TRES PERFILES SOBRE LA DEGRADACIÓN MORAL: PASOLINI, FERRARA Y VILLARONGA.

Por Carlos Giménez Soria

La corrupción moral del individuo es un tema que ha sido abordado en numerosas ocasiones a lo largo de la historia del cine, pero no podemos sostener que todas las visiones compartan las mismas características. El universo creativo del cineasta ha determinado, en cada caso, el punto de vista sobre este asunto. En consecuencia, cada autor ha elaborado su propio descenso a los infiernos de un modo particular. Este aspecto hace que, en realidad, sean muy pocos los puntos de contacto entre las obras de los diferentes cineastas, aunque todas reúnan un interés común por la perversión y la degradación moral. Las diferentes cintas que nos disponemos a comentar reflejan las conductas más salvajes y los actos más atroces que las personas son capaces de cometer cuando rebasan los límites de todo código ético. En semejantes casos, es necesario juzgar la conducta humana dentro de la idea de la multiplicidad de almas que algunos escritores –como, por ejemplo, Hermann Hesse– afirman hallar dentro de la propia naturaleza del hombre:

> "Cuando Fausto dice aquella sentencia tan famosa entre los maestros de escuela y admirada con tanto horror por el filisteo: 'Hay viviendo dos almas en mi pecho', entonces se olvida de Mefistófeles y de una multitud entera de otras almas, que lleva igualmente en su pecho. También nuestro lobo estepario cree firmemente llevar dentro de su pecho dos almas (lobo y hombre), y por ello se siente ya fuertemente oprimido. Y es que, claro, el pecho, el cuerpo no es nunca más que uno; pero las almas que viven dentro no son dos, ni cinco, sino innumerables; el hombre es una cebolla de cien telas, un tejido compuesto de muchos hilos. Esto lo reconocieron y lo supieron con exactitud los antiguos asiáticos, y en el yoga budista se inventó una técnica precisa para desenmascarar el mito de la personalidad"[1]

Si podemos asegurar que existen dentro de nuestro cuerpo al menos dos almas opuestas, hemos de dar crédito también a la idea que propone el propio Hesse sobre el concepto de persona tal y como lo conocemos en nuestro entorno civilizado: como un convencionalismo transitorio impuesto por la moral burguesa. Bajo semejante máscara ocultaría, pues, el honesto ciudadano medio sus instintos y deseos más primitivos ante el temor a ser rechazado por la masa social. Los personajes que constituyen el núcleo de las películas que hemos escogido niegan los principios de virtud y decencia hasta un grado extremo que les impide apiadarse de sí mismos o de las personas a las que torturan con su conducta. Representan, por lo tanto, la negación más absoluta de la dignidad conferida al ser humano y la manifestación más pura de la ausencia de respeto y compasión hacia el

[1] H. Hesse, El lobo estepario, Madrid, Alianza Editorial, 2004, págs. 70-71.

hombre, al que aniquilan literalmente –en su doble vertiente física y espiritual– con su actitud sádica y autodestructiva.

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) fue, sin lugar a dudas, uno de los intelectuales más grandes que surgieron de la Italia de posguerra (aquella que siguió a la dictadura de Mussolini). Poeta, escritor y cineasta, Pasolini desarrolló una labor político-social y artística muy importante y se ganó la enemistad de la opinión pública por su carácter contradictorio y sus duras críticas a la clase burguesa italiana. Tras la realización de su "Trilogía de la Vida" –compuesta por las adaptaciones fílmicas de los textos de Geoffrey Chaucer (Los cuentos de Canterbury), de Giovanni Boccaccio (El decamerón) y de la tradición persa (Las mil y una noches)–, Pasolini se planteó la trasposición a la gran pantalla de una novela del Marqués de Sade, cambiando el tiempo de la acción del siglo XVIII hasta el periodo final de la Italia fascista. Así nació la obra póstuma de Pasolini, *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975), película cuyo estreno fue prohibido por la censura y cuya copia fue retenida por las autoridades judiciales hasta febrero de 1978 (una vez superados todos los recursos presentados por la fiscalía de Roma).

