

Imprimir

*Recuperamos una antigua entrevista con Bertolucci como homenaje al gran director italiano recientemente desaparecido.*

Una noche de lluvia de 1970 en París, se encontraba Bernardo Bertolucci en el exterior del Drugstore Saint Germain a falta de un cuarto de hora para la medianoche. Estaba a la espera de que llegara su mentor, Jean-Luc Godard, el gran director de la Nueva Ola, del estreno francés de la nueva película del italiano, *Il conformista* [*El conformista*]. “De esto llevo sin hablar decenas de años”, afirma Bertolucci, “pero Godard era mi auténtico gurú, ¿comprende? Solía pensar que había un cine antes de Godard y otro cine después de él, como antes y después de Cristo. Así que su opinión sobre la película significaba mucho para mí”.

*El conformista* era una adaptación de la novela de Alberto Moravia, en la que a Marcello Clerici, italiano de treinta años (interpretado por Jean-Louis Trintignant), intelectual reprimido de clase alta bajo el régimen de Mussolini, le encargan los fascistas que marche a París para asesinar a un disidente que ha sido profesor de Filosofía suyo. No se trata sólo de una película políticamente comprometida, sino también de un film de suspense al que no le faltan persecuciones en automóvil, asesinatos y sexo, todo lo cual, pensaba Bertolucci, le gustaría al francés. A medianoche llegó Godard a su encuentro.

37 años después de aquel suceso, Bertolucci recuerda con exactitud lo que sucedió a continuación: “No me dijo ni una palabra. Me dejó una nota y se marchó. Miro la nota y en ella había un retrato del presidente Mao con algo escrito con la caligrafía de Jean-Luc que conocemos de sus películas. La nota decía: ‘Hay que luchar contra el individualismo y el capitalismo’. Esa fue su reacción a mi película. Estaba tan indignado que la tiré al suelo. Y ya siento haberlo hecho, porque ahora me encantaría tenerla y guardarla a modo de reliquia”.

*El conformista*, pese al desprecio de Godard, ha demostrado ser una de las películas más influyentes de posguerra. En ella Bertolucci echaba la vista atrás al pasado de Italia, y encontraba la disfunción sexual en su centro. Se trataba de una película, con su sombría visión de las motivaciones humanas, realizada evidentemente tras los sueños fallidos de

1968 y, sin embargo, visualmente era tan audaz y estructuralmente tan sofisticada que, sin ella, obras posteriores como *El padrino* y *Apocalypse Now* habrían resultado inimaginables.

¿Por qué cree que a Godard no le gustó *El conformista*?, le pregunto a Bertolucci. Al fin y al cabo, se trataba de un diagnóstico mordaz de una mentalidad fascista. “Yo había concluido el periodo en el que ser capaz de comunicar se consideraba un pecado mortal. Él, no”.

Pero podría haber otra razón por la que a Godard no le gustase la película. En la cinta, Clerici le pide a su profesor, marcado por la fatalidad, su número de teléfono y su dirección. “El número era el de Jean-Luc y la dirección, la suya de la rue Saint Jacques. Así que podemos ver que yo era el conformista que quería matar al radical”.

En realidad, Bertolucci se regocija de modo evidente en el hecho de que, pese a todo el desdén maoísta de Godard por *El conformista*, una generación de cineastas en ascenso viera su película como una revelación. “Lo que siempre me llenó de orgullo - y ese orgullo casi me hacía sonrojarme - es que Francis Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg, todos me dijeran que *El conformista* constituye su primera influencia moderna”. ¿Qué fue lo que encontraron tan inspirador en la película? Su compleja estructura de vueltas atrás, la fotografía, con su código de colores, del director de fotografía de Bertolucci, Vittorio Storaro (a quien Coppola atraería a las Filipinas para que contribuyera con sus talentos al rodaje de *Apocalypse Now*), así como varias escenas cumbre llenas de virtuosismo, encuentran eco en muchas películas posteriores.

Pero *El conformista* merece ser apreciada no sólo porque prefigurase futuras obras maestras cinematográficas, sino por sí misma. La caótica cámara en mano mientras los matones fascistas dan caza por el bosque a la amante de la figura central. Los gélidos encuadres de icónicos edificios fascistas como la EUR en Roma y el Palais de Tokyo en París. Los ángulos expresionistas cuando el conformista visita a su madre chalada. Y acaso lo mejor de todo, la inventiva secuencia de en un café parisino en la que la renuencia de Clerici a participar en un baile en círculo le lleva a verse rodeado por una espiral de bailarines que se va estrechando, con la escena entera ingeniosamente filmada desde arriba. Rara vez ha sido el

cine tan poético, tan audaz o tan denso. Su política sexual (a la que volveremos más tarde) no aguanta demasiado análisis, pero, por lo demás, esta película será una revelación para los amantes del cine que sólo conozcan a Bertolucci por sus películas posteriores, relativamente pesadas, como *The Last Emperor* [El último emperador], *Stealing Beauty* [Belleza robada] o *The Sheltering Sky* [El cielo protector].

