

La mirada. Textos sobre cine

Título:

Sobre Bertolucci. En nombre del pueblo y del compromiso histórico

Autor/es:

Vilches, Lorenzo

Citar como:

Vilches, L. (1978). Sobre Bertolucci. En nombre del pueblo y del compromiso histórico. La mirada. (2):41-48.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41563>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

sobre BERTOLUCCI

en nombre del pueblo y del compromiso histórico

Lorenzo VILCHES

I EL AUTOR

“Cahiers du Cinéma” ocupa en la Sagrada Familia de los autores cinematográficos la función que la madre tiene en el cuento mítico: ayudar a vencer la prueba decisiva al héroe para realizar el mandato y sustituir al padre. Ingrata y dura misión para una revista donde la consagración de unos autores supone la quema pública de otros.

1965: J. Bontemps y Luis Marcorelles descubren, “avec assez d’émerveillement”, al “joven autor” de *Prima della Rivoluzione*. 1973, Bertolucci cae en desgracia a los ojos del “joven equipo de Cahiers”, en plena euforia de revolución cultural en la redacción (en momentos en que con el Libro Rojo en una mano, se dedicaban con la otra a tirar de las barbas a los neo-mandarines cinematográficos). Esta vez es Pascal Bonitzer el juez encargado de la sentencia y se pregunta qué dirían Marx y Lenin de un film como el *Ultimo tango*. El juez se lamenta de no haber leído hasta ese momento ni una sola crítica desde-el-punto-de-vista-marxista-leninista (¿L’Osservatore Romano habría ya publicado la suya?). La condena del autor, a propósito de el *Ultimo Tango*, es despiadada: “Reflejo crepusculario de la concepción burguesa del mundo”, “Film romántico pretencioso” y poco inteligente”, etc...

Condenas totales, fusilamientos izquierdistas y hogueras democristianas no parecen haber afectado a Bertolucci, que siempre se ha sentido depositario de la tradición artística italiana. A fines de los años 60, Bertolucci se perfila claramente como el destinatario de la herencia de toda una época del cine italiano y europeo. Las etapas parciales, preparatorias de la gran prueba decisiva, se pueden encontrar en *Partner* (1968), *La Estrategia de la Araña* y *El Inconformista* (1970). Los signos-síntomas de reconocimiento del nuevo heredero son el grito de la urgencia en el primero, el aprendizaje de la tecnología de autor en el segundo, la revelación y el conjuro de la aceptación en el tercer film, citados respectivamente. Bertolucci mismo se encarga de sugerir el código de interpretación de su obra: “Me he dado cuenta que en vez de mostrar las cosas se debería mostrar la idea de las cosas. Hacer ver las cosas hasta la saciedad es un modo para no verlas más, de perder su sentido real.” Sin embargo, 10 años después, como autor consagrado, declara a su filmógrafo Gianni Amelio, querer realizar *Novecento* “sin aquellas influencias literarias y culturales de mi formación... con una forma de mirar pura, sin influencias”.

Las declaraciones de Bertolucci son, en general, ambiguas (constante trasvasamiento del mensaje de sí mismo al de la obra) nacidas de la necesidad de hacer un corte de mangas a la genealogía cinematográfica anterior al '68, de señalar el modo de la producción de la propia escritura fílmica y, al mismo tiempo, de la tendencia a ocultar el propio discurso bajo las formas narrativas de los padres del género (Renoir, Rossellini). “Yo pienso el cine como Renoir: mi idea del cine es aquello donde todo está construido de antemano, ya planificado, pero donde has dejado a propósito una puerta abierta por donde puede venir la casualidad, lo imprevisible”, declara en Bertolucci, *Secondo el Cinema*. El heredero tiene el privilegio no sólo de imponer un “sello”, de introducir un “estilo” en el lenguaje del film, sino también de marcar un discurso sobre el cine, sugiriendo con un gesto las nuevas claves críticas de su obra, creando un sistema referencial en la publicística cinematográfica. Tarea que ciertamente facilita la práctica-cómplice del crítico de cine en el mercado de los valores de juicio.