El film se centra en la detención de un grupo de muchachos pertenecientes a la resistencia antifascista por parte de representantes de los cuatro poderes principales del Estado: el nobiliario (un duque), el religioso (un obispo), el judicial (el presidente de un tribunal) y el económico (un presidente de banca). Tras sellar un pacto entre los cuatro –consistente en que cada cual se case con la hija de uno de los otros–, se reúnen en un pequeño palacio de la localidad de Saló, junto con antiguas meretrices, para entregarse a desenfrenadas orgías con los muchachos siguiendo un estricto reglamento: como fascistas, el régimen les otorga el derecho a disponer libremente de los detenidos para satisfacer sus fantasías y caprichos sexuales con total impunidad.

En ese sentido, Saló es un mosaico de escenas estéticamente muy cuidadas, pero que, sin embargo, reflejan las atrocidades más grandes que el hombre es capaz de cometer: violencia, masoquismo, coprofagia, torturas mentales y físicas, humillaciones, y –por último– amputaciones y muerte. Durante dos horas, el espectador se ve obligado a contemplar una recreación preciosista del descerebrado universo mental del Marqués de Sade. A pesar de todo, resulta innegable el éxito de la empresa ya que la intencionalidad crítica es, además de clara, muy contundente: Pasolini pretendía identificar el fascismo con las conductas más demenciales del ser humano. Y realmente debieron sentar mal sus ataques ya que el cineasta acabó asesinado en un descampado de Ostia (Roma) la madrugada del 1 al 2 de noviembre de 1975. Poco se ha sabido sobre las causas del delito y la identidad de quienes lo cometieron –a pesar de que el caso ha vuelto a abrirse recientemente–, pero muchos fueron los que se apresuraron a decir que, con Saló o le 120 giornate di Sodoma, Pasolini había vaticinado su propia muerte:

> "Ésta, su obra final, representa un epílogo a toda su carrera; en ella están contenidos muchos de los temas tópicos que explicó una y otra vez dentro de su legado. Pero la película adquiere aún más fuerza, si

cabe, cuando se comprueba que tiene un toque premonitorio del final que a él mismo le esperaba, lleno de violencia y por supuesto de muerte"[2]

Sin embargo, mucho más acertadas son las reflexiones que la especialista Silvestra Mariniello llevó a cabo en su ensayo sobre este intelectual y artista boloñés. En ellas, la autora describe las ideas de Pasolini sobre el viejo poder (el fascismo) y el nuevo poder (el conformismo intelectual de derechas y de izquierdas que toleraba los abusos del nuevo gobierno) y también el papel que jugó el hombre dentro de este segundo:

> "El nuevo poder, en su asociación con el viejo poder, ha triunfado. Los seres humanos son reducidos a objetos, consumibles como cualquier otro producto de esta sociedad. Los cuerpos sólo son comunes objetos de uso temporal y de facilísima fabricación, que se pueden comprar y tirar.
> Saló es la puesta en escena del genocidio cultural y físico de un mundo perpetrado por el poder, así como de la perpetuación de la infamia y de la violencia hasta que ésta se vuelve mecánica; en otras palabras, la puesta en escena de una verdadera y auténtica tecnología de la violencia"[3]

Por otra parte, el tipo de descenso a los infiernos que Abel Ferrara (Nueva York, 1951) propone en *Teniente corrupto* (1992) es de un estilo diferente. El cine de este director ítaloamericano guarda cierta relación con el Scorsese de *Taxi Driver* (1976) o *Toro salvaje* (1980).Ferrara propone también historias en las que el hombre se debate entre el concepto de pecado y la voluntad de redención. En este caso, el protagonista es un teniente de policía que vive sepultado bajo sus múltiples vicios: el alcohol, las drogas y el sexo. Su conducta es tan impropia de su cargo que no se diferencia en absoluto de la de los criminales a los que finge perseguir. Se relaciona con traficantes, se apropia de los alijos de droga para fines personales y se pasa el día entero apostando a las series mundiales de béisbol.
El primer contacto del espectador con este personaje, encarnado con una admirable falta de pudor por el actor Harvey Keitel, resulta absolutamente desconcertante porque le vemos integrado por completo en la rutina diaria de un policía de alto rango y, sin embargo, su actitud es la de un cínico que se las da de católico pero no tiene ningún remordimiento ante las atrocidades que comete. Inicialmente no llegamos a comprender cómo puede darse semejante paradoja humana o cómo Ferrara puede pretender que creamos en la verosimilitud de una historia semejante. La cuestión radica en que la narración arranca in medias res con lo cual no hemos tenido la oportunidad de conocer la vida anterior de este sujeto. Por lo tanto, no conviene juzgar la primera mitad de película en base a acciones

