

surge de su desazón, de su derrotismo, de su ausencia de lugar donde vivir o desde el que contemplar la vida de los otros. Paul es un derrotado, la chica y el cineasta continúan interpretando los papeles que creen los suyos. Es difícil no encontrar en la fría, tajante y hasta cruel panorámica ofrecida por Bertolucci una posibilidad de identificación.

De cualquier forma, sería ridículo pretender reducir a unas escasas holandesas todas las sugerencias y posibilidades de "El último tango en París". La importancia del cine de Bertolucci —y ahí está su título posterior, "Novecento", algo más que una crónica histórica ilustrada, igualmente una muy profunda meditación sobre la contradicción de unos hombres vinculados activamente a una determinada política— reside fundamentalmente en la imposibilidad de concretarlo en unas frases. Cuando una película empieza a escaparse de los esquemas, cuando surgen para su contemplación diversos ángulos, cuando la imagen no es reducible a literatura, uno empieza a pensar que se encuentra ante una película que le da al cine la importancia que objetivamente tiene. "El último tango" es una de esas grandes obras que cumplen ajustadamente los planteamientos necesarios para ello, precisamente porque sus planteamientos le son propios, exclusivos, irrepetibles.

Es más que probable que precisamente debido a la penetrante contemplación que Bertolucci hace de nuestras relaciones personales, se distorsionara en su día la realidad de "Último tango", haciendo girar su importancia por la de una simple película escandalosa. Más allá de esa posible apariencia (absoluta y radicalmente falsa, por otra parte), es necesario ver una y otra vez la película de Bertolucci, como sería igualmente necesario ver una y otra vez cualquiera de sus películas. En cada Bertolucci está reflejado algo de nuestro momento histórico. Meditación que comienza honestamente por él mismo, por su propio trabajo, y no sólo por la casualidad de que uno de sus personajes en la película se dedique al cine o que Bertolucci permita que en el momento cumbre de la acción (la muerte de Brando) se vea reflejado a un técnico de la película en un cristal, sino, además, porque desde él mismo, desde su propia condición de hombre preocupado y vivo, desgarrando parte de sus vivencias, surgen sus películas. Yo diría, una vez más, sus obras maestras. ■

## BERTOLUCCI: LA DIFICULTAD DE LA PAREJA

*Al margen de otro tipo de connotaciones que posee el estreno en España de "El último tango en París", y que ya abordamos en el número anterior de TRIUNFO, la gran calidad del film de Bertolucci nos lleva a dedicarle una mayor atención de lo habitual. Para ello, junto a la amplia crítica que ocupa la página contigua, hemos efectuado una selección de diversas entrevistas —provenientes, sobre todo, de revistas especializadas francesas— donde el autor de "Novecento" hablaba de su penúltima película. Con la idea básica de profundizar lo más posible en el pensamiento y el trabajo que originaron "El último tango en París". Que empezó así:*

**B**ERNARDO BERTOLUCCI.—"El último tango en París" nace de una idea muy privada, muy íntima; yo he deseado siempre encontrar a una mujer en un apartamento desierto, un apartamento que no perteneciese a nadie, y hacer el amor con ella sin saber quién era, y repetir hasta el infinito este acto sexual. A partir de esa obsesión muy personal, escribí un guión con Franco Arcalli, que es mi "conciencia estructural", ya que él es también montador de la película. La elaboración del guión de "El último tango en París" resultó muy trabajosa, fue muy detallada.

A un nivel quizá menos anecdótico, de lo que yo quería hablar en la película es de la dificultad de la pareja. Planteo el encuentro de dos personas que, para no arruinar su relación, la despojan de todas las connotaciones sociales. Justo al comienzo del film, Paul (Marlon Brando) y Jeanne (Maria Schneider) hacen el pacto de no decirse siquiera sus nombres, de ser sólo dos cuerpos y dos instintos que se encuentran. Es una tentativa desesperada, pero una tentativa que fracasa y acaba aruinando su relación, como si de cualquier otra pareja se tratara.

—Sin embargo, "El último tango en París" es, en muchos sentidos, una película romántica...

B. B.—Sí, porque la dinámica de esas relaciones humanas es romántica: su deseo de crear una relación absoluta, desligada idealísticamente de todas las convenciones sociales, es romántico cien por cien. Paul y Jeanne son los dos últimos románticos.

—... Y también una película donde la muerte está presente de forma continua.

B. B.—Si se habla del sexo, no hay más remedio que hablar de la muerte: Eros y Thanatos es la única verdadera pareja que no se ha divorciado nunca. El sentimiento de la posesión se halla siempre unido al de la destrucción. "El último tango en París" está llena de muertos, lo reconozco: el padre de Jeanne, la mujer de Paul, el propio Paul deseando hacerse matar... Pero también me molesta un poco, en la medida de que ello puede dar la impresión de que yo soy muy negativo y pesimista, lo que no es en absoluto verdad.