El sistema referencial se convierte en "política de autor" que, en el caso de Bertolucci se inscribe en dos registros topológicos:

A) el **espacio real**, el contexto socio-biográfico y los modos de producción cinematográfico del cine italiano; b) el **espacio metafórico**, donde el desplazamiento del real al narrativo/histórico se entrecruza formando un estilo, la convención del autor, la ficción y la fantasía creadora. Ambos espacios forman el espesor de una herencia que es al mismo tiempo una misión que cumplir: hacer una inversión estética de la unidad del estilo heredado de los padres del neorrealismo con lo imprevisible de un sentido inesperado, de una ruptura con el pasado. Capitalización de una herencia que hace de la virtud de la coherencia una significación inestable, contradictoria, desesperante para una izquierda purista que ve en Bertolucci la misma ambigüedad histórica del Rossellini de **La Nave Blanca** y de **Roma Ciudad Abierta!**

Reproche estético que se convierte en condena moral cuanto Titanus produce **El Conformista**, la 20th Century Fox al **Ultimo Tango** y la Fox, la Paramount y United Artist financian **Novecento**. Pero si para el autor **no hay dinero limpio ni sucio**, para los críticos progresistas se trata de analizar sus films en la situación concreta en que estos se producen y que permiten la gestión de los "espacios democráticos" que las multinacionales



abren a los "jóvenes autores". En este contexto, **Novecento** se revela como la consagración del heredero-autor por las grandes familias del cine de USA y Europa, consecuencia de una corrección liberal del sistema económico y de una revisión histórica que se traduce en la respuesta estética al Compromiso Histórico y al eurocomunismo.

Capitalismo y revolución que se viven como necesario rompimiento con la dogmática narrativa expresada por duraciones excesivas, y el uso del plano/secuencia como recurso económico en sus primeros films o como efecto-popular en su **Novecento**, segmentos tácitos, sobreentendidos, plenos de alusiones que van borrando la línea consagrada del relato tradicional. La trayectoria filmica de Bertolucci es un constante invertir, derrochar y recapitalizar a los maestros narrativos, y que traduce con nitidez la nueva tecnología del imaginario filmico, la dimensión metalinguística del discurso inscrito en el modo de producción donde los materiales "de base" se mezclan con los materiales literarios en la construcción de la ficción: desde el "ron-ron" de la cámara en directo en **Estrategia** hasta el efecto metafórico del cine-en-el-cine en el **Ultimo Tango**.

Herencia y rebelión se desplazan paralelos en Bertolucci a través de un continuo descender el velo de la "puesta en escena" para revelar la verdadera escena: la de un autor que toma el relevo estético con el advenimiento de un nuevo estilo, por medio de una **estrategia metafórica del recambio de ficción**, la intromisión del nuevo sujeto de la historia, la izquierda como imaginario. Estructuralmente la filmología de Bertolucci está plagada de llegadas: Athos Magnani en **Estrategia del ragno** Marcello Clerici en **El Conformista**, Giacobbe en **Partner**, Paul en **El Ultimo Tango**, Olmo en **Novecento**. Si las partidas son el olvido, la pérdida de la memoria, la castración del Yo, el pasado, en cambio, se recupera y se convierte en narración con la vuelta del héroe, en la alusión mítica de todos los personajes.

El espesor del discurso de autor, el contenido de la herencia recibida, que incluye la ruptura, se apoya en el nombre del padre como función simbólica de identificación entre la persona y la Ley. Genealogía y rebelión conviven en Bertolucci como síntesis de una misión encomendada, donde la nostalgia de la promesa heredada viene sustituida por la "tarea de autor" encargado de desvelar el mito de un universo, donde las leyes de la ficción de un nuevo orden se entrecruzan en la escritura cinematográfica, en la razón del estilo y la puesta en escena de una poética de **herederos de la izquierda**.

II SU OBRA

"1900" es la historia de Bertolucci, de la Familia, de un Pueblo, de una Nación que se dirige al Compromiso Histórico. Con una primera parte que conmemora la **Prueba del Pueblo**, y una segunda, su **Victoria**.

