

Sexe, folia i felicitat

Identificat abans amb un tipus de cinema «compromès», emmarcat en els corrents ideològics de l'esquerra, Marco Bellocchio tria ara un nou estil. Amb «El diablo en el cuerpo» fa de nou un profitós salt en el buit i s'introdueix en la investigació dels personatges, en el desequilibri, a un pas de la folia.

Vicent Sanchis

Marco Bellocchio, nascut a Piacenza el 1939. Director de la provocadora pel·lícula *I pugni in tasca* (1965), que fou tan comentada en l'època dels cine-clubs, estrena ara al nostre país el seu darrer film, *El diablo en el cuerpo*. Curiosament, al darrer festival de Canes van coincidir dues noves versions d'aquesta obra (el director Autant-Lara féu la seua el 1947 amb Gerard Philippe com a protagonista masculí): l'una, a càrrec de l'australià J. C. Williamson, que va passar desapercebuda i l'altra, la que comentem, que fou motiu de polèmica a causa d'una escena en la qual Maruschka Detmers practica una *fellatio* a Andrea (Federico Pitzalis). Per cert, una de les seqüències més tendres d'una pel·lícula que tracta sobre la folia, la llibertat i el sexe, des d'uns paràmetres estilístics serens, equilibrats i harmònics.

De tot plegat —psicoanàlisi, terrorisme, psicologia dels personatges, Raymond Radiguet, política italiana, subversió i colonització per part del cinema americà— hem parlat amb Marco Bellocchio, un director que continua fent profitosos salts en el buit.

—*¿Què el va interessar fonamentalment de la novel·la de Raymond Radiguet, el qual vostè associa a noms com ara Rimbaud, Baudelaire, com a representatius d'una rebel·lia individual que, pel que fa a tradició literària, no s'ha produït a Itàlia?*

—Quan vaig llegir la novel·la vaig comprovar que hi apareixia un corrent de vitalitat, una mena de moviment ansiós de vida. I això és el que m'interessa reflectir a través del personatge de Giulia: la qual, tot i estar immersa en un procés de folia, d'abstracció, un dia va ser capaç de superar la mediocritat i el conformisme per llançar-se a recobrar la seua llibertat, la seua identitat, les quals comporten

passió, risc, inseguretats, situacions crítiques.

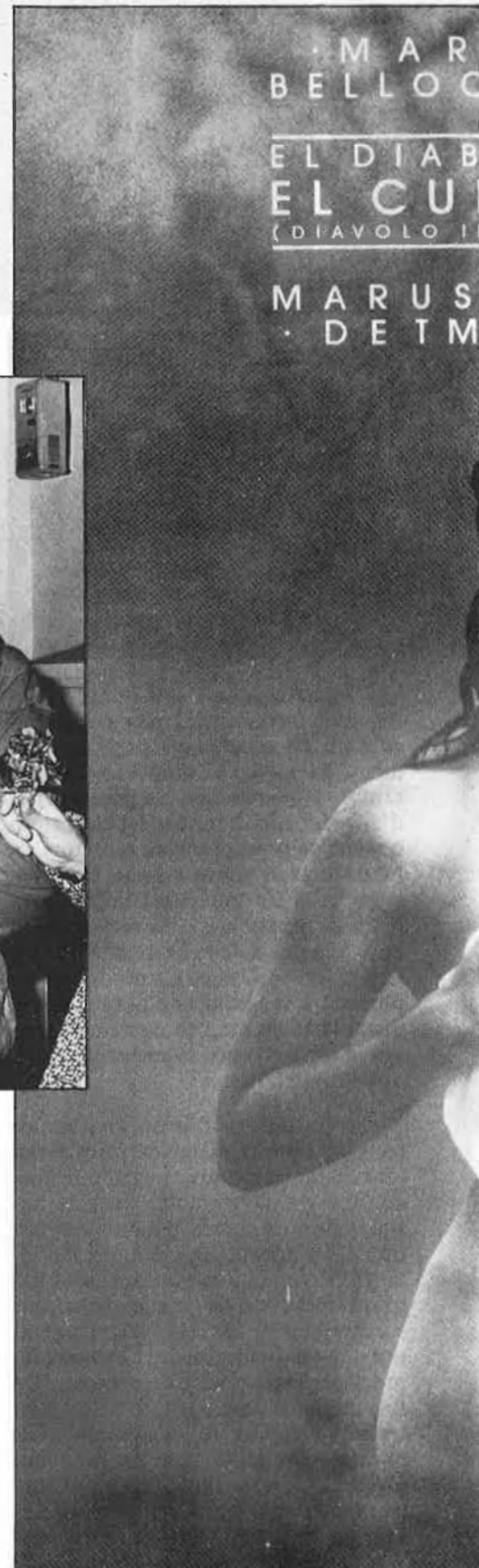
—*¿En quina mesura va col·laborar el seu psiquiatre, Massimo Faggioli a l'hora de dissenyar la psicologia de Giulia?*



