

de la Cineteca, en febrero de 2005, fue la ocasión elegida para volver a escuchar –después de treinta años exactos de la muerte de Pasolini– su voz. Un momento de gran emoción, para nosotros y para el público.

Cuando hace un año, José Manuel Mouriño, con quien ya había colaborado en la exposición de *Le montagne incantate* de Michelangelo Antonioni en la Fundación Luis Seoane de A Coruña, me visita en Roma para traerme un ejemplar del hermoso catálogo que habían editado, le hablé del “evento” Pasolini y le mostré el material. De esta forma, y de una manera entusiasta, nace la idea de realizar a continuación *La voz de Pasolini*, comisariada por él y realizada con gran esfuerzo, cuidado y pasión. La Exposición fue inaugurada el 4 de febrero de 2011, presentada por mí y por el director del *Fondo Pasolini* de la Cineteca de Bolonia, Roberto Chiesi, y magníficamente dispuesta en las salas de la Fundación Luis Seoane, que dirige con gran creatividad Alberto Ruiz de Samaniego.

Creo que la exposición –que espero, pueda visitar otras ciudades españolas– y este libro se convertirán en un importante tributo que España dedica a Pier Paolo Pasolini, a treinta y seis años de su desaparición.

LAS PAUSAS DE MAMMA ROMA*

(Diario al magnetófono)

3 de Mayo de 1962

Recuerdo que también el año pasado, cuando intentaba rodar *Accattone* –y parecía que no podría hacerlo–, pasé muchas noches de insomnio, algo raro en mi vida. Porque normalmente duermo unas nueve horas seguidas, y con sueños muy hermosos. Pero en esa época he tenido sueños terribles. Soñaba, *en el corazón de la noche* –era consciente de encontrarme *en el corazón de la noche*– con un sol radiante, intenso, que era aún más macabro cuanto más intensa era su luz. Era *un sol soñado en el corazón de la noche*. Y este sol hería los “primeros planos” de los rostros de los amigos de Accattone en Ciriola, junto al Tíber, en medio de los “angelotes” del Ponte degli Angeli. Este sol blanqueaba los rostros de los amigos de Accattone (*Pepe el loco*, el alemán, Luciano...) con una blancura que tenía algo de mortuorio, de fúnebre... Era la blancura que tienen los huesos desenterrados y abandonados una tarde de verano, cubiertos de polvo [...]. Y este aire fúnebre

* N. del T.: El texto que aquí se presenta es una transcripción (y traducción) directa de los registros sonoros realizados durante el tres y el cuatro de mayo de 1962 por Pier Paolo Pasolini, durante los intermedios del rodaje de *Mamma Roma*. El cuerpo íntegro del mismo, por lo tanto, pertenece a las grabaciones magnéticas que Carlo di Carlo conserva en su archivo y no a la primera transcripción –que bajo la supervisión y corrección del propio Pasolini aparece, con el mismo título que hemos elegido para la presente, en: P. P. Pasolini, *Mamma Roma*, Rizzoli Editore, Milan, 1962–. De manera que pese al paralelismo de las dos adaptaciones, la que aquí ofrecemos carecería de la corrección literaria que a aquella imprimió el poeta pero, a cambio, ofrece un grado de espontaneidad “oral” –además de incluir fragmentos inéditos– que sin duda consideramos igual de trascendentales para el estudio de dichos registros. De igual forma, queremos indicar que tanto de la edición de Rizzoli como la traducción al español de la misma (publicada en 1965 en Seix Barral y cuya traducción corrió a cargo de José Agustín Goytisolo) han sido un referente indispensable en nuestro trabajo.

que el sol portaba –extraordinario– se debía, en parte, a que se trataba de un encuadre imposible, que nunca podríamos haber hecho. Lo mismo me ha sucedido, me sucede, estas noches (que junto con las anteriores, son las únicas noches de insomnio que he sufrido durante mi vida). En aquel momento, era arrancado del sueño por la desgarradora imagen de un encuadre del rostro de Accattone, un primer plano precedido por un travelling. Y veía a Franco Citti caminar con su cabello rojizo, el rostro intenso y blanquecino bajo un sol también fúnebre, porque de nuevo, tenía frente a mis ojos, en el sueño, a duermevela, un primer plano irrealizable... Que nunca podría realizar.

La idea de no poder contar con Franco Citti en este momento, tiene algo para mí de terrible. Porque es exactamente como si yo hubiera escrito páginas de una novela o poesías que –mientras duermo o estoy ocupado en cualquier otra cosa– rebañados de personas violentas, mediocres, sucias, arrancaran de mis cajones; entrando en mi estudio y hurgado en mis manuscritos. Como si hubieran tomando algunas de aquellas hojas para pisotearlas, arrancarlas, destruirlas... Páginas que yo no podría reescribir, que son insustituibles porque nacen de momentos de fantasía irrepitibles. De ahí la angustia por la ausencia de Franco Citti.

