

ENRIC ALBERICH

# BERNARDO BERTOLUCCI



Enric Alberich

CÁTEDRA

## Índice

### INTRODUCCIÓN

Un poeta de la imagen  
Cuando el cine importaba  
En el diván  
Bajo el principio del placer

### BIOGRAFÍA

La sombra de Pasolini  
Con una voz propia  
Tiempos difíciles  
La consolidación  
La tierra, la luna y un fin de ciclo  
La trilogía exótica  
Regreso al intimismo  
Las cosas de la vida

### LOS LARGOMETRAJES

1962. *La commare secca* (*La commare secca*)  
1964. *Antes de la revolución* (*Prima della rivoluzione*)  
1968. *Partner* (*Partner*)  
1970. *La estrategia de la araña* (*Strategia del ragno*)  
1970. *El conformista* (*Il conformista*)  
1972. *El último tango en París* (*Last Tango in Paris*)  
1976. *Novecento* (*Novecento*)  
1979. *La luna* (*La luna*)  
1981. *La historia de un hombre ridículo* (*La tragedia di un uomo ridicolo*)  
1987. *El último emperador* (*The Last Emperor*)  
1990. *El cielo protector* (*The Sheltering Sky*)  
1993. *Pequeño buda* (*Little Buddha*)  
1996. *Belleza robada* (*Stealing Beauty*)

- 1998. *Asediada (Besieged)*
- 2003. *Soñadores (The Dreamers)*
- 2012. *Tú y yo (Io e te)*

FILMOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

CRÉDITOS



## Introducción

### UN POETA DE LA IMAGEN

Gina caminando por una Parma lluviosa y empapada de melancolía en *Antes de la revolución*, las azuladas noches de Tara que presiden buena parte de *La estrategia de la araña*, la fría arquitectura fascista insistiendo en empequeñecer al personaje central de *El conformista*, Paul y Jeanne transgrediendo con desenfado el concurso de baile en *El último tango en París*, Ada internándose con su caballo blanco en la bruma invernal de *Novecento*, Caterina masturbando en la penumbra a su propio hijo en *La luna*, Kit abrazando a su marido agonizante en *El cielo protector*, el rostro de Shandurai invadido por el pavor en estado puro al inicio de *Asediada*, los protagonistas de *Soñadores* recorriendo el Louvre a toda velocidad y calcando la célebre escena de una película de Godard... Son solo algunas de las muchísimas imágenes memorables que depara la filmografía de Bernardo Bertolucci, imágenes perdurables que desafían el paso del tiempo y que, vistas con perspectiva, desvirtúan gran parte de los juicios apresurados que sobre

el cineasta y sus películas se vertieron en el pasado, casi siempre dirigidas a certificar o a cuestionar su posición ideológica o su presunta absorción por el sistema, pero que ahora refulgen por sí mismas, como el más evidente testimonio del quehacer de un verdadero artista. Un artista comprometido, sobre todo, consigo mismo, con la fidelidad a su propia mirada sobre el universo, una mirada legítimamente cambiante, permeable a la evolución. Después de tantos años y tantas controversias, el poderío de esas imágenes permanece como algo inmutable, indiscutible.

Del mismo modo que para el cineasta la poesía, en cuanto una de las muestras supremas del arte, constituye el último refugio, aquello que resiste y consuela tras el desencanto ante un mundo en crisis permanente, también se antoja lícito afirmar que Bertolucci es un auténtico poeta de la imagen, y que es a partir de esta plasmación plástica (y poética) de sus obsesiones desde donde se puede rastrear el genuino sentido de su cine. Por más que algunos de sus presuntos exégetas hayan priorizado enormemente el análisis temático de sus films por encima de cualquier consideración estilística —circunstancia que, históricamente, ha deformado un tanto la debida percepción de su trabajo—, conviene tener muy en cuenta que un acercamiento riguroso al cine de Bertolucci debe traspasar los límites del mero análisis de un relato, en la convicción de que el verdadero texto de un film no es únicamente lo que este *dice* de manera explícita —los diálogos, las acciones—, sino también lo que muestra y, muy en especial, el tono y la forma en que lo muestra. El cine es, a fin de cuentas, no exactamente un lenguaje en sentido estricto, sino un sistema de relación de signos, en el que dichos signos no suelen atesorar un sentido en sí mismos, sino que lo adquieren en función de la relación que establecen entre sí gracias al montaje y a la puesta en escena.