[2] R. Romero de Ávila, El cine independiente y experimental, Barcelona, Royal Books, 1995, pág. 123.
[3] S. Mariniello, Pier Paolo Pasolini, Madrid, Cátedra, 1999, págs. 334-335.

tan abominables y gratuitas como las que Ferrara nos presenta: el teniente evitando un atraco pero quedándose con el dinero de los ladronzuelos, esnifando cocaína al volante de su coche o masturbándose delante de dos chicas a las que retiene a fuerza de coacciones.

Pero una vez llegados al momento clave de la película, todo se vuelve repentinamente inteligible y nos preguntamos cuánto tiempo debe haber estado andando este hombre por esos sórdidos ambientes (de prostitución, de drogas y delincuencia), intentando mantenerse alejado de toda esa degradación hasta que finalmente ha visto comprometidos sus propios principios como católico. Entonces comprendemos que el sentimiento de pecado lo ha abandonado, que cuando comete todas esas aberraciones es un hombre distinto al que se le han tergiversado todas las convicciones. Un hombre que ha terminado viéndose personalmente afectado por los conflictos éticos que lo rodean hasta sentirse engullido por ellos. Por eso, ahora es incapaz de discernir la maldad de la bondad hasta que se le presenta un caso que le obliga a replantearse la esencia de su fe: una monja es salvajemente violada sobre el altar de una iglesia.

Al interrogar a la víctima, ésta le expone que, a pesar de haber sido sometida a vejaciones inimaginables, ya ha perdonado a los muchachos que abusaron de ella y no siente por ellos más que compasión. Y ahí se le rompen los esquemas al teniente: ¿Cómo ha podido? ¿Cómo ha podido perdonar a esa basura? ¿De verdad no quiere que paguen por lo que le hicieron? La capacidad para el perdón que posee la monja se convierte en un hecho inaudito para el policía. Él ha acabado cediendo ante toda la sordidez de su entorno y, sin embargo, una religiosa ha sido capaz de perdonar a sus verdugos por un acto tan brutal como una violación. No logra asociar la misericordia con la rabia que siente y, en un arrebato de desesperación, se enfrenta, cara a cara, con Dios y le insulta. Le recrimina por haberle dejado sólo ante toda esa podredumbre que ha visto en las calles. Le ataca porque jamás ha sentido Su apoyo durante las redadas nocturnas, porque le ha dejado a él toda la responsabilidad de hacer justicia, porque nunca se le ha manifestado para paliar sus angustias.

Ferrara expone, de este modo, el clásico tema existencialista del silencio de Dios (una de las grandes preocupaciones del cineasta sueco Ingmar Bergman: ese Dios que jamás se manifiesta en actos físicos ni revelaciones) y traza la desesperación de este silencio sobre la figura de un policía que degenera hasta tal extremo que su posibilidad de redención parece inviable. Pero, en ese punto, Ferrara se distancia de Martin Scorsese: el autor de *Bad Lieutenant* está aún lejos de verse liberado de los fantasmas de su educación cristiana, mientras que Scorsese parece haber ido superando los suyos con el paso del tiempo (sobre todo desde que rodó, en 1989, *La última tentación de Cristo*, según la novela homónima de Nikos Kazantzakis).