Pero, ¿qué tenemos en el centro de *El conformista*? Marcello es un hombre de voluntad débil que busca mezclarse con la multitud. Elige convertirse en asesino fascista y casarse con una pequeña burguesa materialista (a la que describe como “buena en la cama, buena en la cocina”), no por compromiso político, no por avaricia sino porque guarda un secreto (ostensiblemente) vergonzoso. Su deseo de conformidad, como descubre en la última escena de la película, se debe a un incidente de la adolescencia en el que su chófer gay trata de seducirle y al que (piensa él) ha matado de un tiro.

Bertolucci profundiza en la cuestión: “El conformista comprende que la razón de su desesperada búsqueda de conformismo estriba en que se da cuenta de que es diferente y nunca ha aceptado su diferencia. En esa última escena comprende por qué se convirtió en fascista – incluso en el peor fascista de todos –, porque quería ocultar y olvidar lo que siente que son sus diferencias en su más honda consciencia. Es como darse cuenta de que hasta los fascistas tienen subconsciente”.

De modo significativo, fue durante la realización de *El conformista* cuando Bertolucci ahondó en el análisis freudiano. Hasta ese punto, sus películas anteriores como *Prima della rivoluzione* [Antes de la revolución], *La strategia del ragno* [La estrategia de la araña] y hasta *La commare secca* [La cosecha estéril] las había realizado bajo la influencia de Godard. ¿Cree que se hizo mayor realizando *El conformista*? “Totalmente. En un momento dado, tuve que andarme con cuidado para no convertirme en un imitador, para no acabar siendo un falsificador y hacer falsos Godard. Creo que no se trata solo de mi experiencia, sino de la de un montón de gente de mi generación”.

Un temprano resultado de haberse psicoanalizado fue que Bertolucci se vio simbólicamente

impelido a destruir a sus mentores principales. No sólo a Godard, sino a su padre, el gran poeta italiano Attilio Bertolucci. “Con el análisis freudiano me di cuenta de que hacer películas es mi manera de matar a mi padre. En cierto modo hago películas por...cómo decirlo, el placer de la culpa. He llegado a aceptarlo en un momento dado, mi padre hubo de aceptar también que le matara en todas las películas. La frase divertida que me dijo en cierta ocasión fue: ‘Eres muy listo. Me has matado muchas veces sin tener que ir a la cárcel’”.

¿Qué pensaba su padre de *El conformista*? “A él le encantaban todas mis películas por una sencilla razón: se sentía como si las hubiera hecho él. Le encantaba su títere, que soy yo, porque yo era muy bueno haciendo sus películas. Pensaba que me lo había enseñado todo, lo cual es verdad”. Vaya monstruo de egoísmo, le comento. Así que en cierto sentido ¿no podía matar a su padre o erradicar totalmente su influencia de su obra? “Es verdad. Mis películas se mueven siempre en el mismo terreno que mi padre. Ocupan un cierto tipo de zona cultural, la misma de Parma”. De esta pequeña ciudad italiana es natural la familia de Bertolucci y, de manera significativa, la película de Bernardo de 1967, *Antes de la revolución*, es una adaptación libre de la novela de Stendhal, *La cartuja de Parma*.

Attilio no sólo era poeta, sino también crítico de cine, y amigo de Pier Paolo Pasolini. (En efecto, el primer trabajo de Bernardo en las películas fue como ayudante de dirección en *Accatone*). El padre estaba obsesionado con el medio cinematográfico y tan entusiasmado con que sus hijos Bernardo y Giuseppe compartieran ese amor que los llevaba con él a las proyecciones y les regaló una cámara. Ambos se convirtieron en directores de cine. Bernardo llegó a ser uno de los más célebres de Italia, ganador de dos Oscar.

Uno de los poemas de Attilio se titula *El teleférico*, con la dedicatoria “A B. con una cámara de cine de 8 mm.”. Incluye este afectuoso recuerdo de su hijo adolescente ya confundido por el cine filmando a la familia Bertolucci mientras caminan por los Apeninos:

“Pero tu adolescencia se endulza, madura / en la sutil paciencia de artesano / con la que filmas desde abajo / y desde atrás el seto irregular, tejiendo así / su tiempo real de bayas, espinas y hojas / en la historia que palpita en los furtivos pasos de los niños”.

Es difícil no ver en esto el deleite de Attilio ante el aprendizaje como director de su hijo de 14 años.