G. PIZZALI

—Massimo em va ajudar a entendre i configurar aquelles oscil·lacions i els arravataments que pateix Giulia en haver d'elegir entre la seguretat que li proporciona el seu casament amb Giacomo Pulcini, un terrorista penedit que només desitja ser mediocre, o la possibilitat d'elegir per ella mateixa la millor manera d'alliberar el seu inconscient i satisfer les seues necessitats íntimes i els seus desigs, en contra dels convencionalismes i les normes socials.

—*Vostè, que en altres èpoques es va mostrar, en qualitat de cineasta d'esquerres, fustigador de la hipocresia familiar i burgesa, del militarisme, o de la falsedat dels comportaments*



«No m'interessa ja gens la decadència burgesa».



religiosos, ¿Quin és l'estímul que ara el fa voler crear una història?

—Ja no m'interessa gens representar la sexualitat i la decadència de la societat burgesa. Primer, perquè ja ho he fet en pel·lícules com *I pugni in tasca* o *Violación en primera plana*. Aleshores em van titlar de cineasta de la crueltat. No compartesc aquesta etiqueta ni la de ser un director malleït. Per exemple, recorde que Bunuel deia que s'havia escandalitzat per la manera en què jo resolía cinematogràficament l'encontre del fill amb el cadàver de la mare en *I pugni in...* El seu escàndol obeïa segurament a la seua formació moralista. També la meua generació va arribar a confiar massa en la il·lusió del somni comunista, avui ja totalment periclitat. Aquell cinema era bastant esquemàtic, ja que l'aspecte social s'imposava

en primer pla deixant en l'ombra els personatges.

Avui dia el que més m'interessa és copsar allò físic, el cos dels protagonistes, fora ja de plantejaments ideològics o polítics reduccionistes o simplificadors. Ja no m'interessa la classe de representació sàdica, iconoclasta, escandalosa, histèrica, efectuada sobre la família burgesa i d'altres institucions. Tampoc no m'interessa la representació cinematogràfica d'un món desesperat, convuls, neuròtic, desequilibrat...

—¿Quin cinema l'interessa, doncs?

—Un cinema que no siga metafòric, al·lusiú, simbòlic, sinó que a través de la càmera jo estiga extremament a prop dels personatges, però no d'una manera naturalista o neorealista, sinó experimentant formes noves d'expressió, d'aproximació a uns sers concrets, a les seues emocions, als sentiments, les llàgrimes, l'arravatament, la follia, la felicitat, el plaer. Per això, en la seqüència de la *fellatio*, preferesc captar la cara de felicitat que fa Giulia quan acaricia el penis d'Andrea més que no el detall físic del sexe del xicot, que, per descomptat, no s'eludeix, perquè era dramàticament necessari que es produís així, amb una claredat i una tendresa innocents.

—¿Podríem dir que el respecte envers el que decideixen fer i sentir els seus personatges, sense interferències posteriors a través del muntatge, l'ha

«Vull acostar-me als personatges experimentant noves formes».



empès a utilitzar el pla-seqüència, que no era un procediment freqüent en les seues pel·lícules?