Conocí a Franco Citti en el 51, (creo) a través de su hermano Sergio. A su hermano Sergio lo había visto un año antes –o algunos meses antes, no lo recuerdo...–. Apareció llevando a pié una bicicleta de carreras que quién sabe de dónde la había sacado, lo recuerdo todavía muy bien, en aquella curva que hace el río Aniene al pasar bajo el Ponte Mammolo (Que yo ya había descrito en *Ragazzi di vita*, en aquella escena en donde los muchachos se están bañando y los perros se pelean entre sí, hablando como seres humanos). Pasaba por allí, nos hemos saludado, hemos hablado un rato y luego se marchó. Lo vi después, por casualidad, dos o tres días después, allí donde vivía, en la calle del Acqua Bullicante, en la Maranella. Me saludó y empezamos a charlar, sentados en las escaleras de una escuela. Recuerdo que nuestra amistad se consolidó gracias a un juego de “golpes de dedo”, que consistía en que uno mantenía la yema de dos dedos boca arriba mientras el otro los golpeaba con su propia mano. Después tocaba al otro golpear... Nos atizamos con tanta violencia que después de una hora nuestros dedos sangraban. Y así nació la amistad con Sergio Citti, que se reveló después como un chico muy inteligente, que en aquel entonces me ayudó mientras escribía *Ragazzi di vita* y después, con *Una vita violenta* y algunos guiones.

Un día, Sergio Citti, mientras caminábamos cerca del semáforo de la Maranella, por la vía Casilina, me presentó a su hermano, Franco Citti, que era un chiquillo de unos diecisiete años (dieciséis o diecisiete...). Era todavía un “cachorro”, digamos. Muy tímido, con la angustia por la timidez en los ojos y la maldad que provenía de aquella timidez. Siempre listo para revolverse, para defenderse, para agredir, para proteger su íntima indecisión, su incertidumbre interior. Con un sentimiento de casi *no existir* en su interior, frente al cual no tenía otro instrumento de defensa que la propia violencia y la propia presencia física, abusando de ellas. Y así, durante diez años, he visto a menudo a este muchacho. Pero se trataba, por decirlo de alguna forma, de un conocimiento oblicuo, de segundo orden, fragmentario. Se trataba del hermano de Sergio... En ocasiones, él mismo se prestaba a ayudarme a encontrar argumentos, explicándome chistes, contándome historias... y después desaparecía. Cuesta reconstruir mi amistad con él durante estos diez años porque no tenía ninguna base “firme”, en cuanto que él no tiene, con nadie, un trato directo, total, leal. Es siempre huidizo, oblicuo. Tiene siempre miedo “del otro”, y a causa de ese miedo, arremete... Es quisquilloso, celoso, “malfidato”, como dicen en Roma. Teme siempre no estar a la altura de la persona con quien se relaciona.

Un día me enteré de que se había casado –y se casó jovencísimo, con apenas diecisiete años–. Había conocido a esta chica en un tren, creo. La chica viajaba con su madre. A los pocos días eran novios y se casaron. Fue algo imprevisto e infantil, tuvo pronto hijos con ella. Todo esto lo supe a través de su hermano.

En una ocasión fui a buscarlo a Fiuggi –donde se había casado– para obtener datos para *Ragazzi di vita*, porque Sergio se había marchado a trabajar a Génova (creo), en Liguria. Y lo vi allí, en Fiuggi, perdido en aquella tristísima ciudad, casi irreconocible. Lleno de extrañas ideas en la cabeza, convertido casi en un palurdo, porque hacía ya varios años que estaba allí. Después volvió a aparecer por Roma, en donde lo veía de vez en cuando. Como decía, tenía extrañas ideas en la cabeza, creía en los milagros... Discutía violentamente conmigo, Sergio y otros amigos, diciendo que eran verdaderas ciertas historias supersticiosas de la gente de Fiuggi. Como aquella en la que un arado, con sus bueyes, caía por un barranco y por un milagro se había detenido antes de golpear contra las rocas. Defendía de forma obstinada esta posibilidad, la eventualidad, la parcialidad de esta historia...

