

"NOVECENTO", UNA OBRA MAESTRA

DIEGO GALAN

En el último festival de cine de San Sebastián, se presentaba fuera de concurso la que posiblemente sea obra cumbre de la cinematografía de los últimos años. "Novecento", de Bernardo Bertolucci, no es sólo una continuación de las preocupaciones estéticas y políticas planteadas por su autor en películas anteriores ("La commare secca", "Prima della rivoluzione", "Partner", "La strategia de la araña", "El conformista" y "El último tango en París"), sino una obra que condensa y amplía las inquietudes de muchos otros realizadores, contemporáneos o no —desde Griffith y Eisenstein hasta nuestros días—, por reflejar en el cine la dinámica de la lucha de clases en una reflexión histórica que respeta tanto la realidad viva como que la reinvente a cada instante para que la película se proponga como una continuación de dicha historia, como una invitación a participar en ella.

Las críticas recibidas por "Novecento" han probado la herida que la película produce en quienes la contemplan. Admirado a extremos inauditos y repudiado de forma violenta, Bertolucci se ha defendido de ambas cosas, insistiendo en que la contemplación de su película no es, porque no lo pretende, un punto final a cuantas reflexiones puedan hacerse sobre la historia de nuestro siglo. "Novecento" es un punto de vista personal —muy personal— en el que caben la fantasía, la contradicción y hasta el error histórico. "Novecento" es una obra poética que se abre a la sensibilidad del espectador afectándole directa y radicalmente en todo aquello que cree o ama, para no dejarle en paz, para turbarle de alguna forma y, al tiempo, para dejarle admirado por la fuerza expresiva de unas imágenes grandiosas e insólitas.

Particularmente considero "Novecento" una de las películas más importantes que he visto en mi vida. Como ya venía ocurriendo con los títulos anteriores de Bertolucci, autor al que no da ningún pudor calificar de genial.

Hablamos, lógicamente, de las formas de producción de la película.

—Era un proyecto que venía de antiguo y que naturalmente no podía adaptarse a un presupuesto

pequeño. Fuimos aplazándolo hasta que el sorprendente éxito de taquilla de "El último tango en París" permitió proponerlo. Siendo "Novecento" una película sobre la contradicción, acepté inmediatamente la mía al hacer una película con las grandes productoras que tratara el nacimiento y desarrollo de la conciencia de clase entre los campesinos. Una contradicción imprescindible para lograr el objetivo final de hacer la película y permitirle una distribución amplia que alcanzara los estratos sociales a los que iba dirigida. Si la hubiéramos hecho entre amigos, no sólo su resultado hubiera sido diferente, sino que, como ocurre a menudo, nos hubiéramos visto obligados a distribuirla también entre amigos. Nuestro proyecto era hacer un cine popular sin que realmente supiéramos con exactitud lo que encierra ese término. De cualquier manera, creo que "Novecento" abre una posibilidad de discusión y naturalmente de observación.



"Lo que de verdad me interesa es el cinema-verité, como medio y no como fin".



Bernardo Bertolucci: "Creo que 'Novecento' es una película que conduce al optimismo, que lo provoca".

TRIUNFO.—Podríamos hablar de ello. La estructura de la película, en ese sentido, es de una enorme simplicidad.

BERNARDO BERTOLUCCI.—Sí, claro. La película se divide por épocas del año. Quise respetar el ritmo de las cuatro estaciones, el ritmo del trabajo de los campesinos, haciéndoles corresponder con etapas de la vida de los protagonistas y de la historia italiana.

T.—Esos protagonistas corresponden de nuevo a algo usual en tu cine: el desdoblamiento de personalidad, el enfrentamiento entre dos facetas del mismo personaje...

B. B.—Debe ser una tendencia esquizofrénica esta obsesión mía por el doble. De cualquier manera, en "Novecento" tiene un resultado más aceptable que en otras películas: ya no es un personaje que se multiplica por dos, sino dos personajes con identidades sociales distintas. Respecto a "Partner" o "El conformista", la novedad en esta película es que el doble entra en dialéctica consigo mismo. La estructura de la película, en cualquier forma, no es algo fijo y exacto en el momento de concebir la película, sino algo que va haciéndose a diario sobre la marcha.

T.—¿En el rodaje? ¿Se puede ir improvisando en una película de cinco horas y pico con una complejidad como la de "Novecento"?

B. B.—Durante el rodaje me dejó llevar más fácilmente por las emociones que en cada momento produce la realidad tal cual es, que por el guión. Me aburro del guión si tengo que seguirlo paso a paso. En

todas mis películas he tratado de encontrar algo que me emocionase a diario más allá de lo que estaba previsto. "Novecento" fue un guión elaborado, articulado fragmento a fragmento, pero fue destruido por las emociones de cada día. Me parece que es la única manera de rodar. Hay que dejarse impregnar de cuanto ocurre a tu alrededor, de los rostros que aparecen, del particular tono de luz que te encuentras en un exterior...

