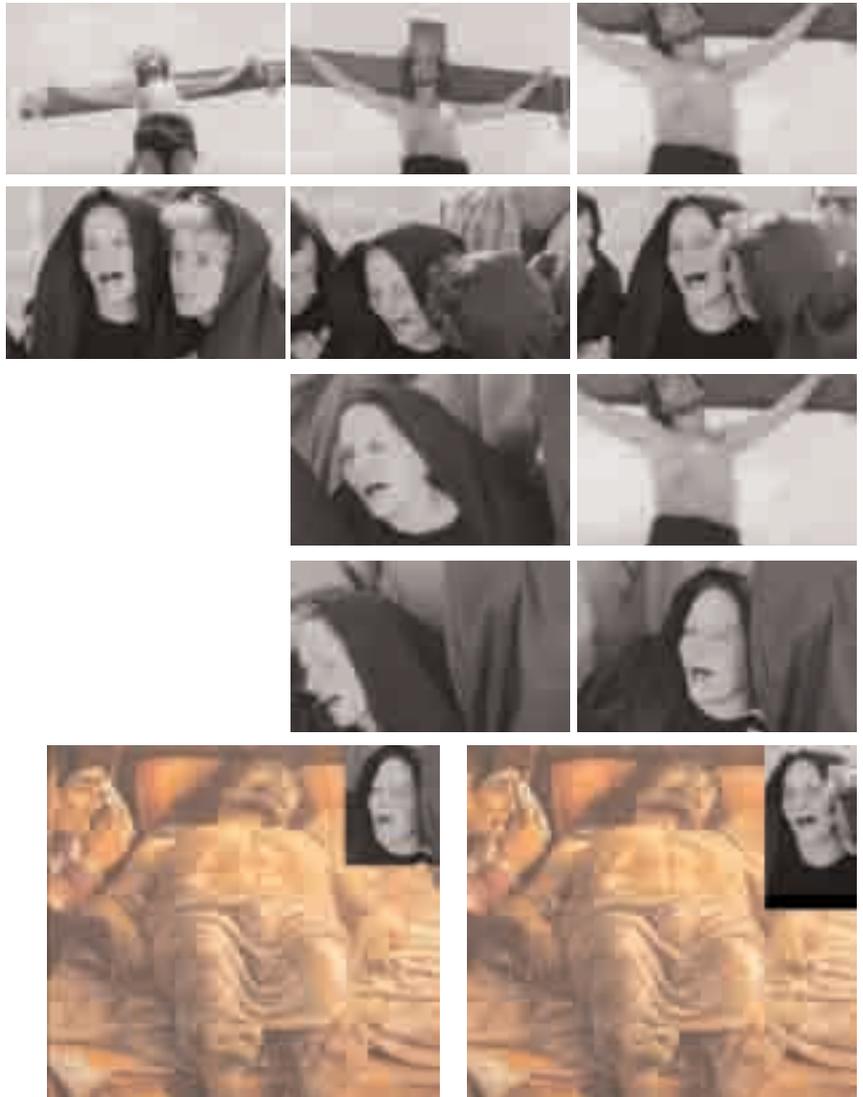
Ahora bien, ¿por qué esta diferencia en un film en el que la madre, desde su mismo título, *Mamma Roma*, posee una relevancia absoluta? No se trata, desde luego, de una *exigencia de guión*. Pasolini podía, de haberlo querido, haber introducido la cita de Mantegna en una hipotética secuencia posterior al final del film, en la que Mamma Roma velara el cadáver de su hijo, lo que habría podido permitir que la reconstrucción de la imaginaria mantegniana podría haber sido prácticamente absoluta.



Podría, pero no lo hace. No sólo Ettore muere solo, sino que Pasolini excluye toda escena del velatorio y opta por acabar su película mostrando el intento de suicidio de Mamma Roma:

Y sin embargo, no por ello deja de ser esencial esa virgen que Mantegna pinta junto al Cristo muerto. Pues ella es el motivo más íntimo de la elección de esa obra entre tantas otras posibles de las que el cuatrocento ofrecía a Pasolini.