En estas notas nos referiremos sólo a la primera, es decir, a las estaciones otoño-invierno de la lucha de clases en Italia, en cuyo periodo adviene el fascismo. Pasión y triunfo que ya se metaforizan en la primera secuencia del film: la muerte del partisano clausura el tiempo del fascismo e inaugura una nueva herencia, la del Pueblo a la conquista de la utopía del Pacto Histórico. La primera muerte del film condensa de este modo la última muerte que causará, derrotado y en desbandada, el fascismo histórico. Muerte positiva y mítica (Si el grano de trigo no muere...) que hará renacer a todo un pueblo de las tinieblas del Mal Fascista a la Primavera de la Liberación. Por eso, la verdiana conmemoración fúnebre (a través de ese alarde de recursos estéticos y técnicos señalados por una interminable panorámica en picado y que al descender se convierte en travelling tipo "cine-verité") con que finaliza la primera parte del film, expresa los sentimientos de todo un pueblo que llora su desamparo, el luto histórico provocado por el fascismo italiano.

Bertolucci no teme esquematizar. Pretende ensamblar un film popular en cuyo interior se perciba a un pueblo, significado por una herencia cultural y simbolizado por una Victoria política. Y a una generación que ya ha cumplido su ciclo histórico es necesario que la reemplace un pueblo de elección, un nuevo Verbo que sustituya la vieja palabra dominante. La muerte de una clase es para el autor la muerte del patrón; la muerte del Padre es la muerte de una generación.

"S'il n'y a plus de Père, à quoi bon raconter des histoires?"

... Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine...?"

R. Barthes

Nuestros héroes, Olmo y Alfredo (Gerard Depardieu y Robert de Niro, respectivamente), nacerán el mismo día por una coincidencia del destino. Uno es hijo del Señor de las tierras, el otro tiene padre anónimo. Dos generaciones, dos filiaciones paralelas que se inauguran en representación del campesinado y la burguesía respectivamente. Olmo es el Pueblo sin padre en una sociedad que sólo reconoce la paternidad del Poder. Alfredo, el hijo de la Promesa, lleva el sello de su Clase. Clase dominante cuya misión histórica es la de modernizar y racionalizar la sociedad italiana. El no cumplimiento de la tarea —por sentimentalismo, por escasa advocación, según se desprende del film— comporta el látigo histórico del fascismo, que en la primera parte de **Novecento** viene ya imaginado por el suicidio del patriarca Berlingheri entre vacas y

estícol, espacio figurante de una productividad tradicional que ya no será más privilegio exclusivo de una familia. La riqueza, como el poder, pasan a ser patrimonio de una Clase, la herencia del parentesco y la transmisión de nombres vienen sustituidos por una herencia tecnológica y por el signo del capital.

El origen de la herencia tiene para Bertolucci una escena precisa. La casa patronal se opone al resto de la propiedad por medio de muros señoriales en cuyo interior se desarrolla la "otra historia", la familiar, que encierra sentimientos y dramas interiores de una gran percusión dramática. La memoria imaginaria del autor filma aquí a su propia familia ("yo soy hijo de esa burguesía de Eimlia Romagna"), coherente con una tradición espacial ya sustantivada, fundamento del "espíritu de familia". La casa patronal, foto de familia de la burguesía terrateniente, es la representación escenográfica de una heredad de casta que va desintegrándose progresivamente. Hay en este lado de la escena familiar, una ideología de los espacios domésticos, testigos de la transmisión padre-hijo, que encierran, a su vez, los gestos y movimientos, las "marcas visibles" de la manera y el estilo de un dispositivo genealógico, de personajes que narran los efectos de época de un dominio de la Sangre. La casa familiar funciona como especialidad del uso privado que encierra, que separa y prolonga ese mismo uso en el ritual cotidiano de una "tecnología de la interioridad".(*)