Cuando me decidí a escribir *Accattone*, y a elegir un protagonista, tuve una intuición. Pensé que él podría ser perfecto para el papel. Así, construí el personaje

de Accattone a partir de él. En realidad, él y Accattone son la misma persona. Accattone, naturalmente, se encuentra en otro nivel estético, al nivel de la expresión artística. Pero los dos se parecen como dos gotas de agua. Cuando alguno me ha preguntado, tras la reciente detención de Sergio Citti, qué pensaba de ese asunto, he dicho que él era como Accattone, que llevaba dentro de sí el mismo sentido de autodestrucción y de muerte que poseía Accattone. Y, naturalmente, una cuadrilla de periodistas enemigos –esos periodistillas por los que, en el fondo, tengo simpatía, pues lo hacen para ganarse el pan– de escasísima inteligencia, por no decir estúpidos, han encontrado la forma de reírse, de ironizar sobre mí a partir de aquella frase. Se preguntaban cómo esa sensación de autodestrucción y de muerte se podía concretar en el patear las latas de unos albañiles... Sí, es así. Estos estúpidos no son capaces de hacer aquel pequeño salto intuitivo, racional, sobre lo declarado, para entender que se trata de eso realmente. Que este chico tiene un vacío a su alrededor. Que tiene un vacío psicológico debido a sus tragedias familiares, a las disputas entre su padre y su madre, al haber estado siempre abandonado, al haber sido educado en un orfanato –en donde todos eran extraños– y al encontrarse de repente en la calle... O por su vida en Fiuggi, con una mujer que le era extraña, con una familia de parientes políticos que le eran extraños. Siempre había vivido en un mundo de extraños, completamente alienado por la posibilidad de una vida real.

Aquella noche en que circulaba borracho, con el coche, lo hacía en medio de un vacío absoluto, en un estado de ingravidez. Este vacío creció, se dilató enormemente, debido a su éxito como actor. Ese sentimiento de extrañeza en el vacío aumentó de tamaño al cambiar la propia condición social. En realidad, en torno a él no hay nadie ni nada porque él no tiene instrumentos racionales para interpretar aquello que le está sucediendo. Lo interpreta de una manera absolutamente errónea, con su cultura de subproletario. Cuando era niño tuvo muchas experiencias infantiles y juveniles muy tristes, miserables incluso, en un cierto sentido. No es capaz de entender lo que le sucede, pues lo interpreta con instrumentos no adaptables a ciertas circunstancias concretas.

Se encontraba frente a este vacío... con la necesidad de llenar ese vacío con algo que en realidad no sabía ni lo que era. Entonces, este circular de noche por la ciudad, en medio del vacío –un hecho evidentemente condenable–, es un intento de llenarlo. Es una forma de inundar un vacío que comparte con aquellos que lo condenan –y que enloquecen, porque algo en esta su miseria, en su vigilia,

adquiere un tono épico en el hecho de que Accattone vagabundeé durante la noche, en torno a las tres de la madrugada, medio borracho: hay algo de superioridad, algo que puede ser más apreciable que las noches pasadas, por aquellos que lo condenan, delante de la televisión–.

3 de mayo de 1962 (2º registro)

Hubo un cierto período, hace algunos años, en el que me puse a escribir fábulas a la manera de Esopo. Una de estas fábulas era la siguiente: trata de dos señores, que como todos los otros señores de su especie, cada mañana, debían combatir contra una serpiente. El señor X, debía combatir contra una serpiente enorme, de una longitud de veinte metros, terrible, una especie de dragón. De esta manera, consumía casi todo el día en su lucha contra esta serpiente indomable. El señor Y, sin embargo, todas las mañanas, apenas se levantaba, hacia las ocho, después de haber tomado su café con leche, combatía contra su serpiente: una lombriz de unos diez centímetros que partía por la mitad rapidísimamente. Entonces, el señor Y encontraba como muy criticable el hecho de que el señor X desperdiciase todo el día luchando contra aquella serpiente enorme, alabando su propia capacidad de liberarse tan rápidamente de la suya.

Franco Citti es uno de aquellos hombres que debe combatir contra una serpiente inmensa. Esta serpiente inmensa es su enorme carga vital, aquello que posteriormente destila su imagen filmica. Esta carga vital enorme que él soporta lo empuja a una lucha constante consigo mismo, a un tipo de vida excepcional, especial, fuera de lo común –que yo, por otra parte, conozco muy bien–. Y es esta lucha contra una inmensa carga vital lo que condenan aquellos que deben luchar contra una carga vital minúscula: aquellos señores que pasan las tardes frente al televisor para ver las ambiguas sonrisas cumplidoras de las presentadoras, o flojos films seleccionados de una producción de escasa relevancia, o al padre Mariano predicando... Son los que combaten contra una carga vital poco más grande que un gusano y por lo tanto para ellos es fácil condenar a aquellos que pierden horas y horas del día y de la noche luchando contra su inmensa carga vital.