Y el motivo es, después de todo, evidente, sólo que esa evidencia no se encuentra en *Mamma Roma*, sino en *El Evangelio según San Mateo*:



Se trata, de nuevo, no hay duda, de la Virgen María. Pero se trata también de la propia madre de Pier Paolo Pasolini, a la que recurrió el cineasta para poner en escena a la madre de Cristo en su *Evangelio según San Mateo*.

Lo que obliga a reconocer que el Ettore de *Mamma Roma* es, en cierto modo esencial, el propio Pasolini.



Y si eso es así, ¿cómo no leer al pie de la letra el texto que abre *Mamma Roma*?

Eso es, seguramente, lo que haría un idiota. Pero sucede que también es idiota el método de análisis textual que practicamos: lejos de interpretar, deletrea, se toma todo lo que en el texto hay al pie de la letra.



Y, así, esto es lo que aquí se lee: que se trata de la *Mamma Roma de Pier Paolo Pasolini*.

¿Qué relación puede haber entre la Virgen, la madre de Cristo, y *Mamma Roma*, esa prostituta madre de Ettore? Responderemos a ello. O más exactamente, deletreadremos la respuesta que en el texto pasoliniano puede encontrarse.

Rememoración



Mamma Roma, la película que Pasolini realizará en 1962, puede ser leída como una rememoración de la juventud del propio cineasta. Y así sus poderosos, fascinantes travellings de aproximación que nos introducen en los arrabales de la Roma de los sesenta, nos introducen igualmente, por la vía de la rememoración, en la relación de Pasolini con su madre.

Y ello con independencia de que ésta no fuera prostituta sino maestra, y que la adolescencia del cineasta no se desarrollara en Roma, sino en Bolonia. Pues, en cualquier caso, esa adolescencia estuvo marcada tanto por los viajes como por la presencia decisiva de la madre.



Mamma Roma: Ahí abajo está nuestra casa, ¿la ves?

Mamma Roma: Aquella ventana, allí arriba, donde brilla el sol. Donde están

Frente a la angulación en tres cuartos de Ettore, es la frontalidad de Mamma Roma la que replica a la frontalidad misma de los travellings sucesivos –travellings que, por eso, percibimos como planos subjetivos de ella, la madre, y no de ese hijo en el que Pasolini se reconoce.



Mamma Roma: aquellas ropas tendidas. Allá arriba, en el último piso. Pero aquí vamos a quedarnos sólo unos días. Después ya verás a que casa te lleva



Mamma Roma: tu madre. Verás qué bonita. Va a ser una casa de gente bien. De señores, un barrio de lujo.

Mas esto en nada elimina el carácter, tan pregnante, de rememoración que estos planos poseen, sino que, por el contrario, les devuelve toda su complejidad. Pues es, literalmente, la mirada de la madre la que determina la visión del hijo, por más que éste trata de resistirse.

El deseo de la madre

No puede decirse de Ettore, sin embargo, que fuera un muchacho débil. Más bien todo lo contrario, como lo demuestra la autoridad con la que se impone a sus colegas:



Ettore: *Eh, ¿quién me ha birlado los cigarrillos? Tú, échame el aliento.*



Pero hay algo, sin embargo, que le persigue:



Se trata, desde luego, de su madre.



Mamma Roma: *¡Ettore! ¡Ettore!*

Pero seamos más exactos: se trata de la presencia invasora del cuerpo de su madre.



Pueden leer en las miradas de todos esos adolescentes la potencia de ese cuerpo que les interpela, en tanto proclama su condición de cuerpo de prostituta y, a la vez, madre.



Mamma Roma: *Eh, ven a dar un beso a tu madre.*

Lo que hace de Ettore –y sin duda Pasolini no hubiera retrocedido ante la violencia de esta expresión– un *hijo de puta*.



Mamma Roma: *Ay Dios, Dios mío.*



Mamma Roma: *Maldita sea. Cuantas piedras. Tengo un callo que me trae frita. Ah.*



Mamma Roma: *¿A dónde vas con tus amigos?*

La actitud de Mamma Roma con sus piernas separadas y abiertas fuerza la huida de los amigos de Ettore.