Los protagonistas de *Soñadores* recorriendo el Louvre a toda velocidad, imitando a los personajes de *Banda aparte*, de Godard. Un momento que une el carácter fuertemente referencial del cine de Bertolucci con su capacidad para generar nuevas imágenes perdurables.

La naturaleza de esta perdurabilidad y de esta fuerza de las imágenes bertoluccianas se explica a través de tres grandes factores. En primer lugar, por la presencia de una firme voluntad de estilo, que se deriva tanto de la reflexión consciente y razonada en torno a lo que es el cine y a sus posibilidades como instrumento de comunicación como de la pasión por él como medio expresivo, como método para materializar los sueños y las preocupaciones más íntimas. Esta pasión estilística da origen a una enorme fluidez narrativa, que brota de una apasionante dialéctica entre lo racional y lo irracional y que compagina el esmero y la intencionalidad en la composición de los encuadres con una quejencia casi física por el movimiento, que facilita la seducción del espectador. En este sentido, las frecuentes acusaciones de esteticismo que ha padecido el cine del director se revelan muy vacuas, dado que su búsqueda de la belleza, o incluso la constatación de su ausencia, responde a un deseo de comunicar, de crear sentido, un sentido que, a

menudo, se desprende también de lo sensorial. El de Bertolucci es, ciertamente, un cine muy sensual, a la vez etéreo y apegado a la materialidad de lo filmado, capaz de hechizar y colmar el placer de los ojos sin hacer perder por ello la conciencia crítica de lo real.

Piénsese, por ejemplo, en alguno de aquellos pasajes de *El último tango en París* en los que la cámara encuadra a alguno de sus protagonistas y, de repente, inicia o prosigue un recorrido como si tuviera vida propia, se desentiende del personaje, se aleja hacia un pasillo o hacia una estancia adyacente, quizá hasta encontrar a un nuevo personaje o un objeto significativo, o tal vez favoreciendo un dinámico enlace en el montaje con otro movimiento de cámara en sentido contrario... Los juegos asociativos, el ritmo, la respiración de la imagen no solo generan una determinada atmósfera y un estado de ánimo en el espectador, sino que realzan en el film la soledad de los personajes. La cámara de Bertolucci escruta y al mismo tiempo escribe, muestra y a la vez sugiere.

En segundo lugar, las más poderosas imágenes del cine de Bertolucci atesoran el valor de ir más allá de su apariencia, de trascender su propia dinámica estética para conectar con el inconsciente del espectador receptivo. Su cine es, de un modo que se diría irremediable, la expresión de una subjetividad, de una personalidad que se trasluce, de manera más o menos directa, en cada uno de sus films, a través de los cuales se pueden entrever el flujo, las crisis y la evolución de dicha personalidad. Como señalaba el propio interesado, «la autobiografía es una enfermedad moderna de la cual es imposible escapar»<sup>1</sup>. En efecto, ese filtro autobiográfico, que a veces aparece sin ser invitado, como expresión del subconsciente, proporciona una de las opciones para interpretar su obra. Como sentencia uno de los personajes de *Belleza robada*, «el verdadero artista siempre habla de sí mismo», con independencia del nivel



de camuflaje que adopten sus creaciones. Este predominio de la subjetividad va muy vinculado, en el caso de Bertolucci, a la creencia de que el cine, aun en el caso de que mire ficcionalmente hacia el pasado, es, siempre, un arte del presente. El director alude con frecuencia en sus entrevistas a una cita de Jean Cocteau, uno de sus grandes referentes culturales, según la cual «el cine es la muerte en acción», que no es más que otra forma de afirmar esta concepción del cine como captación del instante, con lo que este tiene de irrepetible. Como le gusta recordar al realizador parmesano, los segundos que dura una toma son unos segundos de vida robados a los intérpretes filmados, un lapso de tiempo que les acerca, inexorable, al desenlace final.