El primer plano de Franco, que antes mencionaba como visto en sueños, aparecido en una pesadilla de la que me despertaba sobresaltado, es una especie de muestra –como diría un crítico estilístico– del estilo de mis películas. Mis películas consisten en una serie de encuadres brevísimos, en los que cada encuadre tiene un origen lírico-figurativo más que cinematográfico. Ahora bien, todos estos

breves encuadres tienen, de una forma, digamos, poética –o casi fisiológica– su síntesis en esta imagen, en este rostro, en este primer plano de Franco Citti que camina contra un fondo soleado. La intuición de que este sería el estilema base de mis películas la tuve mientras rodaba secuencias de *Accattone* en la Borgata Gordiani –tanto la del sueño como aquella en la que Accattone va acompañado de Balilla y discutiendo si sería mejor ser ladrón o proxeneta–.

Eran los primeros días de verdadero buen tiempo. Un sol intenso que blanqueaba, de manera confusa, desesperada y al mismo tiempo profundamente feliz, las ruinas de la Borgata Gordiani. “Blanqueaba” sobre un doble estrato de miseria: sobre la miseria de la Borgata que ya era terrible y sobre la miseria de los escombros de esta Borgata derruida que era también realmente terrible. Entonces, este sol, que era una mezcla de muerte y de vida, de felicidad y de duelo, iluminaba el rostro de Accattone de un modo particular. Durante aquellos días daba a los encuadres la impresión de algo profundamente alejado de la realidad, de irreal, puesto que eran los primeros días en que comenzaban a madurar las cerezas. El color áspero, rojizo, escarlata de las cerezas se difuminaba en la atmósfera; impregnaba el conjunto de su propio color carmesí: las ruinas blanquecinas, este sol, esta hierba seca y demasiado espesa de la primavera, aquellas caras demacradas, famélicas y al mismo tiempo llenas de salud de los miserables habitantes de la Borgata Gordiani...

Estas secuencias de Accattone con el Balilla y de Accattone con sus amigos en el sueño permanecieron fijadas en mi memoria como los encuadres o la secuencia de las cerezas, (o mejor, de las guindas); como empapadas, misteriosamente, de este intenso color escarlata que después ya no se veía, hundido en la blancura del sol.

Una imagen de este tipo la he tenido esta noche, despertándome sobresaltado y creyendo, aterrorizado, que debía renunciar a rodar Mamma Roma, ya que habían sido arrancadas las páginas más importantes de mi libro...

3 de mayo de 1962 (10:30h)

Hoy, tres de mayo, para llegar a Cecafumo –al mercado de Cecafumo, el lugar en donde hoy debíamos trabajar– he dado un precioso paseo. Eran las siete o las ocho de la mañana –horas con un tipo de luz que yo conozco muy poco, pues acostumbro dormir hasta tarde–. He venido a través de la Garbatella, de

los muros de San Sebastiano, la Appia Anticha, hasta llegar a Appia Nuova; desde aquí por una carretera, a través de las enormes ruinas, de los arcos del acueducto en los que se han cobijado poblados de chabolas, con un intenso verde, he llegado a Cecafumo...

A mitad de camino, bajo el sol matutino, hay una panorámica de prados completamente cubiertos de verde, en un punto que no sabría precisar del Appia Pignatelli. Había un muro cubierto de un verde espesísimo, intrincado, casi negro, bañado por el sol, a contraluz, de manera que algunas hojas, entre tanto negro, brillaban como si fueran de metal. Sobre este muro había a su vez otro muro cubierto por una vegetación asimismo espesa, pero como estaba dispuesto en sesgo, era cubierto por otro tipo de luz... Y sobre este muro, cubierto de vegetación, la cima de un bosque con un verde distinto y dominado por otro tipo de luz.

Esta superposición de estratos, de verdes combinados de distintas formas me ha recordado, de repente, una antiquísima primavera en la que precisamente a aquella hora, yo salía de excursión. Era el inicio de una excursión de mi infancia. Una excursión organizada por mi madre y por mi tía, precisamente a aquella hora –pero en un paisaje completamente distinto, un paisaje del Veneto, de la llanura veneta, concretamente desde Sacile hasta las laderas del monte Cavallo–. Llegamos con un sol similar al de esta mañana. Hambrientos, comimos sobre la hierba.

Recuerdo aquello que comimos: un panecillo con salami y mantequilla, naranjadas compradas en la taberna de un pueblo que para mí estaba en el fin del mundo, lejano como actualmente puede estar para mí Sudán. Y en todo este recuerdo que precipitó la visión de estos muros, he evocado a mi madre y he pensado en este episodio como uno de los episodios de la vida de mi madre, de la pobre vida de mi madre.

La precisión, la concreción, la nitidez, la pobreza, la totalidad de estas pequeñas particularidades que han constituido toda una vida, me han conmovido.

De forma que me he encontrado en Acqua Santa, cerca de la Appia Nuova, ante aquella infinidad de verde, espléndida, extensa, casi con lágrimas en los ojos...