Ettore: *Por ahí.*

Amigo 1: *Adiós Ettore.*

Amigo 2: *Hasta luego.*

Amigo 3: *Adiós.*



Y Ettore quisiera irse con ellos, como también el propio Pasolini, cuya cámara ensaya a seguirles, pero les es imposible, pues uno y otro se saben atrapados ahí.



Mamma Roma: *¡Cuánto has crecido, Ettore! Pareces otro.*

Ettore: *No voy a quedarme siempre igual. ¿No?*

¿Quedarse siempre igual? ¿No es ese el deseo de su madre?



Mamma Roma: *Que hijo tan paleta tengo. Anda, ¡contesta bien a tu madre por lo menos! Pues estamos apañados.*



Mamma Roma: *Dime, hijo, ¿es verdad que ya vas con mujeres?*



Ettore: *¿Y qué voy a hacer yo en Roma?*

Mamma Roma: *¡Ja, ja, ja!*

La respuesta de Ettore, empequeñecido y solo en este desolado plano general, contrasta con la potencia del primer plano y de la burla de la madre. Y su respuesta –*¿Qué va a hacer él en Roma?*– para nada se desvía de la cuestión contenida en la pregunta recibida: en Roma, para Ettore, no habrá otra mujer que Mamma Roma.



Mamma Roma: *No sabes los sacrificios que me has costado.*

Ninguna interpretación hay en estas afirmaciones. Son, tan sólo, el resultado del deletreo el texto pasoliniano:



Mamma Roma: *Bueno, ¿qué quieres?*



Ettore: *Nada.*

Mamma Roma: *¿Entonces a qué has venido?*

Ettore: *Me hacen falta 1000 liras.*

Mamma Roma: *¿Mil liras?*

Y es que Ettore ha conocido a una muchacha, a la que ha prometido, para obtener sus favores sexuales, regalarle una cadenita de oro.



Mamma Roma: *¿Te crees que el dinero se encuentra debajo de las piedras? Sinvergüenza, ya te voy a dar yo a ti las 1000 liras. Dos guantazos en la boca. ¿Para qué las quieres?*

Ettore: *Ya no las necesito.*

Mamma Roma: *Ya sé para qué querías las 1000 liras. A tu edad la única mujer que debes tener es tu madre.*

A tu edad la única mujer que debes tener es tu madre. Imposible no reparar en la brutalidad de la expresión. No dice, por ejemplo: la única mujer para ti. Dice: la única mujer que debes tener es tu madre.



Mamma Roma: *Ya lo sabes. Olídate de ella. Tienes muy poco seso para entender lo que son las mujeres. Son todas unas zorras.*



Mamma Roma: *A cada cual más ¿Has entendido? Y si no lo has entendido, te lo haré entender yo.*

Y oigan, también, el colofón terrible de este discurso inapelable:



Mamma Roma: ¡Vamos, vamos, señoras! Cómprenme a mí. A la rica haba. ¡Vamos, vamos, señoras! Cómprenme.

La única mujer que él debe tener es una mujer que todos pueden –¿o deben?– comprar.

Retornemos a esa posible objeción según la cual la insistencia del film en la prostitución de la madre de Ettore la aleja necesariamente de la madre real del Pasolini, cuyo oficio de maestra se encuentra sin duda en las antípodas del que caracteriza a Mamma Roma. Si ello es así sin duda en el plano de la realidad objetiva, no lo es sin embargo necesariamente en el de la realidad subjetiva, fantasmática que hubo de vivir en el cineasta y que aflora necesariamente en su cine. Pues el padre de Pier Paolo Pasolini, hombre de atestiguado carácter paranoide, experimentaba delirios de celos que le llevaban a acusar a su esposa de ser una prostituta.

Escena de seducción



En todo caso es un hecho que Pasolini da a la entrada de Ettore con su madre en el primer piso romano el aroma de la entrada en una casa de citas.





Mamma Roma: *¿Te has quedado de piedra?*

Y probablemente la insistencia del canibalismo en el universo cinematográfico pasoliniano podría encontrar su motivo aquí:



Mamma Roma: *Yo no le he roto la cara a nadie, siempre he caído simpática a todo el mundo.*



Mamma Roma: *¿Tienes hambre?*

Ettore: *Esta mañana me he zampado un cacho de pan con boñigos.*

Comer, ser comido, devorar, ser devorado: todo ello remite a la primera relación, a la más radicalmente inmediata, es decir, no mediada, entre el niño y la madre. Y una vez más el plano contraplano concede magnitudes compositivas en extremo diferentes a uno y otro personaje: no hay duda de quién está en condiciones de comerse a quién. Por lo demás, estamos en el comienzo de una escena de seducción.

