



BERTOLUCCI, ¿ANTES, DURANTE O DESPUES DE LA REVOLUCION?

José María Marco

Los italianos han sido siempre especialistas en escándalos. La ausencia de un aparato publicitario a la americana se ha visto ampliamente compensado por la repercusión pública así alcanzada por algunos de sus productos cinematográficos. Después de Pasolini, es sin duda Bernardo Bertolucci quien más lejos ha llevado esta costumbre. Su virtuosismo ha llegado al punto de que lo que parecía un inteligente sucedáneo se ha perpetuado sin solución de continuidad en el apoyo por parte del capital USA. Si se ha podido hablar de *Novecento* (1976), financiado y lanzado por la 20th Century Fox, como de un mito cinematográfico, salta a la vista que lo es, en un primer momento por lo menos, exactamente como lo pueden ser *Superman* o *La guerra de las galaxias*. Warren Beatty, con sus más de 25 millones de dólares invertidos en *Reds*, sobre el periodista filocomunista John Reed, lo ha comprendido perfectamente.

Pero el escándalo provocado por Bertolucci con la epopeya del compromiso histórico de *Novecento*, la regresión anal de *El último tango en París* (1972), o la masturbación incestuosa de *La luna* (1979) tiene características propias e irremplazables. Como todas las polémicas, han hecho correr ríos de tinta, pero quien más ha contribuido al desbordamiento ha sido el propio autor. En realidad es costumbre de Bertolucci rodear todas sus películas de una ingente cantidad de declaraciones, explicaciones y disgresiones. Los críticos mismos parecen estar de más porque Bertolucci se encarga no sólo de analizar detalladamente su última película sino también, a partir de ésta, de reconsiderar toda su producción anterior, distribuyendo generosamente calificativos —esquizoide, neurótico, poético, social, popular...— que más tarde se verán redistribuidos en función de la próxima irrupción pública del autor. Decir que los crí-

ticos están de más es, sin embargo, una exageración. Bertolucci nutre sus argumentos en las discusiones surgidas en torno a su obra, con lo que el circuito film-entrevista (casi nunca son textos escritos) encuentra una nueva fuente de alimentación en los discursos de los demás. Esto no quiere decir que, a la larga, nadie sabe muy bien qué es lo más importante en la obra de Bertolucci, si sus películas o sus entrevistas, sino, más bien, que el cine de autor encuentra con él una nueva definición que se refiere tanto a la capacidad de firmar íntegra la obra cinematográfica como a la de proporcionar la explicación más coherente y más satisfactoria, ya que no la definitiva. De hecho, durante el período de inactividad que media entre el primitivo fracaso de *Antes de la revolución* (1964) y *Partner* (1968), Bertolucci filmó la redacción, en su máquina de escribir, de un guión original, consciente de que nunca sería llevado a la pantalla. *Infinito*

futuro —título de la experiencia— desapareció (¿acto fallido?), robado del maletero de un coche.

Bernardo
Freudolucci

Uno de los más frecuentes reproches que la crítica ha dirigido a Bertolucci es el exceso de explicaciones que proporciona en sus películas. Es, por ejemplo, el final de *La estrategia de la araña* (1970) cuando, mientras el protagonista espera el tren para salir de su pueblo natal, el altavoz de la estación anuncia un retraso mientras la cámara muestra la hierba que cubre los raíles. O, en *La luna*, el intercambio de zapatillas entre Joe y su verdadero padre y los trajes idénticos que llevan puestos los dos cuando por fin se encuentran. Sin embargo, la insistencia con la que aparece la redundancia —en *La historia de un hombre ridículo* (1981), Ugo Tognazzi y Anouk Aimée están continuamente comiendo, y son los únicos en hacerlo, el jamón producido en la fábrica de la que son dueños—, hace pensar no en un error— lo cual, al fin y al cabo equivale a decir que el realizador considera a sus futuros espectadores alumnos de parvulario si no algo peor— sino en una real necesidad expresiva. Más que de didactismo, se trata de lo que se podría llamar retórica de la evidencia.

En *La estrategia de la araña*, Athos Magnani vuelve a Tara, su pueblo (ver *Lo que el viento se llevó*) para descubrir que su padre, considerado un héroe de la resistencia, contribuyó en realidad con bastante eficacia a la construcción del mito fascista. En su *trip* mítico Athos Magnani se tropieza con un niño que resulta ser,

cuando se quita el sombrero, una niña, y discute sobre cómo determinar el sexo de los conejos. Los dos detalles no añaden nada a la parábola sobre la impotencia de un joven burgués para romper con su pasado, doblada por la incapacidad del muchacho para destruir la imagen paterna. Su rendimiento se sitúa a un nivel más atmosférico: resaltar la ambigüedad en la que se desarrolla el film, basado en un tema de Borges, y dotarlo del indispensable toque turbio con que el psicoanálisis gusta de rodear las relaciones entre padres e hijos.