Llegué al lugar de trabajo en donde me esperaba todo el equipo de rodaje. Una multitud alrededor, las caras iluminadas por el sol, siempre este célebre sol casi cadavérico y al mismo tiempo feliz. Y mientras se rodaba la primera secuencia

—que era una especie de ballet sobre el fondo de las ruinas, de chicos amigos de Ettore (el protagonista del film) que se alejan, de espaldas— me han dicho que la Magnani quería verme un momento antes de comenzar a rodar su secuencia. Fui allí donde se encontraba, en una de las casas completamente iguales construidas por la Ina-Casa aquí en Cecafumo. En un piso ordenado, de obreros, cuidado, con muebles humildes pero modernísimos, de níquel, de metal, llenos de dignidad. Se encontraba en una habitación, en la intimidad de esta familia que la hospedaba, con sus maquilladores, su peluquera... Estaba frente al espejo. Aquello que quería preguntarme era si aquel día podía actuar sin la peluca que solía utilizar por comodidad. Quería tener *su cara*, “completamente suya”, para interpretar la última escena del film: la escena en que le anuncian que su hijo Ettore ha muerto y ella sale corriendo hacia su casa. La última escena de la película. Sólo quería preguntarme esto, pero lo ha hecho con un aire tan infantil, tan inseguro, que me ha conmovido. Había comprendido perfectamente mi deseo de verla completamente tal y como es, casi sin maquillaje, con el maquillaje mínimo indispensable, con su verdadera cara, en el momento más trágico, más doloroso del film.

Este es un pequeño síntoma de cómo en realidad, sólo después de un día, no más, de crisis, las relaciones entre ella y yo han discurrido perfectamente, limpias, precisas... La incompreensión inicial ha durado dos o tres horas, no más. Se han aclarado rápidamente, y he de decir que aquello que quiero exigirle, se lo exijo completamente, sin la más mínima renuncia. Ella ha sabido entender mi forma de rodar. Naturalmente, esto ha precisado, por mi parte y por la suya, de una intensa buena voluntad desde un principio. Debo decir que los dos cumplimos con mucha lealtad.

El problema, en esencia, era este: yo ruedo a base de breves encuadres, encuadres que no duran más de dos o tres minutos como máximo. Unos primeros planos, figuras enteras, movimientos elementales que después enlazo entre ellos, traduciéndolos en un montaje que ya se ha preparado desde el inicio. Pero *la Magnani* no estaba preparada para este tipo de rodaje. Estaba acostumbrada, evidentemente, a encuadres largos, en los que ella aparece en toda su plenitud, adoptando el personaje gesto por gesto, a través de cada mínimo pasaje psicológico, en cada una de las más detalladas, mínimas fases de la expresión. Y así trabaja desde hace mucho tiempo y comprendo que haya sido difícilísimo para ella adaptarse a un tipo de trabajo que, en cambio, capta los sentimientos, las

expresiones, las *transiciones psicológicas* en su momento culminante, absoluto y quieto. En definitiva, *la Magnani* acostumbra a interpretar una escena entera cada vez. Yo, en cambio, le hago interpretar una parte a cada paso. Esto implica, a su vez, todo un estilo diferente de concebir la interpretación. Quiero decir que mi modo de concebir la interpretación, que yo deseo que resulte absolutamente real, realista hasta el final, hasta la exasperación, y sin embargo, no naturalista... Porque no me interesa la espontaneidad, lo que se entiende por naturalidad. Me interesa captar, y después unir, las fases de los sentimientos de los personajes en sus momentos culminantes, sin transiciones intermedias y naturales. Sin espontaneidad, quizás... Es decir, pido a *la Magnani* —acostumbrada a esculpir sus personajes como un escultor de estatuas ecuestres, de monumentos— que trabaje, más bien, como un orfebre. Es decir, que interprete las partes, una a una, como si fueran piecitas de oro. Que las cincele, con rápidos y espontáneos golpes, para darle una secuencia monumental.

Esto, en principio, nos ha cohibido tanto a mí —que imponía esta forma de rodar, porque además no sé trabajar de otra manera— como a *la Magnani*, que se veía obligada a apretar, a contener en breves encuadres un ímpetu que pedía ser liberado en una escena entera. La única dificultad verdadera que se ha dado entre nosotros ha sido esta, pero como decía, ha sido superada completamente desde aquellos primeros dos o tres días de trabajo y ahora me parece que todo avanza perfectamente. El aire con que esta mañana se ha ofrecido a proponerme una cosa que sabía que yo deseaba, me ha convencido de que no hay ni el más mínimo problema entre nosotros.