No existe, en la relación entre Ettore y Mama Roma, ningún tercer término mediador capaz de arbitrar en la relación e impedir que está se desboque en lo inmediato de la un proceso de devoración con el cuerpo de la madre que lo vuelva todo imposible.



Mamma Roma: ¿Qué has dicho? ¿Qué has dicho? ¿Qué forma de hablar es esa? Tú tienes que hablar como habla tu madre, no como esos desgraciados de allí. Mira que te sacudo.



¿Cómo no percibir lo incestuoso de estas miradas? Y también de este cambio del punto de vista, de Mamma Roma a Ettore, en el momento en que éste se sabe, como varón, poseedor de una fuerza física superior a la de su madre.

Y ella lo acusa. Piensa. Responde de la única manera que sabe:



Y a su vez, sin saberlo, Ettore ensaya gestos de chuloputa que podrían ser los de su padre.



Mamma Roma: *Dime, ¿sabes bailar?*

Ettore: *Un poquito. El chachachá.*



Mamma Roma: *¿El qué? ¿El chachachá? Ven a bailar tango con tu madre. ¿Es que te da vergüenza? ¡Vamos! Que no te de vergüenza.*



Mamma Roma (cantando): *Toca, toca ya para mí. Mi violín de gitano.*



Mamma Roma: *¿Conoces esta canción?*

Ettore: *No, no la he oído nunca.*

Mamma Roma: *¿Te gusta?*

Ettore: *Sí.*



Mamma Roma: *La, la, la. Esta canción... si supieras quién la cantaba.*

Ettore: *¿Y quién la cantaba? ¿Mi padre?*

Mamma Roma: *¿Y tú cómo lo sabes?*

Lo notable no es que el muchacho lo haya adivinado, sino que su madre le pregunte: *¿Y tú como lo sabes?* Una pregunta que indica hasta qué punto ella, Mamma Roma, erigida en madre absoluta, nunca le ha hablado a Ettore de su padre. Que ha borrado toda huella de su presencia, de su función, de su existencia para su hijo.



Mamma Roma: *A propósito de tu padre. ¿Sabes lo que he soñado esta noche? He soñado que estábamos en Grecia, en medio de aquellas montañas.*

Las futuras *Edipo rey* (1967) y *Medea* (1969) se anticipan ya aquí.



Mamma Roma: *Al principio había mucho barro. Después iba subiendo por una colina que estaba llena de romero. Y una voz me decía: ¡Mamma Roma! ¡Mamma Roma, ven aquí! Era la voz de tu padre que me llamaba.*

La pesadilla atraviesa las generaciones. Pues ya el padre llamaba a su mujer como un niño, y por eso la llamaba, la llama *Mamma Roma*.

En otro momento del film aparecerá el propio padre para confirmarnos hasta qué punto eso fue siempre así:



Carmine: *Tú me enseñaste lo que es el dinero. ¿Quién te ha pedido nunca dinero?*



Carmine: Por la fuerza. Me quisiste coger por la fuerza. Yo acababa de llegar del pueblo. Ni siquiera sabía que existían las mujeres como tú. Tú me has destrozado. Me has convertido en un chulo de putas. ¿Y acaso no es verdad?



Mamma Roma: Pienso un poco. Sí, yo corro deprisa hacia la voz. La voz de tu padre. Y cuando llego al otro lado del monte, ¿sabes a quién encontré?

Ettore: ¿A quién?

Mamma Roma: A ti. Te encontré a ti, pero eras un guardia.

Ettore: ¿Y qué te hice?

Mamma Roma: Me querías encarcelar.

Ettore: ¿Bueno y qué hiciste?

Mamma Roma: ¿Que qué hice? Me puse a correr como una loca. ¿Te parece bien?

Emergen, en el sueño de la madre, todos los elementos necesarios: el padre, el hijo, la ley y la prohibición. Pero todos ellos están descolocados.