T.—¿Y no hay peligro de traicionar la idea inicial?

B. B.—No, porque la base de la película no se encuentra en lo que hay escrito, sino en la estructura íntima que tienes dentro de ti y que sólo existe cuando la película está realmente terminada. La base de una película no es algo abstracto que tú tienes pensado, sino algo que sólo existe cuando la película se impresiona y la montas toda al final. Puedo tener, por ejemplo, la idea de una catedral, pero no sus perfiles concretos ni sus planos. Cuando veo la catedral para rodar, puede cambiar la planificación, incluso la secuencia. De hecho, lo que de verdad me interesa es el cinema-verité, aunque sea falso; es decir, como medio y no como fin. De los actores me interesa lo que me sorprende de ellos, lo que veo de su propia vida, lo que son normalmente; y es a partir de esa emoción cuando construyo el personaje. Es en la fuerza de la curiosidad que me provocan donde se encuentra la intensidad de nuestro trabajo. Y a través de esa realidad viva se puede encontrar la que es-

taba prevista en el guión, la que era "literaria".

T.—¿Y con los no actores? Esos campesinos de tu película, cada uno de los cuales tiene una personalidad clara, potente, aunque sólo aparezcan un minuto en la proyección...

B. B.—Me importa mucho la selección de los extras. Si su rostro no me emociona me puedo aburrir soberanamente. No puedo limitarme a decirle a un extra que se pasee por un decorado, si al hacerlo no me aporta algo distinto a lo que yo pensaba. Soy muy mal director de cine si no me atrae lo que ruedo; eso puede ser peligroso porque puede darse el caso de que me sienta atraído por cosas que detesto, por cosas negativas. Por ejemplo, en "Novecento" no pude dejar de sentir una cierta piedad por el fascista en la parte final de la película.

T.—La famosa ambigüedad de "Novecento"...

B. B.—Sí, pero la ambigüedad considerada como una más amplia óptica del amor.

T.—En este sentido, tu película fue muy discutida en Italia desde distintos puntos de vista políticos...

B. B.—Todos los que no aparecen en la película se lamentaban; como los demócrata-cristianos, por ejemplo, que insistían en que en Italia había habido un sindicalismo blanco católico que tenía que haber constado en la película. Trataba de explicarles que mi película versaba sobre el sindicalismo rojo y que no era, exactamente, una historia de Italia... Los socialistas también protestaron, y hasta los comunistas oficiales que estaban de acuerdo con la película protestaban por la parte final. Algunos de ellos, como Amendola, por ejemplo, aludía a que nunca se había hecho tras la



"No sé si los campesinos finalmente ganaron o no, pero lo que 'Novecento' quiere significar es que el papel del patrón ha muerto".

guerra un proceso a los patronos. Yo ya sabía que, históricamente, podía no ser cierto, pero que si ya lo habían impedido en mil novecientos cuarenta y cinco que no me lo prohibieran también en la película. La Federación Juvenil Comunista la recibió con entusiasmo; hay una gran diferencia de óptica, casi un abismo, entre los hombres políticos tradicionales (comunistas o católicos) y la cultura popular, aunque muchos de ellos sean intelectuales. Pero, claro, intelectuales ciegos para la comprensión de una película o un libro. Llegan siempre tarde. Creo que lo que de verdad les gusta son esas películas "históricas" de la televisión, o el teatro-encuesta o ese tipo de cosas donde en seguida se ve que el fascista es fascista... Nada de esto me preocupa: el público italiano ha acogido la película con entusiasmo. Y era

eso lo que más me interesaba.

T.—Esa ambigüedad tan discutida se refería sobre todo a la última secuencia de la segunda parte, a la lucha de los dos ancianos ante la vía del tren...

B. B.—Sí, sé que ese es un problema de la película. Pero por respeto a un público popular (y la película se quiere a la película popular), por respeto a ese público que se reconoce en ciertas convenciones dramáticas, pensé que si hablamos visto nacer a los dos protagonistas, debíamos verlos igualmente viejos y casi muertos. También quería terminar la película de una forma un poco irónica, con una sonrisa. Y, por otra parte, quería eludir un final políticamente didáctico; estoy seguro que de no haber añadido esa secuencia, hubiera caído en esa tentación. La significación de ese final es exactamente la

que se ve: que continúan peleándose en los mismos términos de siempre y que son dos fuerzas viejas porque se ve que son dos hombres maquillados de viejos que continúan jugando a los mismos desafíos de su juventud... Y aparece ese topo que surge de la tierra que me produce un sentido de vértigo temporal, realmente no sé por qué... Pero, para ser honesto, debo decir que ninguna de mis películas tiene un buen final. Yo no sé acabar las películas, me es muy difícil. Quisiera continuarla siempre. En "Novecento" casi lo consigo, puesto que rodé durante un año seguido. Terminar una película me coloca en un estado de exaltación: por eso terminé "El último tango en París" con la muerte de Brando, para que no hubiese posibilidad de continuar la historia.