Extra muros está la casa de los peones campesinos, que posee, al contrario de la casa señorial, una variedad espacial ilimitada. Fiel a los recuerdos del autor ("**Quería obtener un nuevo modo de aproximación a los campesinos, como yo los vi en mi niñez, con ese color de pan cocido en la cara**"), los campesinos no tienen marca de prestigio de su propia individualidad (salvo la figura del actor Sterling Hayden, pero su personalidad está en función de "la sabiduría" popular y del código antropomorfizante de la tesis política de todo el guión) y la vida "familiar" campesina se limita a agruparse en torno a la gran mesa común de los pobres. Los sentimientos y pasiones interpersonales no vienen registrados por la cámara puesto que al rol simbólico de siervos corresponde una función anodina puramente de Clase. En una descendencia sin padre reconocible no hay más heredad que la de ser **historia de una clase**, que es un modo de ocultar el espacio de las contradicciones subjetivas, en el mejor estilo de la tradición marxista. Las clases populares, como se sabe, no traducían a Freud. Las neurosis del proletariado están irremediablemente condenadas a conmutarse en productividad simbólica de clase mediante las inscripciones étnicas, folklóricas, geográficas y estéticas presentes en el film: así, las canciones de lucha sustituyen a la Palabra individual del pueblo, "La Lega" campesina representa a la Familia del pasado y al sindicato del futuro, las banderas y pañuelos rojos relevan los signos de reconocimiento del nuevo Pacto. **Para Bertolucci, como para Zdanov, la Nueva Ley debe inscribirse en rojo.**

Las abstracciones ideológicas van progresivamente ahogando ese naturalismo infantil y candoroso que debía tener el film en las intenciones del autor. Las dos historias, las dos clases, las dos representaciones imaginarias se irán superponiendo a lo largo y a lo ancho de la película como las pisadas de Robinson sobre las huellas del salvaje.

A "**la mirada pura y sin influencias (...) como si no hubiera leído a Proust**" que Bertolucci cree haber reflejado en su film/ corresponde en realidad una mirada mucho más mediatizada que inscribe el pasado familiar y el presente político, artista y militante, la Commedia dell'Arte y el realismo socialista, Proust y Godard, Eisentein y Berlinguer, el vino nuevo en la bota vieja, convenientemente reparada para la celebración del festín histórico del Pacto Gramsciano (que a partir de los años setenta se llama **Compromiso**).

Pero, a pesar de ser un film autobiográfico ("**esta moda que atraviesa todo el cine**"), la confesión individual se amplifica al grado de Historia y si al objeto film corresponde el dominio de la ficción, al sujeto histórico corresponde el dominio de la realidad: "**en algunas escenas he querido filmar como en un documental y como una ficción al mismo tiempo; por ejemplo la escena del funeral de los comunistas muertos en la Casa del Pueblo.**"

La conjunción de la ficción y la realidad, del cine y la historia será entonces el modo como el espectador debe acceder a la apreciación de la actual situación política y cultural italiana. Ficción del pasado-utopía del futuro fijada en el modelo "realista" que el Partido Comunista tiene para la sociedad que vive en una "ficción de poder" desde hace más de treinta años. A la **ficción genealógica del poder debe suceder el realismo de una herencia política.**

Las historias de la generación dominante en vías de extinción y la del pueblo de elección se inscriben, por tanto, como la figuración de la lucha de clases y el desplazamiento del patrimonio de la sangre por el dispositivo de una Alianza histórica o, como diría Foucault, desplazando la herencia sexual y jurídica de la aristocracia por la económica y tecnológica de la nueva burguesía. Desde esta perspectiva, el suicidio del establo no cobra valor hasta la compra de la primera máquina a vapor. En esa línea histórico-simbólica, el film parece reforzar el esquema (gracias al uso desprejuiciado, "modernista" y documentalista) de que el **realismo** de la fuerza de trabajo está destinado a desplazar y sustituir definitivamente a la **ficción** de la casta social originada por la propiedad.

Todo el atractivo del film radica en gran medida en la refinada explotación del juego de los códigos concretos y abstractos, de los efectos de personajes y situaciones conjugados

(*) Al contrario de Bertolucci, Buñuel destruye la ideología del espacio imaginario, destruyendo materialmente sus funciones. En "EL FANTASMA DE LA LIBERTAD", a la transgresión del sagrado espacio burgués, Buñuel añade la transgresión de sus funciones y, desplazándolas, tiende a multiplicar por exceso de código su sentido contrario. El espacio no viene recreado ni imitado sino convertido en escena iconoclasta que con la introducción de objetos profanos rompe la sacralidad de los lugares cuya hagiografía viene normalmente respetada en el cine. Así, por ejemplo, el comedor y la "toilette", abriéndose a objetos heterogéneos, destruyen su función neutralizando al mismo tiempo su economía de clase. La violación de los tabúes sociales desestabiliza las funciones anales y orales de los respectivos espacios, provocando una histeria de significación, mediante la ruptura de la analidad comunicativa que sólo se da en espacios separados y "privatizados" por los rituales orales del consumo y la propiedad. De este modo, la comunicación entre los personajes, lejos de "imitar" la vida por sus contenidos, deviene "sema fecal" que irrumpe en la circularidad familiar burguesa como una agresión de sentido a su propia espacialidad.