Mamma Roma: ¿Te parece bien, malandrín? Me querías encarcelar. A tu madre querías encarcelar...



Mamma Roma: ¡Qué bien! Ahora voy a enseñarte una finura. Pon atención, vamos a hacer el casqué. ¡Ay! ¡Ay Dios!



Mamma Roma: *Ja, ja, ja.*

Emerge así en la imagen ese goce inmediato al que para siempre habrá de quedar pegado el deseo de Ettore.



(Suena el timbre)

Mamma Roma: *¡Vaya casqué que hemos hecho!*

El eterno retorno de lo mismo

El drama de la captura de Ettore en la relación con su madre encuentra su más precisa expresión en una de las primeras secuencias del film, en la que el chico se encuentra montado en un tiiovivo:



En cierto modo Pasolini siempre está ahí, dando vueltas en un movimiento circular en el que dar la espalda a su madre no es otra cosa que el paso previo a encontrarse una y otra vez frente a ella.



Una y otra vez sometido a su mirada, a la vez amorosa y vigilante.



Ettore vuelve a ella una y otra vez, y una y otra vez vuelve a darle la espalda.



Y para siempre queda cautivado, apresado, en una posición después de todo muy próxima a la de una niña instantes antes de su primera comunión –como esas, precisamente, que el cineasta visualiza al fondo de Mamma Roma–: objeto eterno, desvirilizado, del deseo de la madre.



Hemos hablado de Mantegna, deberíamos, también, hablar de Caravaggio:



Un objeto, un fruto para el deseo del otro. Ahí, para siempre, atrapado.



Para siempre atrapado a un movimiento circular que nos alumbró un sentido suplementario de la pesadilla nietzscheana del eterno retorno —¿y acaso no desempeñó también en ella un papel decisivo la madre?



La idea del suicidio, como ruptura de esa cadena circular, está, por eso mismo, presente desde siempre, y a la vez desde siempre contenido por la culpa inherente al hecho de dejar sola, abandonada, a la madre.



Mamma Roma: *Ettore.*



Mamma Roma: *¡Ettore!*



Y bien, ¿cómo escapar a tamaña celada? La poesía y la mitología fueron siempre, para Pasolini, la vía. Es hora, pues, de retornar al Evangelio.

El Evangelio según San Mateo

Cuando se presta atención a ello, resulta fácil reconocer la notable semejanza existente entre las estructuras narrativas de *Mamma Roma* y de *Il Vangelo secondo Mateo*. Y en ambos films, sin duda, las historias de sus protagonistas, Ettore o Cristo, están marcadas por la presencia determinante de sus respectivas –aun cuando bien diferentes– madres.

Y probablemente sea este el motivo por el que el Evangelio escogido por Pasolini fuera el de Mateo. De los cuatro Evangelios, los de Mateo y Marcos son aquellos en los que la Virgen, la madre de Cristo, tiene una presencia menor, siendo ésta considerablemente mayor en los de Juan y Lucas. Lo que debió invitar, por tanto, a descartar los dos últimos, pues –las semejanzas entre *Il Vangelo secondo Mateo* y *Mamma Roma* así lo indican– Pasolini buscó en el mito evangélico la vía para tomar distancia de la propia madre.

¿Por qué no Marcos, donde la presencia de la Virgen es bien escasa, como también sucede en Mateo? Sencillamente, porque el comienzo del Evangelio de Mateo devuelve, de manera brutalmente inmediata, el enigma de Pasolini.



Pues es exactamente así como comienza el Evangelio de Mateo –con sólo omitir la prolija genealogía de Cristo que en aquel precede al comienzo estricto de la narración–: con la acentuada mirada de desconfianza de este hombre, José, el carpintero.





Y más que eso: con el gesto de extrema perplejidad con el que su mirada recorre el cuerpo de la muchacha, impresionado por lo abultado de su vientre.

Pues, no hay duda, ella está embarazada.

O dicho en otros términos: a diferencia de Lucas, que nos ofrece el relato, tan inaudito como hermoso –y por eso una de las fuentes iconográficas mayores de la pintura de Occidente– de la anunciación a la Virgen, el despojado Evangelio de San Mateo nada dice de eso. Por el contrario: nos confronta, de manera inmediata y brutal, con el hecho del embarazo de esa mujer, María y con la desagradable sorpresa con la que hubo de vivirlo su marido.