Consecuentemente, el espíritu religioso de Abel Ferrara queda plasmado de una manera muy cruda en sus películas (*Ángel de venganza, El funeral, The Addiction*) y tal vez el momento de acceder a la expiación de las faltas se produce en circunstancias mucho más límites que aquellas que nos relata Scorsese en sus piezas maestras, pero esa completa necesidad de regreso del hijo pródigo hacia la figura del Padre se da en un grado de

mayor plenitud en el primero de estos dos realizadores (a pesar de que finalmente no se alcance). A decir verdad, todavía les falta a ambos algo de tiempo para acabar de superar definitivamente sus conflictos acerca de la culpa y la redención.

La postura más tremebunda dentro de estos particulares descensos a los abismos seguramente sea aquella representada, con mayor impacto psicológico y visual, por el realizador mallorquín Agustín Villaronga (Palma de Mallorca, 1953). Este cineasta llevó a cabo uno de los debuts más sorprendentes que han tenido lugar durante estos últimos veinte años de cine español: sin experiencia previa en el terreno del largometraje, escribió y dirigió en 1985 su ópera prima, *Tras el cristal*, que dejó a más de un espectador con la sangre helada en las venas el día de su estreno. La cinta fue responsable de una importante polémica en el Festival de Berlín de aquel año. ¿El motivo? En ella, Villaronga aborda el tema de la irresistible atracción del mal y el poder de fascinación que ésta ejerce sobre la naturaleza humana.

Tras el cristal narra la historia de Klaus, un ex oficial nazi asociado a experimentos con niños deportados, que vive dentro de un pulmón de acero a causa de un accidente. Con él conviven, en un gran caserón, su esposa Griselda y su hija Rena, quienes se sienten incapaces de atenderle como es debido. Cierto día, se presenta Angelo, un extraño muchacho que decide hacerse cargo de Klaus en calidad de enfermero. Sin embargo, su estancia se debe a otros motivos: el joven ha acudido hasta allí porque se siente fascinado por el enfermo y su pasado. Desde el primer instante, trata de entablar una relación malsana con éste y su hija de la que excluye drásticamente a la madre.

Rodado con poco presupuesto y escasez de medios, el film se benefició de la habilidad que Villaronga demostró tener para rodearse de un equipo técnico de primera categoría a la hora de crear la opresiva y morbosa atmósfera del film: el trabajo conjunto del decorador Cesc Candini y del director de fotografía Jaume Peracaula dio como resultado una escenografía barroca y de tonos fríos en el tratamiento de la luz, que aportó gran parte de su fuerza de sugestión a la factura plástica de la cinta. Agustín Villaronga ha rodado hasta la fecha de hoy tan sólo cinco largometrajes más, entre los que destacan *El niño de la luna* (1989) y *El mar* (2000), película en la que retoma las obsesiones malsanas expuestas en su primer film a partir de la adaptación de una novela de Blai Bonet sobre la extraña amistad entre dos jóvenes residentes en un hospital de tuberculosos.

El gran poder de fascinación de *Tras el cristal* reside en el interés que muestra en hacer partícipe al público de la misma admiración que Angelo siente hacia la obra macabra de Klaus. Su locura llega hasta tal extremo que se ofrece como ayudante para reanudar los experimentos –asesinatos puros y duros– que Klaus llevaba a cabo con los niños del campo de concentración. Al no lograr su colaboración, el enfermero le amenaza con desconectarle del pulmón artificial que le mantiene en vida y, una vez lograda la complicidad del médico, el muchacho pasa a ser instruido en las artes del verdugo. Por muy chocantes que puedan resultar algunas escenas, Villaronga y su equipo aseguran (en un rotulo presente en los

títulos de crédito finales) que las secuencias protagonizadas por niños fueron rodadas siguiendo al pie de la letra las normas éticas más fundamentales. Lo más sorprendente del caso es que, aún así, cuesta trabajo creérselo y la conciencia del espectador no queda en ningún momento apaciguada por el aviso (y, menos aún, viendo lo que ve a lo largo del film).

