

# Director italiano Bernardo Bertolucci artista de la "Generación del 1968" encuentra su destino

## Los soñadores, dirigida por Bernardo Bertolucci

2 March 2004

Útilice esta versión para imprimir | Envíe esta conexión por el email | Email el autor

*Esta crítica apareció originalmente en inglés el 19 de febrero, 2004.*

*Los soñadores* es la última realización del famoso director italiano Bernardo Bertolucci. La película es tan horrenda que a veces da vergüenza. Sus fallas no son la de un individuo. Más bien la cinta expresa la decadencia intelectual y moral de toda una generación de artistas ex izquierdistas que no pueden rebasar sus límites y que no tienen nada nuevo que decirle al público de hoy.

El argumento de la cinta se basa en una novela de Gilbert Adair y se desarrolla en París, 1968, antes y durante las rebeliones de mayo-junio que culminaron en la huelga general de 10 millones de trabajadores franceses.

Estamos en febrero, 1968. El gobierno francés despidió al famoso director de la Cinémathèque Française, Henry Langlois, y estalla una manifestación en contra de dicha acción. Matthew (Michael Pitt), universitario norteamericano y cineasta, se topa con Isabelle (Eva Green) y su hermano mellizo, Theo (Louis Garrel). Ambos también son fanáticos del cine. El entusiasmo de los mellizos es tan intenso que convencen a Matthew a alojarse en el lúgubre apartamento de ellos durante la ausencia de los padres.

Los tres se encierran y se aíslan del mundo. Los hermanos introducen al huésped a varios juegos y ritos. En uno de ellos, la pareja presenta escenas o repite diálogos de películas famosas. Cuando el participante no puede nombrar al actor que pronuncia las palabras, o la película que corresponde, tiene que pagar cierto precio. Por ejemplo, Isabelle castiga a su hermano haciéndolo masturbar frente a una foto de Marlene Dietrich. "Ahora sí que hemos subido el precio", exclama Matthew con gran sabiduría. Llega el turno de Isabelle, pero ésta no puede constestar una de las preguntas. Theo la obliga a tener sexo con Matthew. Se descubre que es virgen.

Y así continúa la trama. Se oyen ecos de *Los niños terribles*, de Jacques Cocteau, y de otras cintas similares; la película trata laboriosamente de crear un intenso ambiente sexual. Pero todo resulta tonto y poco plausible. Green y Garrel tratan lo más posible de parecer osados, belicosos y precoces, pero terminan por ser fastidiosos y carecer de naturalidad. El personaje de Pitt no tiene ninguna lógica. Parece un esteta, un "dandy", pero esa personalidad era poco común en Estados Unidos durante 1968. Y la verdad es que ni la manera de expresarse, ni su visión del mundo, lo hacen parecer como tal.

Aparentemente, Theo es maoísta sin mucho entusiasmo. Su recámara la adornan objetos relacionados con el maoísmo, inclusive un afiche muy prominente de la película de Jean-Luc Godard, *La chinoise*, que trata, con tono burlón, las actividades de una "célula" maoísta en un apartamento de París; idea que un año después ningún maoísta serio apreciaría. Theo le

dice a Matthew que la Revolución Cultural es una gran película épica en la que las masas cargan libros, no armas de fuego. Matthew le contesta que esos Guardias Rojos que Theo tanto admira llevan un solo libro, pequeño y rojo, y que todos no son más que extras en una película que se imagina. Esta conversación es breve, pero muestra claramente la artificiosidad y la falsedad—creadas después del acontecimiento de los hechos verídicos—de las que sufre gran parte de la cinta.

Bertolucci de vez en cuando usa la música popular y ciertos recortes de otras películas (dirigidas por directores apropiadamente de moda en aquella época: Samuel Fuller, Josef von Sternberg, Godard, Buster Keaton, Howard Hawks), pero el objetivo de esta decisión no tienen nada de lógica. Este material, puesto que no sirve ninguna función narrativa o crítica, simplemente ha sido incluido para crear la nostalgia o tratar de ganarse al público joven con alusiones a ciertos momentos culturales. De todo modo, como uno de los críticos de la revista *Sight & Sound* razonablemente expresara, "*En Los soñadores*, ser revolucionario en 1968 es más bien asunto de estilo de vida".

La desnudez contribuye muy poco. Las insinuaciones de bisexualidad e incesto y los embarres con fluidos corporales sólo sirven para excitar al público. Se nos ocurre que Bertolucci (*Antes de la revolución*, *El conformista*, *El último tango en París*), consciente o inconscientemente, ha tratado de crear un escándalo sexual, sobretodo en la manera que usa la belleza juvenil de su actriz principal. Es como si buscara la manera de evitar que su carrera sufra más fracasos. Su esfuerzo termina cínico y repugnante.