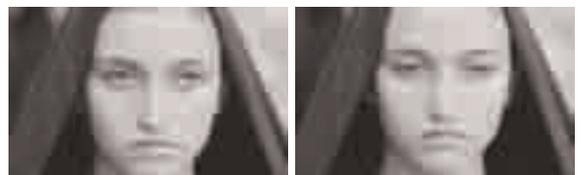
De modo que es el enigma del embarazo, en el enigma de un origen en el que el padre no tiene un lugar viable, concebible ni articulable, donde Pasolini reconoce su drama. Precisamente por eso, el de Mateo es *su* Evangelio.



Y así José, el carpintero, se larga, convencido como está de que él no ha tenido nada que ver con ello. Y, por ello, decidido a repudiarla.



Ahora bien, ¿no fue algo así lo que sucedió en el universo infantil de Pasolini cuando su padre hubo de sucumbir a su delirio paranoico? En la paranoia, el delirio de celos es casi inevitable.



Y esto es lo que el paranoico piensa, en la misma medida en que se siente impotente: *yo no he sido. Yo no he podido ser, ella no puede desearme. Si ella está embarazada... entonces* –tal es inevitable implicación lógica de la paranoia– *es una puta.*

Y por cierto que esa palabra, *puta*, la oyó Pasolini, en boca de su padre, dirigida hacia su madre. Pero no se trata de buscar imágenes para ilustrar lo que sabemos de la biografía de Pasolini, sino, bien por el contrario, de profundizar en la necesidad que hubo de sentir Pasolini, el cineasta que había meditado sobre su desgarró en *Mamma Roma*, de rodar, y así hacer suyo, por la vía de la experiencia de la reescritura, el Evangelio de San Mateo.

José da la espalda a esa niña Dios sabe cómo embarazada, pensando seguramente en el ridículo del que será objeto entre todos los vecinos de su ciudad.



Y entonces, observando a unos niños, a los que contempla como los hijos de padres que imagina auténticos, se derrumba.



Y luego, tras este derrumbe que nos devuelve el derrumbe paranoico del padre del cineasta, lo que podría seguir, como realización misma del delirio, transferida al hijo, podría, perfectamente, ser la historia de Ettore y *Mamma Roma*.

Así podría haber sido. Pero quizás el carpintero José –como Van Gogh, como Dostoiewski, como Lorca, como Pasolini, como Tarkowski o como

Javier Codesal- fuera un idiota. ¿No es ese, después de todo, el motivo de que, desde entonces lo llamemos San José?

Y bien, el caso es que, en un momento dado, del murmullo de esos niños que se encuentran frente a él, emerge algo que le despierta a otra dimensión –y que constituye por eso, propiamente, una *revelación*:



Ángel: *José, hijo de David, no tengas recelo en recibir en tu casa a María, tu esposa.*



Ángel: *Lo que ha concebido es obra del Espíritu Santo. Dará a luz un hijo, a quien llamarás Jesús, porque salvará de los pecados a su pueblo.*



Ángel: *La Virgen concebirá*



Ángel: *y dará a luz un hijo llamado Emmanuel, que significa Dios con nosotros.*

Resulta así evidente la importancia vital del mito para Pasolini –pero también, en esa misma medida, para todos nosotros–: pues gracias a él José, o mejor, ya San José, retorna, y todo puede comenzar de nuevo.

Y lo que sigue, en esa misma medida –y ello debe ser escuchado en su sentido literal– *puede merecer la pena.*



Por eso el trayecto de Cristo, bien diferente ya al del de Ettore aún cuando concluya como aquel en un final sacrificial, no será uno circular, absolutamente determinado por ese centro gravitatorio que era Mamma Roma.

Lo que se manifestará con especial precisión en la atención que el film concede al que sin duda es uno de los puntos de ignición del Evangelio de San Mateo y que, como tal, no pudo dejar indiferente al cineasta:



Cristo: Los habitantes de Nínive se levantarán el día del Juicio contra esta generación y la condenarán. Ellos hicieron penitencia



Cristo: ante la predicación de Jonás, el que está aquí es más grande que Jonás. La reina del mediodía se levantará en el día del Juicio contra esta generación y la condenará.