—Hasta "El último tango en París", los protagonistas de todas sus películas eran adolescentes masculinos u hombres jóvenes. ¿Cuál es la causa de que en este caso te decidieras por una muchacha y un hombre adulto?

B. B.—Nadie está inmóvil, hay que aceptar que estamos condenados a ir hacia la madurez. De todas formas, la cosa no es todavía tan clara en "El último tango en París": aquí existe aún cierto conflicto entre la adolescencia y la edad adulta, representados respectivamente por Jeanne-Tom y Paul, un problema edípico en suma. No es casual que Jeanne dispare contra Paul justo en el momento en que éste tiene puesta en la cabeza la gorra del padre de la muchacha...

Evidentemente, Paul posee un lado paternal, y cuando sodomiza a Jeanne —por ejemplo— al mismo tiempo le da una lección sobre la familia: viene a ser una sodomización didáctica, un psicoanálisis salvaje... La diferencia profunda que, en este aspecto, yo encuentro entre "El último tango en París" y mis películas anteriores, sería más bien que en éstas el adulto existía como reflexión del adolescente, como personaje instrumental, mientras que aquí Paul tiene una completa autonomía.

—Entremos en el personaje de Paul: no hay duda que parece muy cercano a tantos otros de Henry Miller, de Scott Fitzgerald, de Hemingway, a toda una tradición de "americanos en París..."

B. B.—Sí, el personaje de Paul está a medio camino entre Miller-Hemingway y Norman Mailer, aunque Mailer no haya vivido nunca en Europa. Lo que creo que hay sobre todo en él, es una carga de misterio que le permite llevar a cabo esa búsqueda y explosión de autenticidad. Al comienzo del film, Paul es un ser brutal, agresivo, un gorila completamente viril; luego, sufre un proceso de desvirilización, de humanización, que le hace dar marcha atrás, hasta la muerte. Pero una muerte que es también un nacimiento: de ahí que su última posición sea la de un feto.

En Paul se halla el resumen cultural y físico de varias generaciones de americanos, como también —a través de su personificación en Marlon Brando— el resumen de mi memoria cinematográfica. Igual que en Tom (Jean-Pierre Léaud) está el recuerdo de Godard, de Truffaut, y de muchos otros cinefilos. En cambio, Jeanne es un personaje que no tiene memoria: Jeanne es sólo "físicamente francesa", lo que se limita a Jean Renoir, Auguste Renoir y un poco a Shirley Temple bajo sus bucles.

—Hablando de personajes, lo que más se critica siempre de "El último tango en París" es la debilidad dramática de Tom, novio de Jeanne...



B. B.—No, yo es un personaje que defiende, porque es funcional. Tom vendría a ser el típico cinefilo que no puede soportar su relación con la realidad más que a través de la cámara. Para conocer a Jeanne o para pedirle que se case con él (lo que desencadena una serie de cosas), no tiene más remedio que hacer una película sobre la muchacha. Es un adolescente que necesita del espectáculo para vivir.

—Uno de los aspectos más sobresalientes de "El último tango en París" es la interpretación de Marlon Brando. ¿Cómo trabajaste con él?

B. B.—Con Brando trabajé como con todos los actores de mis películas: lo que me importa en ellos no es que se acoplen a los personajes que yo haya escrito, sino descubrir el secreto de esas personas que están delante de mí. De ahí que prefiera siempre adaptar el personaje al actor, y no al revés. El cine nace de la relación sensual entre la cámara y la realidad que hay delante de ella, y esa realidad es más importante que todo lo que se haya podido pensar antes. Por eso mis películas son una especie de "cinéma-verité" sobre los actores, de entrevistas recubiertas de ficción. Y el trabajo con Brando resultó especialmente apasionante, porque él puso mucho de sí mismo —como cuando cuenta la infancia de Paul, que es realmente la suya— en la película.

—Otros dos factores fundamentales de "El último tango en París" son la música y el color. ¿Qué ideas han marcado el empleo que haces de ellos?

B. B.—Para mí, la relación imagen-sonido se transforma en música y, por otra parte, la música permite efectos de gran riqueza al sincronizarla o contrastarla con la imagen. Generalmente, busco lo primero, y por eso pedí a Gato Barbieri —el compositor de "El último tango en París"— que trabajase directamente sobre la moviola.

En cuanto al color, el director de fotografía, Vittorio Storaro y yo buscamos como tonalidad dominante una especie de mancha naranja en el interior del gris, lo que de alguna manera resumía cromáticamente la idea de la película.

Una película que se sitúa en el presente porque la relación sexual sólo vive en el presente. Lo que todos olvidamos con más facilidad es un orgasmo, no existe más que en el momento de vivirlo. De él sólo nos queda el recuerdo de una piel, de una forma, de una mirada, de un olor, el olor del sexo. Recopilación de FERNANDO LARA. ■