4 de mayo de 1962

Vuelvo a recorrer las calles, la Appia, la Tuscolana —que recorrí ayer ebrio de sol, de luz, de llanto— bajo un cielo gris y bajo la lluvia. Llego a Cecafumo y me encuentro frente al desastre: el equipo esparcido bajo la lluvia; el mercado parece, al estar desmontado, confuso, gris, goteante... No hay nada que hacer. El sentimiento de angustia que siento es el mismo que siento al ver *Accattone* proyectado en alguna sala de cine de tercera, frente a un público imprevisible, seguramente cortado, olvidado... Esta es la efímera vida del cine, con sus presentimientos atroces...

Veo, apiñados bajo un portal, en las calles de Cecafumo, al operador, a la secretaria de edición —con la cara consciente de que no hay nada que hacer—.

Bajo otro toldo está Di Carlo, algunos de los chicos que debían rodar hoy, los técnicos... Es como una especie de Caporetto. Alguien me dice que *la Magnani* quiere hablarme y voy en su busca al apartamento de la familia de Cecafumo que la hospeda.

Adopta el aire de las grandes ocasiones. Hay un problema con un encuadre realizado ayer, que nos ha preocupado, por diversas razones, a los dos. Y sobre esto estamos de acuerdo, es un encuadre que debe repetirse.

La Magnani me explica sus razones, que son fundamentalmente parecidas a las mías pero, naturalmente, con motivaciones distintas...

—Discutamos sobre esto Anna...

—¿Cuál, qué encuadre?

—El encuadre en el cual, tú ríes mientras le dices a tu hijo: “¿Es bonita esta moto que te he comprado, eh? ¿Es como la querías tú?”. Aquella risa, háblame de aquella risa.

—Te hablo de aquella risa porque... Tú sabes mejor que yo que una escena se puede hacer —teniendo en consideración el mismo espíritu en que tú la has concebido— de muchas formas. La risa puede aparecer antes o después, en cualquier momento... Yo soy una cosa fragilísima, por ejemplo... Ha habido un momento, con la escena ya en marcha, y tú, desde fuera me has dicho: “¡ríe Anna, ríe!” y yo por seguirte me he reído de una forma absurda. Me parece que mi risa fue un poco idiota, ya que como no es espontánea... En esto me parece que estás de acuerdo también tú.

—Sí, de hecho...

—Pero, tú dirás: “¿Pero cómo, una actriz consumada como ella, una vieja loba...?”, (o llámame como quieras). Y sin embargo, basta muy poco para romperme, eso es, para hacerme perder el equilibrio. Esa risa allí no es espontánea. Interpreté mal en ese momento, si quieres llamarlo así.

—En el caso de este encuadre estamos de acuerdo, por lo menos, en un noventa por ciento. Pero aquello que quería hacerte notar, no a propósito de este encuadre sino a propósito de este problema en general, es esto: al decirte “¡ríe, Anna, ríe!”, mientras tú estas preparada para actuar... Es decir, mi achuchón desde fuera, esta especie de inyección de expresividad

en la actitud del actor; esta costumbre la he adquirido haciendo actuar a gente de la calle que necesita ser modulada, moldeada con un golpe de cincel en el momento menos esperado. Entonces, tú debes intentar comprender, disculpar estas intervenciones mías, no tomarlas en consideración.

—No. De hecho, hablamos con tanta ternura, con tanta amistad... Yo entiendo perfectamente que tú trabajas con los actores como si se tratara de una materia plástica; con su inteligencia instintiva, pero son como robots en tus manos. Ahora, una vez que te he dicho esto y veo que tú lo corroboras, no tengo nada que objetar. Ya que yo no soy un robot —digámoslo así—... Yo he tenido tu guión en mis manos desde hace ya tres meses. Lo he leído unas cuatro veces, y en este guión te aseguro —tú dices que no pero te aseguro— que allí está descrito cualquier minúsculo estado de ánimo, el más importante, el más sutil...

Ahora bien, como actriz —odio decir estas cosas, no me gusta que me llamen así—, desde aquel animal instintivo que soy, me he metido automáticamente en este personaje —y esto es mérito tuyo, de tu guión—. Y ahora, también automáticamente, te funcionaré igualmente. Pero, lógicamente, para ti es algo nuevo esto, por eso me gritas: “¡ríe, ríe!”. Por eso me dices: “Anna, más seria” durante el rodaje. Entonces, para contentarte, se produce una lucha en mi interior. Para contentarte, sé que tengo que funcionar así —quizás para llegar igualmente a aquello que quieres—. En aquella escena, se nota, he perdido el equilibrio. De esta forma no soy ni una buena actriz ni, afortunadamente, un obediente robot. Por esto tengo que estar siempre más atenta, para no sufrir una confrontación muy peligrosa, Pier Paolo. Es decir, tus chicos, aquellos que tú diriges, que tú orientas, que tú moldeas, son mucho más auténticos que yo. No puedo dejar que el público haga esta comparación. Esta es mi preocupación.