En la medida en que, como decíamos, sus películas provienen de algo muy íntimo, en el grado en que son la cristalización exterior de un trazo interior, suelen ser capaces de establecer un lazo muy fuerte con sensibilidades afines. El interés del cineasta por el psicoanálisis y su tendencia a dejarse guiar por el instinto no son en absoluto ajenos a este fenómeno. Volveremos más adelante sobre ello.

En tercer lugar, el imaginario bertolucciano revela un consistente poso cultural. Sus imágenes no surgen del vacío, sino de un sustrato alimentado desde su infancia. Hijo de poeta y de profesora, el futuro cineasta creció en un ambiente cultivado que favoreció su temprano conocimiento de los fundamentos de la literatura, la música o la pintura. Ya avanzada la adolescencia, las relaciones paternas con la flor y nata de la intelectualidad romana no hicieron sino incrementar la situación de privilegio del joven Bernardo. De hecho, entre finales de los años cincuenta e inicios de la década siguiente Bertolucci disfrutaba de cotidianas e interminables tertulias en compañía de escritores de la talla de Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia o Elsa Morante, tertulias que devenían auténticas lecciones de cara al enriquecimiento vital y teórico. Abrazando un cierto desmarque de la poesía naturalista paterna, Bertolucci adopta como poe-

tas de cabecera a Thomas S. Eliot y, muy en especial, a los jóvenes líricos del malditismo como Charles Baudelaire o Arthur Rimbaud. Tampoco hay que olvidar la ya apuntada influencia de la obra de Cocteau, tanto en prosa como en poesía, ni la fascinación que sobre él ejerce la novelística de Dostoievski. Este sustrato literario, y cultural en general, se percibe en su cine como un elemento perfectamente integrado. Como bien subrayó Rafael Miret, no funciona por acumulación, sino que revierte en

la formulación expresiva de una cultura no aprendida sino vivida, asimilada del entorno y de su pasado, respirada a través de los lazos familiares y geográficos, y que se manifiesta en una peculiar manera de mirar y entender las cosas, el paisaje, las personas, el mundo<sup>2</sup>.

En el primer tramo de su filmografía, el director adapta a grandes clásicos como Stendhal —*Antes de la revolución*—, Dostoievski —*Partner*—, Borges —*La estrategia de la araña*—, o a un clásico contemporáneo como su amigo Moravia —*El conformista*—, pero siempre de un modo muy libre, tomando a su referente casi como un mero pretexto —algo muy patente en *Antes de la revolución*— y conduciendo el material previo hacia un terreno personal. Tras un paréntesis en el que se decanta por las historias originales —desde *El último tango en París* hasta *La historia de un hombre ridículo*—, a partir de *El último emperador*, inspirada en las memorias de Pu Yi, tiende a la adaptación de autores contemporáneos, caso de James Lasdun —*Asediada*—, Gilbert Adair —*Soñadores*— o Niccolò Ammaniti —*Tú y yo*—, que responden a su sensibilidad y a sus intereses de cada momento. Mención aparte merece *El cielo protector*, modélico trasvase del difícilmente adaptable texto de Paul Bowles, que potencia la vertiente visual y sensorial y que traiciona (o suprime) hasta cierto punto la letra a fin de preservar el espíritu. En cualquier caso, todas estas adaptaciones testimonian la capacidad del cineasta para reconducir el

material original hacia su propio universo, para asimilarlo como algo propio, manteniendo las señas de identidad tanto temáticas como estilísticas.