con el esquematismo de una estrategia política, la moral familiar y el ideal político, el retrato familiar y la escena de clase histórica. La productividad del Código se revela rentable y el film se reproduce a sí mismo en el juego especular de la ambigüedad. Es por ello que las multinacionales y el capital exhibidor lo proyectan como film histórico, o como film político, o como film de autor/militante. Los subcódigos de la cultura dominante y del marxismo, una cultura idealista más una cultura materialista que convergen para construir conjuntamente una estética modernista (en línea de continuación lógica con **II Conformista**) se revelan como la combinación ideal de un relato de corte populista, hecho a la medida de los grandes cuentos épicos de la historia del cine, aunque controlado por la autodisciplina didáctica. El carácter testimonial de los personajes se revela como la articulación del significante histórico, así como las luchas de los campesinos lo son respecto a la tesis política: **la continuidad de una estrategia histórica.**

Esta continuidad necesita su propio sistema mitológico nacional, sus propias institucionalizaciones, sus propios orígenes (el Pater familias campesino es el profeta que anuncia al futuro dirigente comunista. La Lega prefigura el gran sindicato; la marcha fúnebre como demostración del **"siamo forti, siamo tanti, siamo uniti"** del futuro Gran Partido, etc.), herencia imaginaria de una comunidad (Emilia), de todo un pueblo (el italiano) que se identifica en sus signos y los conserva como constante histórica de sus luchas.

Entonces poco importa que los dirigentes del Partido Comunista italiano piensen que el film excede su cuota celebrativa. Para Bertolucci está claro que por primera vez el pueblo tiene su propia "historia popular", en el sentido que la ficción está al servicio de la Historia, y ésta del pueblo. En el universo filmico de Bertolucci/**Novecento**, no sobra nada ni falta nada, simplemente está todo en el film. Esta totalidad está naturalmente más allá del error o la verdad, pues el film se dedica simplemente a no inscribir lo que ya estaba inscrito en el corazón del pueblo (y de Bertolucci). Y esta inscripción de verdad no es más que la del significante inconsciente, la huella mesiánica que si la memoria no olvidó, fue porque nunca estuvo en la conciencia (de clase) dominante.



Transformar la lucha de clases en una relación ambivalente entre dos hermanos de leche y leche, con abundantes elementos de homosexualidad latente. He ahí un primer registro de la "saga" Novecento que se repite constantemente a lo largo de todo el tiempo histórico hasta converger en ese final idílico (segunda parte) en el que los dos beneficiarios, ya canosos, se persiguen y contemporanizan su afecto en una muestra chirriante de "compromesso" berlingueriano. **Diaphanidad del autor:** "Pensé que al público más popular le gustaría ver de viejos a esos dos personajes que conocía desde su nacimiento, y que haría reflexionar mucho más al espectador que el simbolo de la bandera que se aleja..."

“Olmo y Alfredo son dos fantasmas de un solo personaje: yo.” Efectivamente, ambos personajes son el “soporte dramático” a través del cual se inscriben los dispositivos que relacionan los “grandes motivos” de **Novecento**: Familia y Clase, Sangre e Historia, Herencia y Alianza, Sexualidad y Poder, etc. Esta “inscripción” de los detalles individuales, funcionales a una fruición de gran público, es la transcripción de un desdoblamiento fantasmal en función de una memoria pasada y de una conciencia presente del autor. Olmo y Alfredo no tienen vida propia en la realidad (poética), ni pueden constituir una forma de autonomía subjetiva. Ninguno posee los límites de una configuración descriptiva (como lo poseen los actores de *El Último Tango en París* o *Il Conformista*) que lo haga definible y diferenciado respecto al otro. El ser de cada uno no está en sí mismo sino en su ser de clase, pura relación sémica que reenvía constantemente al origen en el otro. De allí la impresión de una interpretación escénica algo borrosa, abstracta, de una **poética de clase**. Olmo y Alfredo son objetos de un sistema más general, lanzados y obligados a significar más allá de sí mismos, para uso y función de una estrategia general. Ambos rostros **deben marcar** una diferencia de clase, de una heredada y de otra diferida, de una hegemónica y de otra desplazada, de una distinta a las otras y de otras idénticas entre sí.