Quince años más tarde todavía seguía obsesionado Bernardo con sus filmaciones. La escena del asesinato en *El conformista* se filmó con virtuosismo en las montañas nevadas del Piamonte (“Nunca habíamos hecho una escena de acción. De modo que cuando filmamos la escena en la que apuñalábamos al hombre, nos dijimos ¡Dios mío! ¿Qué hemos hecho?”) Bertolucci reescribió la novela para que Clerici fuera espectador del asesinato. En la novela, Clerici ni siquiera es testigo del asesinato, se encuentra en Roma en ese momento. “Antes de empezar le dije a Moravia: ‘Para ser fiel a tu libro, tengo que traicionarlo’. Y él dijo: ‘Estoy completamente de acuerdo contigo’ Después de ver la película, Moravia me dedicó un gran cumplido, diciendo que sólo había dos adaptaciones de sus libros que le gustaran. Y una de ellas era *El conformista*” (queda para la historia que la otra fue la brillante *Le Mépris* [*El desprecio*] de Godard, de 1962, con Michel Piccoli, Jack Palance y Brigitte Bardot).

Bertolucci introdujo otro cambio más audaz, más traicionero en la historia de Moravia. Aparece al final. “En la novela”, dice Bertolucci, “tras la caída de Mussolini, el conformista huye de Roma con su familia. Un avión desciende y ametralla al conformista y a la familia, y así acaba. Yo pensaba que era demasiado moralista, como la mano de Dios que castiga al culpable”. El final de Bertolucci resulta más perturbador. Una noche Clerici vagabundea por el Coliseo y se encuentra allí con el chofer ya avejentado al que creía equivocadamente haber matado cuando era adolescente. El chófer está tratando de seducir a un hermoso joven. Clerici denuncia a voz en grito al chófer, chillando que se trata de un fascista. Pero ese no es el final. La última escena muestra a Clerici a solas con el chico. La cámara se mueve de las nalgas desnudas del chico a Clerici, que mira a la cámara. ¿Qué hemos de suponer a partir de ello, le pregunto a Bertolucci – que acaban de mantener relaciones sexuales? “Es muy posible. El muchacho está desnudo y en cierto modo tiene el movimiento lento de después del amor, así que tienes razón”. Pero esa es una idea inquietante, que sugiere que el fascismo puede ligarse a un deseo homosexual reprimido, particularmente cuando Bertolucci añade que es sólo en ese momento cuando Clerici verdaderamente comprende quién es y por qué es fascista.

Si ese es el caso, sin embargo, Bertolucci se niega a cargar con la culpa de un desenlace homófobo. “Con todas mis viejas películas, tengo la impresión de que ya no soy responsable – léase: culpable – de ellas. La persona que hizo esas películas está ya tan lejos de mí”. ¿No se siente siquiera responsable de la película que hizo inmediatamente después de *El conformista*, a saber, *Last Tango in Paris* [*El último tango en París*], con sus escenas sexuales tristemente célebres? “De esa película menos que de ninguna”. No obstante, Bertolucci se siente lo bastante ligado a *El último tango* como para defender a una de sus estrellas, Marlon Brando. “Cuando pedí a Brando para esa película, el jefe de la Paramount me dijo: ‘¡Ese viejo chocho, no!’ Y con todo, Brando fue lo más grande de ese film”.

Su película más reciente ha sido *The Dreamers* [*Soñadores*], una adaptación de la novela de Gilbert Adair, que transcurre entre la revuelta estudiantil del 68 parisino. La realizó hace cinco años. ¿Por qué desde entonces nada, si sólo tiene 66 años años? “Por mi espalda. Hace tres años tuve una operación que salió mal, así que durante estos tres años me he visto castigado por los dolores, no puedo andar bien, y no he podido trabajar”. Ha tenido que aparcar dos planes: un proyecto largamente acariciado para dirigir una película sobre la vida de Gesualdo da Venosa, el compositor del siglo XVI que asesinó brutalmente a su esposa, Maria de Avalos, tras descubrirla in flagrante delicto; y una adaptación de *Bel Canto*, la novela de Ann Patchett acerca de un grupo de terroristas y sus rehenes que viven juntos en una casa. “Tengo que buscarle una solución a mi espalda”, dice el director. “Y luego volveré a dirigir”.

¿Es de veras cierto que no ve sus películas más antiguas o es sólo una historia para confundir a los periodistas? “No puedo verlas, me resulta embarazoso”. ¡Ah, Bernardo, no es verdad! “¡Es cierto! Ver lo que hoy pienso que está equivocado, los errores, cosas patéticas que puede que nadie vea, pero yo sí”. De modo que no le causaría un sincero placer ver *El conformista* después de todo este tiempo. “¡No! Pero tal vez cuando una película está tan lejana, puedo perdonarla”. En esto Bertolucci suena como un cura que se absolviera de los pecados de su yo anterior”.

Como resultado de esta irresponsabilidad, resulta extraño hablar con Bertolucci de sus obras

más tempranas. El hombre que se sintió tan indignado por la nota con aforismo de Godard ya no existe. “Siento algo por esta vieja película y por ese viejo yo, pero no siento el peso, la responsabilidad. Para el artista, eso es un alivio”.

Stuart Jeffries, periodista del diario británico The Guardian.

Fuente: <http://www.sinpermiso.info/textos/bernardo-bertolucci-las-peliculas-son-un-modo-de-matar-al-padre>

Foto tomada de: Variety