Es sabido que Bertolucci está en análisis —freudiano ortodoxo— desde 1972, y que las únicas interrupciones que se permite son las impuestas por los rodajes. La interferencia entre estas dos dedicaciones es tal que Bertolucci ha declarado que le «gustaría colocar el nombre del psicoanalista en los genéricos». Efectivamente, el diván es el espacio privilegiado para el desmenuzamiento del film realizado —Bertolucci y su analista invirtieron dos meses para encontrarle una explicación a *La estrategia de la araña*—. Pero sirve también para la profundización y el despliegue de las ideas de la próxima película. De este modo, podría pensarse que esos pequeños detalles constituyen pequeños indicios colocados por el realizador con un objetivo determinado. Sin embargo, Bertolucci ha afirmado que escenas como las del conejo o el pequeño andrógino no son voluntarias. Su papel sería más bien, en un segundo acercamiento, el de dinamizar tanto la obra como el análisis. Por supuesto son detalles mucho más personales que la homosexualidad, la identidad o el incesto, pero, al mismo tiempo, dado su asimbolismo, diluirían y atomizarían todo lo que el individuo

Bernardo Bertolucci puede proyectar sobre tamaños arquetipos.

Volando a gran altura, se puede afirmar que su obra responde a la imagen más tópica y evolucionista que se puede tener de un largo psicoanálisis. *Partner*, su película más pop, realizada antes de iniciar el tratamiento, como desdoblamiento narcisista (está libremente basada en «El doble», de Dostoievski) «síntoma de neurosis sadomasoquista». *La estrategia de la araña* como primer contacto con un Edipo asumido. *El conformista* (1970), o la pulsión homosexual. *El último tango en París* o la pulsión de muerte. Por fin, incesto, castración y superación de Edipo en *La luna*, y vuelta a empezar (Bertolucci no cree en la curación), ahora desde el punto de vista del padre con *La historia de un hombre ridículo*. El exhaustivo ejercicio de exégesis al que se libra Bertolucci en sus comentarios viene más que nada a superponerse a una ficción cinematográfica que presenta ya, en su misma construcción, no tanto su interpretación (al estilo de grandes títulos psicoanalíticos como *Recuerda*) sino, por así decirlo, su obligatoriedad. De hecho Bertolucci no concibe la cámara como un simple instrumento de registro, sino como un personaje más de la trama. La cámara, en su aspecto más físico, es la que permite relacionar la película con el inconsciente de Bertolucci en un registro que no es el meramente sublimatorio.

Pero precisamente eso viene también a confirmar la hipótesis de que, parafraseando a Lacan, Bertolucci dice siempre la verdad, pero que dice siempre demasiada verdad como para que no resulte sospechosa. ¿Sospechosa de qué? Simplemente de que ni lo que está ocurriendo en la pantalla,

ni lo que el autor dice constantemente fuera de ésta se refiere exactamente a la realidad. Y son las *redundancias superfluas* y los detalles *sin sentido* los que constituyen la prueba de lo anterior y, simultáneamente, señalan la verdad. No es, por lo tanto, el delirio interpretativo de Bertolucci, ni siquiera sus explícitos contenidos freudianos los que legitiman una interpretación *perversa* de su obra. Son sus propios mecanismos expresivos los que pueden inducir a ver en sus películas cosas bastante diferentes de las que se cuentan. *La historia de un hombre ridículo* sería así, mucho más que el drama de un padre al que se le derrumba la identidad paterna, la historia del puro horror del envejecimiento. Y *La luna* no haría referencia, ni siquiera en clave irónica, a una educación sentimental postfreudiana, sino a la proyección histérica del fantasmático cuerpo de mujer de Bertolucci.

Lo esencial marxista

La lucha de clases aparece tratada en la obra de Bertolucci de una forma perfectamente poética. Existen, de un lado, burgueses propietarios. De otro campesinos y obreros. Entre los dos no hay ni empleados, ni funcionarios, ni profesionales liberales, ni pequeña burguesía. Únicamente intelectuales burgueses, generalmente marxistas, lo que quiere decir, en un primer momento, con problemas de identidad. Esta afirmación no es una parodia. Es perfectamente concebible un cine que, como el de Pasolini, trate (otra cosa es que lo consiga, por supuesto) de profundizar en problemas sociales reales a través de una retórica exclusivamente lírica. Pero a dife-

rencia del cine de su maestro, que acepta rigurosamente las convenciones que él mismo se impone, Bertolucci introduce en su parábola, y con una violencia casi hiperrealista, la notación costumbrista. No se trata tanto del toque romántico de los palcos familiares en la ópera de Parma (en *Antes de la revolución*) como del obsesionante reloj Cartier de Ugo Tognazzi en *La historia de un hombre ridículo*, o el espléndido decorado de la casa romana de la Jill Clayburgh-prima donna en *La luna*, que no es otro que el de la propia casa de Bertolucci, por lo menos tal como estaba organizado en 1979.