Los dos niños/amigos encarnan cada uno el prestigio de su clase. Así, mientras Olmo viene al mundo (a la historia) en un escenario primitivo y sarcástico (mientras los niños miman un parto con una sandía) de nórdico realismo medieval, el nacimiento de Alfredo se presenta en el balcón, **por lo alto**, mientras el viejo terrateniente rinde homenaje al heredero predestinado. El prestigio del niño campesino, Olmo, es andar descalzo, raído, con el pelo torpemente cortado y una suciedad conmoviente. El prestigio del heredero es andar calzado, vestirse finamente, con elegancia de adulto, testimonio de corrección y belleza infantil.

El registro comportamental de ambos personajes no es menos esquemático. Mientras a Olmo le toca reconfirmar el primitivismo del campesinado metiendo los pies en el barro, cazando ranas, exhibiendo su fuerza física y su sexualidad, Alfredo, en cambio, es feminoide, tímido, inexperto, negándose a comer las ranas (el falo de Olmo, la marca, el signo del primitivo, etc.). Si la clase los separa, la sexualidad los une en las formas primitivas: la tierra, la paja, la desnudez de los cuerpos, el onanismo, los juegos de homosexualidad (recuérdese la escena con la prostituta).

La alianza afectivo-sexual de Olmo y Alfredo se presenta como una modificación de la ficción dominante que querría ver separado, incluso tácticamente, lo que en teoría se define como dos campos antagónicos, a saber: a una clase que se afirma a sí misma políticamente correspondería la conservación del valor diferencial de los sexos, mientras la clase sometida lo estaría en base a una represión en función de la producción. Para Bertolucci, si teóricamente la ficción dominante ha ocultado el cuerpo y el sexo para ejercer mejor su dominio, la nueva ficción popular debe insistir en el reconocimiento y aceptación de un estilo de sexualidad de clase diferente no para ahondar la diferencia sino para enriquecer un dispositivo de alianza, para sustentar un consenso como plataforma de liberación política y sexual.

En el cuadro de una **estrategia de nueva ficción histórica**, **Novecento** se nos aparece como un objeto de marca nacional destinado a provocar un amplio consenso en el mercado ideológico de la sociedad italiana.

Mientras la burguesía económica italiana se ha visto obligada a desplazar sus inversiones “culturales” al cuadro de una cinematografía progresista nacional, una entera generación de jóvenes realizadores salidos de la escuela neorrealista de los grandes maestros se ha apoderado de la ficción dominante para producir films de temas político-populares. Si la clase dirigente italiana no tiene estrategia política ni proyecto cultural histórico, la izquierda, concentrada en su mayoría en torno al Partido Comunista posee, por el contrario, una estrategia de política nacional de largo alcance que supone la adhesión de todas las fuerzas sociales, económicas y culturales a través de un pacto interclasista. En cumplimiento de este objetivo, el PCI exige cada día con más urgencia su derecho a participar en el poder, traducido consecuentemente en la toma de responsabilidades en el orden público, la administración y la cultura. Esta exigencia de gestión del poder viene sentida por hombres como Bertolucci en términos de exigencia de ficción nacional, por la necesidad de leer el presente a través del pasado popular que garantice y justifique el nuevo protagonismo de las clases populares.

Convertir el pasado en símbolo, como significante del pacto presente, es para Bertolucci un problema de lectura del objeto histórico. Cómo leer el pasado para hacerlo un significante del presente, se reduce para el autor, **en cómo contar la Historia a la manera progresista**.