Los pasajes más bucólicos de *Novecento* remiten a la luz y el cromatismo de la pintura impresionista.

Otro de los aspectos del cine que más interesa a Bertolucci es el tratamiento de la luz, factor básico para configurar la atmósfera requerida por cada relato. Su conocimiento de la historia de la pintura es destacable, y la influencia de ciertos artistas es determinante en algunos de sus films — Magritte en *La estrategia de la araña*, Francis Bacon en *El último tango en París*, la paleta de los impresionistas en los pasajes más bucólicos de *Novecento*...—, pero su recurso a los referentes pictóricos va más allá del simple efectismo, pues se convierte en otro mecanismo narrativo desde el que explorar la esencia de los personajes, de sus conflictos y de la propia película en su globalidad. Esta tendencia la muestra Bertolucci desde sus comienzos, desde los elaborados grises, casi blanquecinos, que el veterano operador Aldo Scavarda consiguiera para *Antes de la revolución* hasta los colores premeditadamente primarios, estilo *pop art*,

que Ugo Piccone lograra en *Agonía* o *Partner*. Pero será sin duda Vittorio Storaro el director de fotografía que acabará por definir la dimensión estética de su cine, a través de una fiel colaboración que abarca más de dos décadas y que comprende el período central de la filmografía del autor. Bertolucci siempre ha sido muy claro a la hora de admitir lo mucho que Vittorio Storaro ha aportado a su obra:

Storaro es el pincel, Storaro es el color, Storaro es la mano del pintor que yo no soy ni seré nunca. Vittorio ha conseguido siempre materializar, y cada vez me parecía un milagro, una idea de luz o color que para mí solo eran palabras con las que visualizaba la historia que tenía que narrar [...] no soy capaz de afrontar un discurso técnico sobre la luz; así como me falta el amor por la técnica, me falta también el lenguaje. Me sirvo entonces de lo que encuentro para explicarme y aclarar lo que busco. Utilizo fotografías, reproducciones de cuadros o fragmentos de películas que haya visto. Storaro impuso siempre su creatividad a mis demandas, y de esta relación nació la fotografía de *La estrategia de la araña*, *El conformista*, *El último tango en París*, *Novecento* o *La luna*<sup>3</sup>.

Storaro es un adepto de las tesis de Goethe acerca del cromatismo, que el célebre escritor y científico alemán expuso en su ensayo *Teoría de los colores*, publicado originalmente en 1810, en el que alertaba sobre el efecto psicológico de los colores, sobre la forma en la que, a través de los juegos de brillos y contrastes, pueden generar determinadas emociones en quien los percibe. En su colaboración profesional, Bertolucci y Storaro inciden en esta concepción de la luz como un instrumento generador de emociones, incorporándola como algo crucial de cara a la consecución del tipo de impacto que pretenden suscitar con cada película. En esta orientación, el apego a un estricto realismo no será precisamente una de sus obsesiones, y cada film se yergue como una suerte de microcosmos regido por sus propias leyes estéticas.

Este alejamiento del realismo se extiende también al retrato de los personajes, siempre apartados del naturalismo

o del psicologismo al uso. En las antípodas del costumbrismo, Bertolucci muestra una propensión que se diría innata hacia el lirismo, poetizando personajes y situaciones, apelando a una simbología que supone un acercamiento distinto a la realidad, a la verdad. El director ha hecho repetidamente suya la reflexión de Cocteau acerca del sentido de lo mitológico: «Antes que la historia prefiero la mitología, porque la historia parte de la realidad y va hacia la mentira, mientras que la mitología parte de la mentira y va hacia la verdad»<sup>4</sup>.