Cristo: *Ella vino desde los confines de la Tierra para escuchar la sabiduría de Salomón. El que está aquí es más grande que Salomón.*



Discípulo 1: *Tu madre y hermanos quieren hablar contigo.*



Cristo: *Cuando el espíritu inmundo ha salido de un hombre*



Cristo: *vaga por lugares desiertos sin descansar. Se dice que volverá a su casa donde salió. Al llegar la encuentra desocupada, barrida y arreglada. Toma consigo siete espíritus peores que él y se instala. El último estado de ese hombre es peor que el primero.*



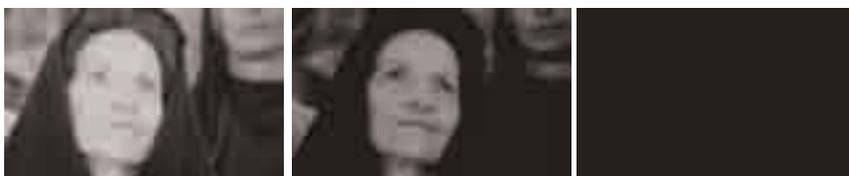
Cristo: *Es lo que le pasará a esta generación malvada.*
Discípulo 2: *Está tu madre y hermanos.*



Cristo: ¿Quién es mi madre y mis hermanos?



Cristo: Estos son mi madre y mis hermanos: el que hace la voluntad de mi Padre que está en los cielos es mi hermano, mi hermana y mi madre.





No. El trayecto de Cristo no es circular, pues ya no gravita sobre su madre.

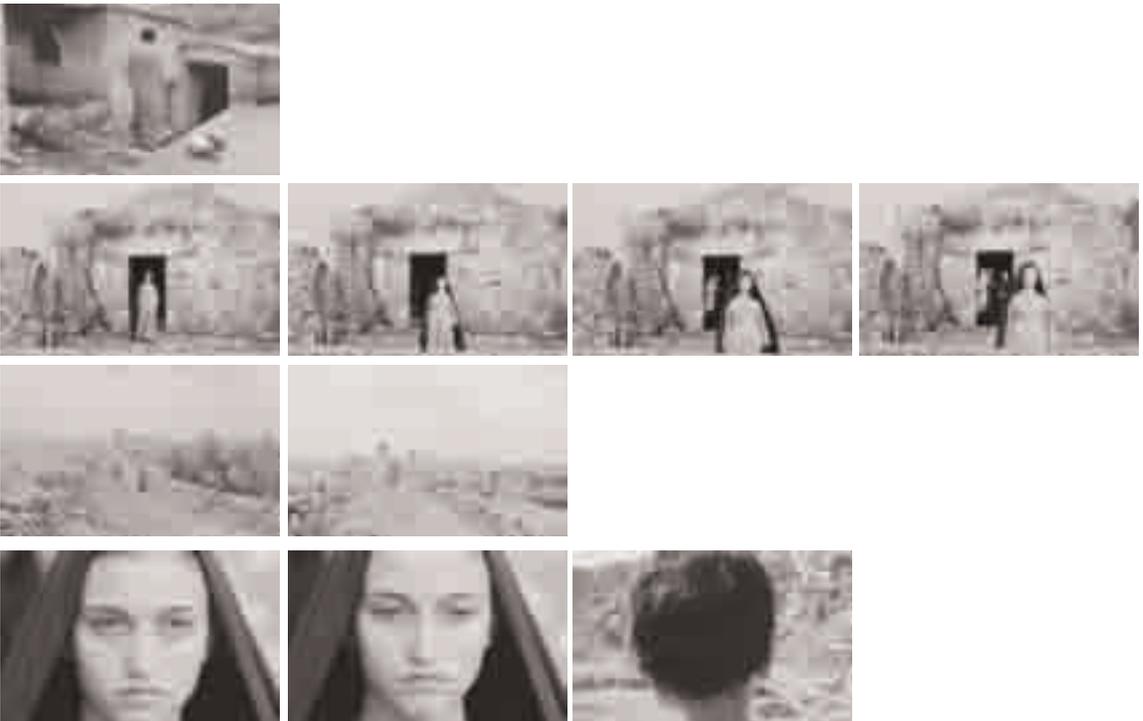


Él ha podido alejarse, pues para él el centro gravitatorio viene determinado por el padre: por ese Padre con mayúscula que es Dios.