"Respecto al término ambigüedad, creo que es correcto referirlo a mi cine, pero es que a mí me parece que hay que luchar en pro de la ambigüedad. Sin ambigüedad no podemos hacer nada. El mundo es ambiguo y no hay que traicionar la realidad. Desde el momento en que se es dialéctico, se es ambiguo porque uno se siente atraído por la contradicción, y si "Novecento" es un monumento a la contradicción del cine (contradicción en la que me muevo y en la que imagino se mueven todos los que hacen cine: la que hay entre el dinero y la ideología), la película intenta ir a ver en sus propios ojos esa contradicción y no esconderse. Yo no sé si los campesinos finalmente ganaron o no, pero lo que "Novecento" quiere significar en última instancia es que el papel del patrón sí ha muerto, que no es tan eterno como se creía, puesto que realmente en nuestro siglo ya ha muerto. Naturalmente, no sé cómo seguirán las cosas en el

"Mi película versa sobre el sindicalismo rojo y no es exactamente una historia de Italia".



ENTREVISTA CON BERNARDO BERTOLUCCI

futuro, no soy profeta, pero para mí el futuro es esa secuencia de mil novecientos cuarenta y cinco. Por eso, cuando algunos camaradas comunistas me explican que las cosas no ocurrieron así exactamente, siempre les he contestado que, para mí, esa secuencia de mil novecientos cuarenta y cinco no es una representación histórica de algo que ocurrió, sino una proyección en el futuro, una utopía...

T.—Lo que sí es cierto es que devolvieron las armas...

B. B.—Claro, y ello es lo que continúa la lucha entre Olmo y Alfredo.

T.—Luego no había muerto el patrón...

B. B.—Ha muerto aunque siga vivo, aunque no esté muerto físicamente. Ha muerto como figura histórica. Y lo vemos a diario, incluso en España. Y son conscientes los patronos de ello porque el patrón es también la configuración que la clase obrera hace de él. Cuando esa configuración desaparece, el patrón ha muerto...

T.—El patrón interpretado por Burt Lancaster es muy distinto a los que le van a seguir en la historia. En él hay como una cierta grandeza...

B. B.—Pertenece a la primera generación del siglo que tiene aún sobre sus espaldas la grandeza del siglo diecinueve, el romanticismo, Verdi... El hijo de Lancaster es ya otra cosa. En este sentido debo decir que hemos trabajado escrupulosamente la degradación histórica de esa figura.

T.—Correspondiéndola a los distintos estilos que la película recoge, "Novecento" se inicia como un canto épico, para acabar convirtiéndose en una película intimista, psicológica...

B. B.—Sí, claro, claro. La primera parte, la de los niños y los viejos, está narrada en un tono épico-lírico. Es el fascismo el que conduce al psicologismo: los campesinos colocan cerraduras en sus puertas, cosa que no había antes. Olmo, como recordarás, lo dice en un momento... La última parte es como una ópera campesina.

T.—La película comienza con la muerte de Verdi y acaba en esta nueva ópera...

B. B.—Yo creo que "Novecento" es una película que conduce al optimismo, que lo provoca. Esa última parte, siguiendo el "parti-pris" de la dialéctica que existe en toda la película, recoge una cultura campesina que es una alternativa a la cultura burguesa y naturalmente distinta. Toda la película ha estado inmersa en la cultura burguesa, pero llega un momento en que los campesinos, que han ganado durante un día (o que creen haber ganado), hacen su propuesta cultural en esa gran fiesta de la revolución. De hecho, las canciones que en ese momento se oyen están inventadas por los propios campesinos. Como otras que se oyen durante la película: hicimos un trabajo de recopilación que me parece interesante... Pero, en cualquier caso, esa explosión final del campesinado podría corresponder al coro de Verdi que oye siempre los cantos solistas del barítono o del tenor y que en un momento dado acalla la orquesta con sus canciones corales. En "Novecento", al llegar ese momento de la acción, ya no existen personajes. Es una colectividad. Y si al menos en la película los campesinos obtienen el poder durante un día, ello debe tener una correspondencia narrativa y lírica. Cuando se habla de cine político, se acepta casi siempre como baremo el de las intenciones o los argumentos; yo creo que hay que añadir una propuesta política



concreta, narrativamente. Esta evolución estilística de "Novecento" es, para mí, la traducción creativa de ese postulado político. De cualquier forma, todo es mejor cuanto menos resalta, cuando está integrado en la narración sin que haya que forzarlo para nada.