La película tiene un sólo momento de calor humano y compasión en medio de todos los alborotos y acontecimientos triviales: una toma, bastante larga por cierto, de los tres jóvenes dormidos inocentemente en una bañera. Es como si la escena fuera una crítica al carácter explotador del resto de la película.

Bertolucci sostiene que Matthew, Theo e Isabelle son jóvenes inmaduros cuando entran al apartamento a fines de invierno y adultos cuando salen. Pero las razones de esta conclusión no están muy claras. La experiencia sexual es muy importante, pero no es el único criterio que define a la persona adulta. Ser adulto también significa aceptar, de una u otra manera, ciertos aspectos de la vida, inclusive los desagradables. La visión del director en cuanto a lo que ser adulto significa es muy reveladora: mucho sexo, jugar juegos acerca del cine, tomar el vino más caro de papá y pasar horas conversando "seriamente" (léase excesiva y superficialmente) acerca del arte y de la política mientras se permanece aislado de la rebelión social que se desarrolla.

Bertolucci ha expresado que le interesan tres "revoluciones": la cinematográfica, la sexual y la política, las cuales se sincronizaron en 1968. Si aceptamos sus valores superficiales por los cuales la cinta aboga, ésta se

basa en tres hipótesis acerca de estas revoluciones que debemos refutar.

En primer lugar, la película sugiere que el "cine moderno" se originó en la Cinémathèque Française con la presentación de varias películas de los directores de la Nueva Ola Francesa. Pero la verdad es que los éxitos de los directores franceses de la década del 60 parecen menos importantes a medida que pasa el tiempo, y con este comentario no nos referimos simplemente a las obras contemporáneas de los miembros de ese grupo que todavía viven (Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Agnes Varda, Chris Marker y demás), sino a muchas de las películas que se filmaron en esa época.

La historia no perdona. Los acontecimientos—en este caso las obras de arte—adquieren dimensiones muy distintas, y hasta cualitativas, en el contexto histórico del futuro. Las tragedias y los traumas de las últimas décadas tienen la tendencia a darle énfasis a las insuficiencias de las aspiraciones artísticas del cine de la Nueva Ola y del cine europeo que siguió. Los directores de cine no comprendían las inmensas contradicciones fundamentales de la sociedad después de la Segunda Guerra Mundial, y cuando éstas contradicciones estallaron en 1968 y después, pusieron en peligro la existencia del orden social. La fuente que había suscitado la creatividad de estos artistas pronto se secó.

Esto no se debió a la mala voluntad de los artistas o, como sucediera en muchos casos, porque eran abiertamente hostiles a la política. La entrada de la clase obrera en lucha abierta y la crisis general de la sociedad, que refutaron todas las aseveraciones que los voceros oficiales de la izquierda habían hecho acerca del capitalismo después de la guerra [Segunda Mundial], plantearon nuevos problemas complejos y difíciles a estos directores, a quienes no les puede culpar del todo, puesto que eran incapaces de reaccionar debidamente a la situación.

Los directores izquierdistas, sobretodo en Francia e Italia, por lo general trataron de esquivar el problema de la naturaleza de los partidos comunistas estalinistas y el papel que éstos jugaron, para no decir el tema, en realidad de mayor importancia, de la índole y el destino de la Unión Soviética. Y por ello pagaron el precio. Bertolucci, militante del Partido Comunista en esa época, fue uno de los que consideraban que esas cuestiones eran demasiado inquietantes y difíciles de comprender. Y desde a mediados de la década del 70, el cine de Italia y de Francia ha producido pocas películas transcendentales.

Es significativo que en *Los soñadores*, Bertolucci—quien filmara una película de despedida en memoria a Enrico Berlinguer (ex líder estalinista italiano y padre del "Eurocomunismo") luego de éste fallecer en 1984—opta por filmar a los estudiantes marchando bajo la "hoz y el martillo" del Partido Comunista Francés, cuando en realidad muchos estaban bajo la influencia de organizaciones anarquistas o trotskistas.

En cuanto a la "revolución sexual" de la cual Bertolucci tanto depende, no hay por qué exagerar sus consecuencias. Si por ella el director se refiere al hedonismo frío y distanciado de la película, vale la pena decir que la influencia de esta "revolución" sólo alcanzó a un pequeño sector de la clase media en los países capitalistas avanzados.

En noviembre, 2003, ante un público en Inglaterra, el director defendió los sucesos de 1968 contra acusaciones que fueron un "fracaso" porque "todo lo que sucede en nuestras vidas de hoy, la manera en que conducimos nuestras relaciones, sobretodo la manera en que nos relacionamos a los derechos de la mujer, fue consecuencia del 1968. Fue imaginado y de cierta manera planeado en 1968". En otras palabras, puede que la titánica lucha para ponerle fin al sistema capitalista de ganancias privadas haya fracasado—más bien fue traicionada—pero por lo menos engendró al movimiento feminista moderno.