El Fabrizio de *Antes de la revolución*, como el Athos Magnani de *La estrategia de la araña*, abdica de cualquier compromiso político, mientras que Giacobbe —*Partner*— se encierra en soluciones esquizoides y el Marcello Clerci de *El conformista*, tras colaborar con el fascismo, parece dispuesto al final de la película a integrarse en la Democracia Cristiana. Es comprensible que ninguno sea capaz de llegar a una solución un poco satisfactoria, cuando se parte de la base de la que parte Bertolucci: «Yo he sido marxista con todo el amor, toda la pasión y toda la desesperación con la que puede serlo un burgués que escogió el marxismo. Naturalmente (el subrayado es mío) en cada burgués marxista, consciente y marxista debería decir, existe siempre el miedo a ser reabsorbido por su clase de origen, porque el enraizamiento es tan profundo que un joven burgués consigue muy difícilmente ser marxista». El *naturalmente* basta para comprobar que Fabrizio, Athos, Giacobbe o Marcello encarnan problemas de los que Bertolucci se ha sentido más o menos cercano. Sin embargo, és-

te ha logrado superarlos para convertirse en el cineasta (que al fin y al cabo es una forma de intelectual) oficial de la izquierda mayoritaria italiana, a pesar de lo cual, hasta la fecha, no ha rodado ninguna película sobre ese éxito, siendo este tema tan interesante, por lo menos, como el de los problemas de los intelectuales marxistas burgueses. Bertolucci ha explicado que esta transición se refleja, dentro de su obra, en *El último tango en París*. El pequeño burgués Paul-Brando, al transgredir las últimas normas del código moral dominante, se convierte en el antihéroe absoluto. Papel que Bertolucci asume al realizar *Novecento* y escandalizar, con su cine comercial comunista, tanto a la derecha como a la izquierda. El virtuosismo del argumento hace evidentemente inútil cualquier discusión, sobre todo cuando se piensa que *El último tango en París* marca la desaparición de la figura del intelectual, en el preciso instante en que, con *Novecento*, irrumpe una clase trabajadora finalmente triunfante y, en *La luna*, se afirma la felicidad de una *clase social* —los artistas mejor pagados del mundo— cuyo status es idéntico al de la más alta y poderosa burguesía.

Nos encontramos, por un lado, con que Bertolucci, hijo de un pequeño propietario agrícola, poeta y crítico de cine que tenía que desplazarse todos los días a Parma para ver películas, hablando del «fantasma de haber nacido burgués», mientras que la burguesía de sus películas es siempre la más mitológica. Por otro, con un intelectual que deja de lado sus problemas de compromiso realizando un bello himno revolucionario cuando el PCI, que lo erige en su portavoz artístico, abdica de cualquier mitología

épica en favor del más pragmático compromiso histórico. Así las cosas, tampoco aquí puede dejar de aparecer la sospecha de que cuando Bertolucci filma intelectuales burgueses problemáticos, no está hablando de sí mismo desde la licencia más o menos poética de la identificación sino desde el deseo frustrado y, por fin, satisfecho o, por lo menos, desde la fascinación más incontrolable. Esto parece confirmado por el hecho que los intelectuales italianos de izquierda han prestado siempre una inmensa atención a la calidad de la vida y a las formas más refinadas y teatrales de organizarla. Cuando se estrenó *Novecento* y el realizador se lanzó a hablar de la muerte del patrón se escucharon bastantes sarcasmos sobre el nombre de la familia propietaria en la película: Berlinghieri. Bertolucci, por su lado, afirmaba con toda seriedad que, así como había matado a algunos de sus padres espirituales —Pasolini en *Antes de la revolución*, Godard en *El conformista*—, le tocaba por fin el turno al secretario del PCI, que, a su vez, había asesinado al suyo —Togliatti— en *La estrategia de la araña*: Berlinguer había descubierto por fin la traición estalinista de su predecesor. El pensar *Novecento* como la sublimación *réussie* de un conflicto de intelectual pequeño burgués que sueña con dejar de serlo para convertirse en uno grande resulta, al lado de lo anterior, una aproximación interpretativa bastante tímida.

«Soave sia il
vento,
tranquilla sia
l'onda...»