A poco que se repare en ello, se comprueba que la mayoría de las películas del cineasta se apoyan en una retórica mítica, relatan la persecución de un sueño que funciona como motor de la ficción: el anhelo de la imposible conciliación del comunismo, la conciencia burguesa y un amor incestuoso en *Antes de la revolución*, la identificación del presunto héroe en *La estrategia de la araña*, el mito del sexo como lenguaje absoluto en *El último tango en París*, la utopía revolucionaria en *Novecento*, el deseo edípico en *La luna*, el viaje como transformación en *El cielo protector*, el ideal juvenil de cambiar el mundo en *Soñadores...* No es por azar que, cuando ha abordado fábulas más ancladas en la prosa de la realidad —el flagrante caso de *La historia de un hombre ridículo*—, los resultados no hayan sido tan alentadores. En lógica consecuencia, Bertolucci se inclina por unos relatos y unas figuras que parten de lo concreto pero que encuentran la fuerza y la universalidad a través de su instalación en un territorio mítico, en una estructura impulsada por la búsqueda y el deseo. El método es diáfano: transfigurar la realidad para mejor explicarla, aferrarse a la recreación de la impresión para plasmar, implícitamente, el análisis abstracto. ¿No es precisamente así como funciona la poesía?

## CUANDO EL CINE IMPORTABA

Antiguo joven airado que, con el decurso del tiempo, pasó del cine combativo y casi marginal de sus comienzos a otro más accesible e inserto en el engranaje de la industria, existe la fácil tentación de calificar el recorrido profesional de Bertolucci como la crónica de una traición, tentación a la que han sucumbido no pocos comentaristas. Pero efectuar algo así no solo se advierte injusto, sino que demuestra el desconocimiento de la auténtica base sobre la que se sostiene la actividad creativa de un cineasta que jamás ha deseado la marginalidad. La evolución del cine de Bertolucci, con sus tanteos y con sus errores puntuales, responde precisamente a eso, a una evolución, a algo que tiene que ver con la madurez personal y artística, a un natural aprovechamiento de las posibilidades que el cine ofrece y que sus sucesivos éxitos le permiten experimentar, a una manera de ir planteando los mismos asuntos de siempre de diferentes maneras, desde diferentes perspectivas, afrontándolos así como retos continuamente renovados. La interacción entre lo político y lo cotidiano, la relevancia del sexo, la muerte, la droga, el tema del doble, la utopía revolucionaria o la (auto)crítica de la burguesía reaparecen con significativa obstinación a lo largo de los films, a lo largo de los años. Como aparecen también sus constantes estilísticas, como esa pasión por el movimiento y el *travelling* que ya tenía un papel preponderante en la primeriza *La commare secca*, y que era una forma de reafirmación personal, un modo de apuntar su latente tendencia hacia el espectáculo, hacia el alejamiento de lo prosaico.



Adriana Asti en *Antes de la revolución*, una película muy personal, en la que el director vertió sus obsesiones del momento.

Hay que tener en cuenta que los inicios profesionales del director se registran en un momento muy especial y apasionante dentro de la historia cinematográfica, justo después de la eclosión de la *nouvelle vague*, en pleno auge de la modernidad, con la aparición de los llamados *nuevos cines*, el culto crítico a la figura del autor y la fuerte ideologización de la teoría fílmica asociada a los movimientos emergentes. Los primeros films de nuestro protagonista encajan de lleno en este contexto. Si *La commare secca* estaba condicionado por su origen pasoliniano y podía entenderse como un ejercicio de estilo, *Antes de la revolución*, su primer largometraje auténticamente personal, contenía todos los síntomas de la típica ópera prima con vocación autoral: sinceridad evidente, rasgos autobiográficos, acumulación de las preocupaciones personales, retrato generacional, catálogo de inventivas soluciones formales, referencias cinéfilas como tributo a los maestros... Su actual condición de película de culto no fue alcanzada de inmediato, y su inicial fracaso comercial provocó en el director nuevas reflexiones sobre la esencia y función del cine, que a la larga desembocaron en la hermética *Partner*, una obra tan au-