De todo modo, las agresiones contra los derechos de la mujer y todos los demás derechos democráticos, encabezadas por los fanáticos religiosos fundamentalistas de la derecha y otras fuerzas sociales reaccionarias que la crisis ha producido, son más feroces que nunca en todos los rincones del mundo.

La película de Bertolucci, además de sus comentarios en persona, revela un concepto muy específico que muchos otros radicales de las décadas del 60 y del 70 comparten: que fueron "revolucionarios" porque le dieron oportunidad a ciertos sectores de la sociedad a liberarse de las cadenas de la tradición.

El director se expresó ante el mismo público británico una vez más: "Sí; la revolución que esos jóvenes querían no sucedió, tal vez gracias a Dios. Pero casi todo lo que se relaciona a la manera en que hoy vivimos, por lo menos en Italia...proviene del 1968".

Seamos brutalmente directos: este comentario en realidad refleja lo que verdaderamente sucedió al finalizar la radicalización política a mediados de la década del 70: la corrupción de grandes sectores de la clase intelectual, los cuales, de diferentes maneras, hicieron sus paces con el orden social.

La "revolución sexual" tuvo otra consecuencia en el arte y el cine. Luego que la marea del radicalismo se retiró, se dio un desencanto general con la clase obrera y con el futuro del socialismo, para no decir con la historia y la vida social en general. Individuos, inclusive artistas, que habían militado por dos o tres años—y en varios casos selectos aún más!—se dieron por vencido y quedaron repugnados y pesimistas.

Aunque no se dieran cuenta conscientemente, estos artistas e intelectuales disminuyeron sus expectativas. Se convencieron a sí mismos de que la burguesía era omnipotente; de que era imposible establecer un movimiento de masas basado en principios socialistas. Se distanciaron de todo concepto coherente acerca de lo que eso significaba. "Lo personal es político y lo político es personal" se convirtió en el lema de moda. Y en muchos rincones se oían conversaciones sin ceremonias acerca de la "explotación emocional" y del "fascismo emocional", de como el sistema se manifestaba en la "vida cotidiana", en las "relaciones entre los sexos", etc., pero no acerca de un análisis del sistema social. No cabe duda que esta ideología estaba muy vinculada al ánimo posmodernista que enengendrado por los tiempos

La situación adquiere mayor complejidad cuando nos percatamos de que los artistas reaccionaban sinceramente a un verdadero problema: el fracaso de lo que en esa época se creía que eran las dos tendencias principales del arte izquierdista—es decir, el arte estalinizado en la forma del teatro de Brecht y en las varias escuelas del nuevo realismo o populismo en el cine—para tratar adecuadamente las dificultades de la vida moderna, inclusive las psicológicas y las sexuales. Pero la solución a este problema tan moderno no podía encontrarse en otro arte de visión limitada, en el formalismo o el psicologismo, sino en el análisis objetivamente verídico y poético de la vida social en general, libre de todo esquematismo ideológico y de la autocensura.

Bertolucci (nacido en 1940) luchó con estos temas con cierta honestidad en *Antes de la revolución* (1964) y sobretodo en *El conformista* (1970).

Un comentarista describe la primera cinta de la siguiente manera: "En su recreación de la novela de Stendhal, *La cartuja de Parma*, el personaje principal es un joven adinerado que se cree marxista pero que por último llega a reconocer que no lo es. Cuando se ve obligado a escoger entre el radicalismo político y un matrimonio burgués tradicional, escoge el último, entra en relaciones incestuosas con una tía a quien no le interesa la política, y repudia a su mentor comunista (y figura paternal totémica).

De todas las películas de Bertolucci, quizás la más perdurable es *El conformista*, que trata cierto tipo social susceptible al autoritarismo, El personaje principal, Marcelo, se obsesiona tanto con el conformismo luego de un traumático encuentro sexual durante su juventud que llega a participar en un atentado contra su ex profesor. La escena en la cual sus compinches fascistas asesinan a la esposa del profesor, homicidio que es impotente para prevenir, todavía queda en la memoria treinta años después.

Por otra parte, la película más notoria y celebrada de Bertolucci, *El último tango en París* (1972), es tediosa y asfixiante. Es una cinta frívola,

pomposa y vanidosa cinta en la que la "revolución sexual", por poder decirlo de otra manera, ha triunfado (Marlon Brando y María Schneider tienen repetidos encuentros sexuales anónimos en un apartamento de París). Los resultados son lamentables.