—Sí, en esta cuestión estamos de acuerdo en dos puntos: que tú debes comprender que mis intervenciones son instintivas, porque yo solo he rodado un film y mi única tradición como director es esa. Por lo que continúa, de alguna forma, por costumbre.

—Pero estamos hablando solo de dos escenas, porque habremos rodado unas veinte y el resto me parecen hermosas.

- Sí, se trata más bien de una cuestión teórica general. No se trata de una cosa específica relacionada solo con los encuadres, se convierte en una cuestión teórica interesante.
- Interesante desde este punto de vista, escucha Pier Paolo: tú puedes elegir trabajar con no-actores sacados de la calle, con los que hacer pequeños milagros, pero si tienes un actor del que te puedes fiar, por que te ha dado pruebas de su valía antes, una actriz llena de instinto como lo soy yo, corres el peligro de hacer ver la diferencia. Cuando, sin embargo, creo tener la capacidad de mimetizarme con esta gente verdadera. Porque realmente, no sé si la conoces, en *El milagro*¹, si recuerdas aquella escena en la que yo soy atacada por aquel bobo con la jarra, aquel era el verdadero *tonto del pueblo*.
- Sí, esto lo había ya calculado Anna. Es el principal problema de mi trabajo como director el *amalgamate* con los otros. Es un problema que he adoptado conscientemente desde el inicio del film. ¿No es mejor dejar correr este asunto?
- No. Creo que es necesario que se produzcan pequeños conflictos y aclaraciones porque de otra forma hay poco que hacer. La forma de entendimiento entre dos personas inteligentes se encuentra siempre, sin duda... Se me está olvidando una cosa que quería decirte... Sí, es que si no, tengo la sensación de funcionar sin ser consciente de aquello que hago. Yo, por desgracia, soy ya una actriz bastante madura y necesito ser consciente de aquello que hago.
- Sí, pero esto, yo te lo pido. Tu deber es ser consciente. No quiero que haya ni un mínimo de inconsciencia en aquello que haces. Pero quiero decir, sobre la cuestión precisa de estos encuadres de los que estamos hablando, que aquello en lo que estamos de acuerdo son dos cosas: en primer lugar, que yo he entorpecido tu trabajo al intervenir mientras actuabas...
- No, no se trata de esto...
- Bueno, es una equivocación justificable. La segunda cosa en la que estamos de acuerdo es que tú hayas aceptado mi imposibilidad para rodar de una forma distinta a cómo lo hago, a partir de pequeñas mónadas figurativas.

¹ Episodio del film de Roberto Rosellini *L'amore*, protagonizado en 1948 por Anna Magnani. (N. del T.).

- Si debo ser sincera, te confieso que coger una escena comenzando de la última frase me confunde un poco, porque para mí... No sé como la he comenzado, no puedo ser adivina... Tú lo sabes, lógicamente. Pero, como actriz consciente, me gustaría saberlo también. Es decir, haber comenzado la escena desde el inicio, aunque fuera por partes, frase a frase.
- Bien, de ahora en adelante, lo único que podemos hacer es esto: estudiar la escena desde un principio, en su orden cronológico. Repasar la escena, idealmente, entera. Aunque podamos comenzar por el final, por cuestiones técnicas. Para este mismo trabajo es necesario también hacer una interpretación psicológica y estética completa de la escena, ya que si es inhumano o estúpido que yo intervenga, es necesaria una colaboración para plantearla, pese a que nuestras opiniones puedan no coincidir. Porque hasta el más sublime y absoluto soneto de Petrarca reclama una interpretación, aunque todos estemos de acuerdo en su belleza, en su perfección... Existe la posibilidad de interpretaciones diversas.
- Espera un momento, que coja las gafas... ¿Cuál es la escena en la que tú me has dicho: “*rie, rie, rie...*”? (...) Ahora te daré la demostración de cómo has explicado exactamente aquello que tienes en la cabeza, cómo quieres rodar, qué tono dar a la escena... La escena del famoso “*rie, rie*” ¿no? Lo más importante de tu guión son las acotaciones, no otras indicaciones. Te lo leeré, entonces:

(En cursiva y entrecomillado, Anna Magnani lee un fragmento del guión de la película):

“Mamma Roma va hacia la ventana, la abre de par en par y mira alegre hacia fuera. Bajo la luz seca de la mañana, se ve la extensión de tejados y edificios de Roma. Mamma Roma se da la vuelta y mira: Ettore está durmiendo acurrucado en su cama, con el pelo sobre la cara, y el rostro pálido y dulce. Mamma Roma se acerca a su hijo y lo despierta sacudiéndolo:”

—MAMMA ROMA: *¡Despierta! ¡Ven a ver el sol que hace hoy! ¡Anda!”*

Anna Magnani: —Y ella ya está emocionada por el regalo que le hace...