T.—En "Novecento" esto es ejemplar.

B. B.—Pero no hablemos siempre seriamente. Hablemos también de otras cosas. Me ha dicho Antonio Cardenal que te gusta el cine de Nagisa Oshima.

T.—Sí, mucho...

B. B.—"La ceremonia" es una película extraordinaria.

T.—Que tiene algo que ver con "Novecento".

B. B.—Sí, me parece que hay alguna afinidad entre Oshima y yo. Cuando vi "El imperio de los sentidos" me quedé impresionado. Había una secuencia que había escrito pero no rodado para "El último tango en París", y Oshima la tenía en su película: un momento en el que ella va a abrir la ventana y él se lo impide para no perder sus olores... También Oshima tiene una película realizada en mil novecientos sesenta y ocho, "Le retour des ivrognes", evidentemente fechada en ese año, como yo tengo otra, "Partner" que no puede ocultar esa fecha. "Partner" es una película absolutamente neurótica.

T.—La que menos me interesa de las tuyas.

B. B.—Es muy propia de aquel año. Aunque también corresponde a una etapa particular mía muy siniestra: estaba cuatro años sin trabajar y a través de "Partner" pretendía canalizar esa frustración, esa violencia: una película gestada por la neurosis. Una película extremista, la más sadomasoquista que he hecho. Sádica respecto al público, masoquista respecto a mí. Era una película que negaba la comunicación...

T.—Todo lo contrario de "Novecento".

B. B.—Exactamente todo lo contrario. Ha habido, naturalmente, un proceso. Después de "Partner" tuve que reflexionar: estaba dentro de un túnel y me encaminaba hacia

la nada. Hay otros colegas míos que se encontraban en la misma situación en aquel momento de frustración, pero que luego no han querido acercarse a otros campos nuevos. No los quiero nombrar, pero...

T.—Carmelo Bene, por ejemplo.
B. B.—Sí, y Glauber Rocha... Yo tuve que variar mi situación: había reflexionado demasiado sobre el cine (reflexionado mal, claro) sin encontrar una solución, es decir, sin traducirlo en actividad. Mucha reflexión y poca acción. Pasividad total. Con "La estrategia de la araña" pude desintoxicarme un poco y entender que rehusar la comunicación puede ser también un signo de miedo, de miedo al público. Porque hacer una película para el "ghetto" es más fácil; ya se conoce el medio, se tienen menos riesgos.

Con "Novecento", Bertolucci, evidentemente, ha traspasado ampliamente esos medios familiares. Su película, salvo de momento en la Unión Soviética, se ha estrenado —o se va a estrenar— en todos los países donde las marcas norteamericanas que organizan la distribución tienen acceso normal. Sin embargo, ha sido precisamente en Estados Unidos donde "Novecento" ha tenido problemas de estreno. De un lado, se hablaba de su larga duración —dos horas y media cada parte—; de otro, de la aparición de banderas rojas, elemento que en cine es al parecer desconocido por los espectadores norteamericanos.

El primer problema fue resuelto precipitadamente por el productor italiano, que redujo las dos partes en una sola de tres horas de duración, a lo que Bertolucci reaccionó enérgicamente en un proceso, que finalmente ganó. Ahora, ha sido su propio director quien ha reducido la película a cuatro horas y diez minutos.

B. B.—El sentido de la película está respetado totalmente, ya que no he cortado casi ninguna secuencia. Pero he cambiado totalmente el ritmo, y claro, ha surgido una película diferente, hasta el punto de que me gusta más esta versión de cuatro horas. La hice un año después de montar la versión completa y es lógico que en ese tiempo, al revisarla, hubiera cosas que me chisriaran, que no me gustaran ya. De modo que lo que en teoría es una castración, yo lo he vivido como un privilegio. Me he divertido eliminando todo lo que no me gustaba... Esta versión es más briosa, menos lírica. Haciendo un juego de palabras, te diría que dado que "Novecento" es una película sobre la contradicción, me ha gustado contradecir la contradicción, destrozar la película, eliminar su tabú. Pienso que es algo que puede y debe hacerse; no sólo el propio autor, sino cualquiera que entendiera el sentido de la película. Me gusta violentar las cosas, escandalizarlas, destrozarlas, rehacerlas...

Y así, el público estadounidense ha visto las grandes banderas rojas de la parte final de "Novecento".
■ D. G. Fotos: EDUARDO CA-SALS.



"Novecento", una obra poética que se abre a la sensibilidad del espectador.