—Això forma part de la complexitat i l'excepcionalitat d'aquesta experiència que significa *El diablo en el cuerpo*. Les meues regles no m'haurien permès trencar aquella fascinació mútua sentida per Giulia i Andrea, aquest clima creat en la intimitat, la manera d'expressar les emocions i els sentiments. Pel que fa a la primera escena de llit, havia de deixar que Maruschka i Andrea demostrassen la seua espontaneïtat, el temps que tots dos es concedissen, la insistència dels gestos, tal com sol passar en la vida real. Si jo hagués tallat aquesta operació, a través del muntatge, hi hauria pogut afegir el significat d'una ruptura, d'un fracàs en la relació amorosa dels personatges i jo hauria introduït un enfocament fals.

—¿Per què es va fixar en Maruschka Detmers perquè encarnàs Giulia?

—Jo l'havia vista en *Prénom: Carmen*, de Godard. Però en aquell film quasi no existeix com a personatge. És com si l'ull de Godard no hagués parat esment en ella, com si Godard esborràs la seua existència, com si el director no tingués un interès real per ella. Quan vam començar a treballar junts, vaig proposar a Maruschka Detmers que tots dos, tant ella com jo, haviem d'afrontar el problema de la relació home-dona expressament, com mai no ho havíem fet en el terreny professional, amb tot el que això implica de desafiament, d'aventura, d'indagació, que ens permetés superar la dimensió naturalista. Estava clar que els continguts del film estaven estretament relacionats amb les nostres indagacions sòcio-analítiques. Això explicaria la presència del meu psicoanalista Massimo Faggioli en el set, ja que conjuntament vam anar creant el personatge de Giulia. Ha estat un tipus de relació summament rica per a mi. I molt audaç en el sentit de combinar investigació psicoanalítica i creació artística.

—¿Hi va haver algun tipus de boicot a aquesta experiència?

—Sí, en primer lloc per part del productor, el qual tenia la pensada que jo filmàs una història clàssica d'amor, sense respectar ni que siga elementalment la visió literària de Radiguet. I després ja vingué l'escàndol quan vaig ser acusat de «plagi» pel distribuïdor. Aquest em va llevar la pel·lícula per muntar-la al seu aire, tot i que finalment, com ja sabràs, me la va tornar perquè jo la fes al meu gust.

—¿No creu que resulta un tant excessiva la comparació que vostè estableix en un nivell metafòric, per dir-ho així, entre el que va significar la Primera Guerra Mundial per als personatges de Radiguet i el que puga representar avui dia el fenomen del terrorisme?

—El terrorisme és en el film una espècie de crònica de la societat italiana. És una cosa externa a la pròpia història personal i sentimental de Giulia i Andrea, que viuen el seu romanç de manera radical i absoluta sense importar-los massa els esdeveniments exteriors, als quals se senten aliens. Són altres les coses essencials de la pel·lícula que li confereixen el seu caràcter, la substància, la seua necessitat. I així et podria dir que, mentre a la novel·la de Radiguet hi ha una gran contraposició entre la guerra i els individus (la guerra els trastoca i els modela), fins al punt de capgirar les expectatives de felicitat, en *El diablo...* passa una altra cosa molt diferent. Es tracta d'un desenvolupament dramàtic que duu a una conclusió oposada: no hi ha mort final, sinó vida i esperança.

—Em pense que els intel·lectuals italians d'esquerra van rebre amb malestar i desgrat la imatge que vostè ofereix del terrorisme. ¿Quina ha estat l'acollida de la pel·lícula al seu país?

—En general, els crítics més convencionals, aquells que solen publicar el seus comentaris en els diaris de més tiratge, han passat olímpicament de llarg, sense fer cap anàlisi del fenomen del terrorisme. D'altres, que jo definiria com a crítics militants i inscrits en certa ortodòxia ideològica, com ara la comunista, han preferit eludir també aquesta qüestió, però la seua actitud respon a una mena d'autodefensa, ja que molts d'ells compartien, si més no ideològicament, els pressupòsits suposadament revolucionaris sustentats per les Brigades Roges. I clar, no els ha fet gràcia, més aviat tot el contrari, que aparegués en el film un terrorista penedit. Giacomo és un personatge ambigu, equívoc, que passa d'un extrem a l'altre, del fanatisme polític al religiós, de tal manera que acabarà sent catòlic i la seua intenció —frustrada en el film— era casar-se amb Giulia per l'església, amb tot el cerimonial místico-religiós que tal sagrament comporta.