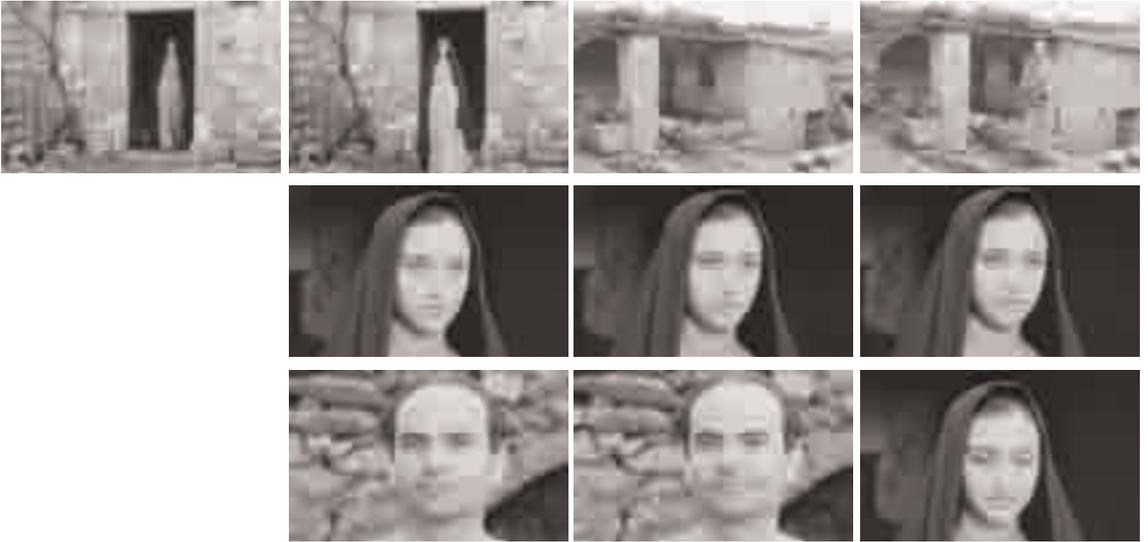
Pero ahora ya sabemos por qué eso ha sido posible, por qué esa referencia simbólica que es la palabra *Dios* –la palabra, dicho sea de paso, sobre la que en un momento dado se fundó Occidente– puede constituir el centro de gravedad que libera al sujeto del sometimiento al lazo incestuoso: porque aquel hombre, el padre, pero esta vez el padre con minúsculas, San José, aunque en un primer momento se alejó como ahora se aleja Cristo –y debe observarse la idéntica solución visual, compositiva y de montaje de ambas secuencias–



luego, oída la palabra de Dios transmitida por el ángel, volvió allí y asumió su tarea –precisamente la tarea de acusar la presencia de la ley.



y dará a luz un hijo llamado Emmanuel, que significa Dios con nosotros.



Y por eso el hijo pudo vivir, partir, ser.

Sólo dos cosas más, que sin duda también pueden deducirse en el *Evangelio según San Mateo* de Pier Paolo Pasolini. La primera estriba en que ese padre que vuelve no es, para nada, el amo brutal que somete a su ley a la madre y al hijo, pues sabe que no es más que el padre con minúscula y que ella, la mujer, y él, su hijo, pertenecen a otro al que él mismo se somete: ese Padre con mayúsculas cuya ley a la vez acata y sostiene.

La segunda, que ella, la madre, ocupando como Virgen un lugar de indiscutible privilegio en el nuevo panteón cristiano por ser la esposa de Dios, queda desposeída sin embargo de la condición de Diosa que fuera la suya antes del advenimiento del Dios monoteísta y patriarcal. Nueva madre, entonces, que asume, desde el primero momento, el mandamiento divino que la obliga, también a ella, a renunciar a la posesión de su hijo.