Bertolucci volvió a examinar la vida social en *1900* (1976), en que trató de dramatizar los últimos 45 años de la lucha de clases italiana, pero nunca logró captar la intensidad de sus primeras películas. Después de 1900, sus comentarios son pocos.

En cuanto a la tercera "revolución" de Los soñadores, es decir, la política, ésta sorprendentemente recibe poca atención, sobretodo si se considera que la rebelión de los obreros franceses en 1968 condujo a la mayor huelga general desde la revolución Rusa de 1905 e hizo tambalear las bases del capitalismo europeo.

Los eventos que la cinta dramatiza son pocos o reducidos a pocos segundos: la bulla de las luchas en las calles, la presentación por televisión del Primer Ministro George Pompidou prometiendo negociar con los huelguistas, una escena bien breve en la Sorbona, la política maoísta indiferente de Theo. Las escenas hacia finales de la película de los estudiantes marchando y luchando en las barricadas son tan rígidas y ficticias que parecen haberse inspirado en revistas de tiras cómicas.

¿Qué se podría decir? Bertolucci tiene todo el derecho a recordar los sucesos a su manera. Pero uno también tiene el derecho a señalar no sólo la trivialidad fundamental de la película, sino también como ésta trivializa la historia. Nos recuerda las palabras de Trotsky al referirse al arte "engreído determinado a descubrir tonterías psicológicas".

¿Por qué las obras de un artista pierden valor estético cuando la situación histórica cambia? Los marxistas insisten en que existe un vínculo entre el contenido (no simplemente un solo tema, sino toda un conjunto de ideas y sentimientos) y la forma artística, pero que el primero es primordial. En *Antes de la revolución*, el personaje ficticio basado en el mismo Bertolucci declara que una "toma con portacámara [movimiento de cámara en una película] es cuestión de estilo y un hecho moral". Y aunque toda una generación de directores y críticos hayan dicho lo mismo, en realidad no lo es.

Claro, es posible que la susceptibilidad a la belleza y los grandes sentimientos por las estructuras y las relaciones entre las cosas indiquen cierta seriedad acerca del mundo, pero el lirismo en el arte, como dijera André Breton, *es sólo el comienzo* de la protesta, no su elemento esencial.

En *El arte y la vida social*, Plekhanov cita con aprobación el comentario de John Ruskin, crítico del Siglo XIX: que el mérito de una obra, si todas las demás circunstancias son iguales, lo determina "la majestad de los sentimientos que expresa". Pero los ámbitos artísticos e intelectuales de nuestros días ampliamente rechazan esta clásica idea con desprecio. Plekhanov nota que "no todas las ideas pueden expresarse en obras literarias". Por ejemplo, un avaro que implora nuestra compasión porque ha perdido su dinero (sin la existencia de circunstancias extenuantes) "no conmovería a nadie puesto que no puede funcionar como medio de comunicación entre él mismo y el lector".

Las consideraciones que las primeras películas de Bertolucci, filmadas durante una época de grandes tensiones sociales, le daban a los problemas de la revolución social, del fascismo, de las presiones de la sociedad burguesa sobre los intelectuales y los artistas, de la opresión psicológica y sexual, funcionaron "como medio de comunicación" entre el director y un numeroso público. Pero durante la segunda parte de la década del 70, cuando el ánimo de los círculos intelectuales europeos comenzó a cambiar y éstos, según un comentarista de la época, quedaron "consumidos por el cinismo, el libertinaje y el suicidio", Bertolucci perdió el camino. Todas sus flaquezas, sus insinceridades y la filosofía social y artística que no había resuelto salieron a ras.

¿Significa ello que el director de repente perdió su talento artístico, que ya no sabía donde colocar la cámara o como dirigir a los actores? Este proceso es mucho más complejo de lo que se piensa. En sus estudios de

los poetas Románticos, E.P. Thompson se refiere al poeta William Wordsworth, cuyas últimas obras pasaron al conformismo: "No es que se convirtiera en poeta con menos talento debido al cambio en su filosofía política. Lo que sucedió es que sus 'buenas ideas' ya no tenían la misma intensidad y sinceridad de antes".

Al finalizar la década del 70, Bertolucci se quedó atrapado en las garras de una blanda mescolanza del freudianismo, el voyerismo y la indiferencia y el escepticismo sociales. Simplemente no pudo encontrar la expresión artística con las misma intensidad y sinceridad de sus antiguas ideas y sentimientos. No cabe duda que este cambio tan radical es algo trágico que lo ha dejado perplejo y confuso.

*Los soñadores* confirma una vez más su descenso.



To contact the WSW and the  
Socialist Equality Party visit:

**[wsws.org/contact](http://wsws.org/contact)**