He aquí un problema de lectura crítica de la filmografía de Bertolucci que supera las aproximaciones más o menos impresionistas y las alabanzas más o menos justificadas a su producción de Autor. Del modo como la crítica se aproxime a este tipo de cine depende la comprensión del lenguaje y la gramática ficcional que los autores italianos progresistas proponen a sus contemporáneos. Problema que supera la lectura restringida de **Novecento**. En definitiva nos hallamos ante una pregunta que interroga, de un modo nuevo, una situación histórica original (el eurocomunismo como hegemonía cultural en Europa) y, al



Registro épico de la figuración "popular"; la resistencia de los campesinos emilianos, un bello espectáculo dentro del espectáculo (Novecento, primera parte).



mismo tiempo, los viejos problemas debatidos por la crítica del cine: la relación entre realismo y ficción política, entre la Historia y su narración cinematográfica, entre el poder de los aparatos de base ideológicos y los "contenidos" alternativos de una fantasía progresista. La previsible llegada del Partido Comunista al gobierno en Italia provocará la hegemonía de un lenguaje cinematográfico de la nueva situación, creada no como algo que se adquiere desde el exterior, sino como expresión de un poder compartido a partir de innumerables puntos y en el juego de relaciones de fuerza entre las diversas fracciones progresistas.

En este sentido, **Novecento** parece presagiar que si las clases tradicionalmente antagonicas en Italia están en vísperas de lograr un pacto histórico, es necesario que la ficción transforme el cine en una **imaginación histórica** y nacional (en una voluntad de saber) que represente y desempeñe siempre y en todas las partes de su inscripción simbólica un papel directamente productor de las relaciones de poder que sirven de soporte a los "**sentimientos de la mayoría**" y a los efectos del Pacto que recorren el conjunto de la sociedad italiana.

Novecento es el **dispositivo simbólico del compromiso histórico** que ya está realizándose en la sociedad italiana, y el concepto de "pueblo" no está por esto en relación de exterioridad respecto al Poder contra el cual lucha y en consecuencia desarrolla su "resistencia" cultural con sus objetos simbólicos propios, sus rostros heroicos, sus signos distintivos, sus propios códigos, en constante diálogo con la ficción dominante. En este dispositivo de ficción precursora se hallan representados todos los elementos de una historia cuyos figurantes escópicos son los antepasados (la herencia) de las dos clases tradicionalmente antagonicas. El film es ya el compromiso histórico estructurado como lenguaje que funciona como una máquina de producción de las nuevas relaciones del poder de consenso que un sector de la sociedad se esfuerza en perfeccionar y convertir en Pacto. Esta máquina estructurada como sistema de códigos referenciales constituye la Ley escondida del film. Este sistema (de leyes y dispositivos sociales, políticos, estéticos, subjetivos del autor, etc.) viene inscrito en modo conmemorativo, como un objeto histórico. Pero más que una "memoria popular", es la voluntad de ficción popular la que prevalece por debajo del film. **La Historia en Novecento, es un acto de anticipación política** por el cual el sujeto-pueblo decide su elección del significante temporal y del efecto retroactivo del código del Compromiso Histórico sobre el mensaje que del film resulta. O, a la inversa, el Compromiso Histórico es para el autor la concurrencia de mensajes enlazados por una relación histórica de la lucha de clases, constituyendo un discurso cinematográfico lineal donde, en cualquiera de sus secuencias, es posible realizar una conmutación del Sujeto-Yo por el sujeto-Pueblo (otro). Lo propio del discurso del film es el principio mismo de su eficacia como discurso, es decir, borrar las marcas de la enunciación y disfrazarse de historia.

La utilidad de la "marca" pueblo (y su tecnología ficcional) radica en que su percepción cinematográfica conduce infaliblemente al espectador a olvidar (por "fascinación estética") en una escena de género histórico, el esquema analítico que lo sostiene. El Pueblo habla, pero es el discurso de Autor el que nosotros percibimos; Bertolucci filma, pero son las condiciones históricas del Compromiso las que permiten sostener a toda la ficción.

De allí que el film sea, más que de memoria histórica (saber del pasado), un discurso sobre la **memoria utópica**, y no por el contenido fidedigno de la escena del pasado sino por temporalizar un discurso de relaciones de poder presente-futuras dotadas de una instrumentalidad utilizable para las más variadas estrategias, de las cuales el film toma sólo una, la enfoca y la "historifica" en forma global, universal, como válida para todos.