“Pero al muchacho le cuesta despertarse, tiene el sueño duro de los adolescentes.”

—MAMMA ROMA: *¿No te acuerdas de qué día es hoy? ¿No sabes que desde hoy eres el cabeza de familia? (rie). No estás contento de ir a trabajar ¿eh? ¿Ya no recordabas que esta noche empiezas a trabajar?”*

Ettore abre los ojos, y se queda mirándola, misterioso.

—MAMMA ROMA: *¿No me dices nada? ¿No estás contento de ser un trabajador?*

Ettore mueve la cabeza.

—ETTORE: *¡No!*

Pero lo dice riendo: se comprende que bromea, que la idea del trabajo le gusta.

—MAMMA ROMA: *Anda, ¡vístete! ¡Salta de la cama! ¿O es que necesitas que toquen diana?*

Le echa al borde de la cama los pantalones y la camiseta; Ettore empieza a vestirse de prisa.

—MAMMA ROMA: *(misteriosa) Di, ¿sabes conducir una moto?*

—ETTORE: *(todavía a medio vestir) Sí que sé, es muy fácil.*

—MAMMA ROMA: *¿Te gusta ir en moto?*

—ETTORE: *¡Claro que me gusta! ¿Por qué?*

Mamma Roma no puede contenerse, es toda ella un orgasmo de alegría.”...

A. M.: — Todo está en las acotaciones ¿entiendes?

—“MAMMA ROMA: *¡Cuánto tardas!*” etc, etc...

A. M.: —Y más adelante: “*Se adelanta corriendo, abre la puerta y desciende las escaleras mientras grita:*

—MAMMA ROMA: *¡Anda, baja! ¡Ven aquí a ver qué regalo te ha hecho tu madre!*

Ettore termina febrilmente de ponerse los pantalones y la camiseta. Mamma Roma está de pie delante de una moto nueva, apoyada en la puerta, en el patio. Sobre la escena brilla el sol ardiente de la mañana de domingo. Ettore baja las escaleras, sale al patio y mira. No da crédito a sus ojos.

—MAMMA ROMA: *¿Es bonita, eh? (...).”*

A. M.: —Entonces, todo esto ha sucedido ya, pero como yo he comenzado con el “*¿es bonita eh?*”, en vez de comenzar desde el inicio, aquello que no sé. Es por

esto que es útil la propuesta que me haces de discutir, casi estudiar las escenas, leer (...) *la esencia de la escena...* Porque yo he comenzado desde “*¿es bonita eh?*”, y no sé si adopto el tono justo. El tono, la sonrisa, la emoción, el orgasmo... ¿Entiendes lo que quiero decir? Ahora bien, este modo tuyo de trabajar lo respeto absolutamente vistos los resultados... Es inútil darle más vueltas. Si esta es tu forma de trabar y los resultados son aquellos que hemos visto en *Accattone* yo estoy tranquila. Ahora sólo se trata de liberarme de este complejo.

—Sí, te entiendo perfectamente. Si hubiéramos discutido desde un principio esta escena que has leído, yo te habría dicho que para mí es la única escena del film en que la alegría es total, no hay sombras, pero pronto estallará la tragedia. Entonces, a estas alturas de la película estamos a un solo nivel. ¿Lo entiendes Anna? No la quería con un “background” de dolor, melancolía, o de alegría buscada... Debe ser una alegría total.

—No, yo, en aquella escena en la que a mitad de la misma, cuando apenas han indicado *acción*, me dices: “*ríe Anna, ríe*”, me he reído un poco más tarde porque mi tono al principio era... No de melancolía, sino de... Era realmente como...

—De ansiedad.

—No era ansiedad, no sé qué era, era una especie de alegría interior...

—Pero yo no quería que fuera tampoco una escena llevada a un nivel alto, debía ser una escena de alegría baja, de alegría común, de alegría diaria, de alegría cotidiana... Pero bastaba hablarlo antes, es un acto mecánico. Hablar de estas cosas un poco antes: “*busco este tipo de alegría...*”. Esto después te libera de sus variantes, naturalmente, porque a nivel bajo, a nivel cotidiano, hay muchas formas de ser alegres. Con esto te daba libertad, bastaba enfocar la escena críticamente, digámoslo así.

—Y así puedo llegar, como tú la querías, al tono justo...

—Sí, es verdad...

—Y sin esas indicaciones me he encontrado un poco perdida. Pero me parece que estas son cuestiones menores.

—Sí, son puntos, digamos, sintomáticos, pero que han sido superados en otras escenas...