Después de la felicidad expresiva de *Novecento* la situa-

ción cambia. Bertolucci produce un nuevo escándalo, pero los temas —droga, incesto, lujo— se acoplan con mayor dificultad a lo que parece ser el objetivo de *La luna*: repetir la gloria de *Novecento* aplicada ahora, no a la Revolución proletaria, sino a otra abstracción tradicional: la Familia. Si se puede hablar de temas en abstracto y de la familia como abstracción es porque los arquetipos son ahora utilizados como símbolos combinables con significado propio en vez de ser sometidos a las variaciones y a las múltiples resonancias que antes les proporcionaba el argumento. *Novecento* lograba transmitir a los espectadores la exaltación revolucionaria. *La luna* difícilmente comunica el encanto de la familia (Bertolucci mismo lo ha notado, dándole a su *happy end* un ligero tono irónico), y no porque el espectador esté obligatoriamente predispuesto en contra de la familia o del incesto, sino porque la película se sitúa en un grado tal de abstracción que, por ejemplo, basta con dudar de la necesidad de incesto para convertirse en un ser adulto para que se desvanezca toda capacidad de convicción. *La luna* da así la sensación de una película perfectamente sensacionalista en la que el director mantiene una postura mucho más ingenua que la del espectador respecto a los temas con los que juega. De hecho no es así.

La ópera es, junto con el baile, el acontecimiento colectivo preferido por Bertolucci para expresar climax expresivos especialmente intensos. La impotencia final de Fabrizio en *Antes de la revolución* quedaba plasmada en una gran escena en la ópera de Parma durante la representación del *Macbeth* de Verdi. En *La estrategia de la araña* unos altavoces transmitían, al

crepúsculo, *Rigoletto* en un pueblo desierto, ocupado por los fascistas. Y en *La luna*, la familia reconstruye su felicidad durante el ensayo de *Un bello in maschera*. Al principio de esta película, Bertolucci, en una gran demostración de virtuosismo, introduce al espectador dentro de la maquinaria de un decorado operístico sin quebrar la magia de una de las arias más famosas de *El trovador*, que Jill Clayburgh-Caterina se encarga de mimar mientras tanto ante la mirada fascinada de su hijo. Lo que podría ser una metáfora plausible de las relaciones de la luna con su cara oculta se ve, sin embargo, puesto en entredicho cuando, más adelante, se utiliza otro fragmento operístico de una forma estrictamente decorativa. Jill Clayburgh, al despedirse de su maestro, canta sobre una grabación el maravilloso trío del adiós de *Così fan tutte*: «Soave sia il vento, tranquilla sia l'onda, ed ogni elemento benigno risponda ai nostri desir». Pero la melancolía de la música de Mozart es también ironía: uno de los personajes que cantan el trío está burlándose de la nostalgia de los demás. Así lo utilizaba John Schlesinger en su comedia *Domingo sangriento*. El pretendido materialismo del que hace gala Bertolucci se revela un tanto trucado. Y si se afirma que *La luna* es más que nada una película irónica, ¿dónde queda la comunicación con el gran público que, evidentemente, no tiene por qué conocer el argumento de *Così fan tutte*?

Su siguiente y último film, *La historia de un hombre ridículo*, parece confirmar la ironía de *La luna*. Después del eclipse de la figura paterna en *Novecento* —que salta directamente, en la saga generacional, de abuelos a nietos— y de su tardía, pero triunfal, apari-

ción en *La luna*, es el padre-padrón quien ahora ocupa el primer plano. La vuelta a la política se lleva a cabo introduciendo un nuevo tema, el terrorismo, aunque éste es más que nada —el tono cómico de la película así lo confirma— un mero pretexto para presentar la crisis del padre no querido y del patrón con problemas financieros. Es sorprendente la frivolidad con la que Bertolucci trata un conflicto tan grave y de tan infinita repercusión política como es el terrorismo, pero él mismo ha declarado ser incapaz

de juzgar un tema que no comprende, como si el tratamiento serio del problema implicara obligatoriamente el emitir un juicio personal. Lo cual conduce a preguntarse si Bertolucci no ha estado postergando cualquier tratamiento real de los temas que ha tocado: «Lo que no comprenden los intelectuales frustrados es que la celebración del 25 de abril —fecha en la que transcurre la escena final de *Novecento*— no transcurre en 1945. La exaltación que contemplamos es contemporánea porque el cine se conjuga

siempre en presente». La revolución queda así, definitivamente, exorcizada, gracias a su permanente actualización cinematográfica. Es decir, gracias a la proyección de sombras de colores, directamente desde el diván del analista de Bertolucci, sobre la sociedad entera. Como si el significado último de su obra se redujera al tono con que Talleyrand pronunció la frase que encabeza *Antes de la revolución*: «Quien no ha vivido antes de la revolución no sabe lo que es la dulzura de vivir».