Uno de los momentos más duros de la película es la lectura que Angelo realiza de uno de los pasajes del diario de Klaus, donde éste explica con pelos y señales las prácticas que llevaban a cabo con los niños prisioneros:

> "Ya era de noche. Por la mañana habían traído, como siempre, un nuevo cargamento de niños entre seis y doce años. Debíamos tan sólo hacer las pruebas de sangre para luego distribuirlas según los grupos sanguíneos. La mayoría de ellos, sin embargo, llegaban contaminados con la epidemia y nos limitábamos a eliminarlos. Mi ayudante de turno los ataba a unas sillas con unas grandes correas de cuero. Después, yo iba cargando una jeringuilla con gasolina y con una larga aguja se las inyectaba en el corazón.
> Nunca había sentido nada especial al hacer aquella operación. Más adelante he descubierto el porqué. Nunca miré a los ojos de aquellos niños, ni incluso me entretuve en mirar aquellas agonías que podían durar hasta cinco minutos. El horror, como el pecado, tiene su fascinación y yo lo había descubierto. Aquella noche quedaban aún tres niños enfermos con vida. No sabía el porqué seguían allí, inmóviles y cansados. El más pequeño tendría unos diez años y no dejaba de mirarme, llevaba dentro de mí sus ojos asustados, me sentía incómodo y al mismo tiempo notaba un extraño placer. Lo separé de sus compañeros e hice que entrara en la habitación contigua. Era pequeña. Cerré la puerta y lo arrinconé contra la pared. Comencé a quitarme la ropa. El niño estaba inmóvil. Primero me quité la bata blanca y luego el uniforme. Lentamente desabroché los botones de la camisa y el pantalón. El niño me miraba entre expectante y confuso, como si fuera un loco, supongo que debía esperar la inyección en su pecho, como habíamos hecho con sus compañeros, pero no, yo esta vez no buscaba su muerte.
> - ¿Quieres un cigarrillo, chaval?
> Buscaba mi placer.
> - ¿Necesitas dinero? ¿Quieres ganarte un dinero? ¿La gabardina?
> Sus ojos eran dos túneles. Yo estaba desnudo. Toqué su cuello para descubrir más aún su miedo. Yo continuaba acariciándome mis manos frente a sus ojos, incluso bizqueaba al mirarme. Me masturbaba sobre su rostro, sentía que su dolor me invadía llenándome de placer"[4]

En síntesis, la historia narrada es, pues, una herencia diabólica: Angelo retoma las enseñanzas del ex oficial nazi y, cautivado por el sufrimiento que aquél fue capaz de aplicar sobre unas criaturas, se deja corromper por el

[4] R. Romero de Ávila, El cine independiente y experimental, Barcelona, Royal Books, 1995, págs. 71-72.

poder de fascinación que el mal despierta en el lado más oscuro de la mente humana. Las películas de Agustín Villaronga no son cintas que el gran público, en ningún caso, deba ponerse a ver a la ligera (y mucho menos aún *Tras el cristal* o *El mar*). En todo caso, se trata, al igual que los dos films que hemos comentado previamente (*Saló*, de P. P. Pasolini, y *Teniente corrupto*, de Abel Ferrara), de cintas no aptas para todos los paladares. De ahí que el visionado de estas tres obras cinematográficas quede reservado para el público cultivado, de alto nivel intelectual y sólida formación moral.

Carlos Giménez Soria *(Barcelona, España, 1977)*

Es miembro del Centro de Investigaciones Film-Historia y trabaja como redactor y locutor en una emisora de radio. Ha organizado cine-clubs y ha participado como ayudante de sonido en cortometrajes en 16 mm. Estudia Teoría de la literatura y literatura comparada en la Universidad de Barcelona.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

HESSE, Hermann. El lobo estepario, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

MARINIELLO, Silvestra. Pier Paolo Pasolini, Madrid, Cátedra, 1999.

ROMERO DE ÁVILA, Rafael. El cine independiente y experimental, Barcelona, Royal Books, 1995.

VV. AA. Cine español. Una historia por autonomías, vol. I, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1996.