—¿Quina ha estat la reacció dels partits polítics, tant del PCI, PSI, Democràcia Cristiana, com de l'església catòlica, davant el nou fenomen dels

terroristes penedit (abans irreductibles com es demostra en una dura seqüència del film)?

—Tant la Democràcia Cristiana com l'església s'han mostrat «maternals» i, d'acord amb la seua ideologia, que predica la reconciliació, el penediment, el perdó i la penitència, s'han mostrat molt favorables a aquests procediments de «reinserció». Quant al PCI, ha estat el partit que ha mostrat una actitud més agressiva respecte als terroristes penedit, segurament perquè també té por que a partir d'algunes declaracions —ja que la seua actitud no creu en la suposada autenticitat d'aquest penediment— no isquen dades que puguen implicar el partit.

—Em sembla endevinar en vostè una espècie de desencís, d'escepticisme i desil·lusió respecte a posicions ideològiques que defineixen el seu cinema en els anys setanta. ¿És només una impressió meua o es tracta d'una posició que té diversos motius que la justifiquen?

—El somni comunista ha acabat ja i amb ell —perquè fora de la il·lusió marxista tampoc no veig altres propostes capaces de reemplaçar-lo— el temps de les revolucions socials. Només un cec podria veure que els règims socialistes s'esforcen a procurar la felicitat dels seus ciutadans.

—¿Hem de renunciar, doncs, segons vostè, a les visions dogmàtiques i totalitzadores que proclamaven ser garantia d'un coneixement vàlid de la complexa realitat social i humana que ens ha tocat de viure avui?

—Efectivament, seria molt més útil i profitós que ens centràrem en una indagació de tipus microscòpic, en lloc de refugiar-nos còmodament en teories universalitzadores i omnicomprendives. L'única esperança que ens queda és la recerca de la interioritat. I no tant, com deia Freud, per controlar i dominar les forces brutes de l'inconscient sinó per alliberar-les i deixar que fluesquen torrencialment i tumultuosament com vinga de gust al nostre cor i a la nostra sensibilitat. Jo avui no veig cap altra possibilitat d'autèntica revolució, com no siga precisament aquesta, la de donar satisfacció a les necessitats i el desig de l'inconscient.

—Aquests postulats, com vostè comprendrà —i aquest sembla que és el tema fonamental de la pel·lícula— comporten enormes riscos, entre els quals un progressiu relliscament cap a la follia, com representa el personatge de Giulia en aquesta història de follia

llibertat i amor. ¿És això el que vostè volia assenyalar?

—Giulia al començament encara es troba immersa en una situació conformista, mediocre, rutinària, la culminació de la qual hauria estat, cas de realitzar-se, la seua definitiva integració social a través del matrimoni amb el terrorista penedit. Ara bé, Giulia, a mesura que avança en la satisfacció dels seus impulsos, des que estableix aquesta complicitat afectiva amb Andrea, des que opta per saltar-se les lleis i les normes socials, està en perill, psicològicament parlant, és a dir, quan busca la seua pròpia identitat introdueix un factor desestabilitzador en la seua psicologia, en altres paraules, s'acosta als territoris de la follia.

—*Vostè volia mostrar, doncs, els riscos que corren els nous rebels d'avui, de la mateixa manera que en altres temps aquesta rebel·lia antiinstitucional, antisocial, antidogmàtica, va estar significada per individus com Baudelaire, Rimbaud i el mateix Ràdigué, ¿no és així?*

—Jo parle de la tremenda realitat de l'apatia i el conformisme no de manera objectiva, com ho faria un sociòleg, per exemple, sinó des de la meua subjectivitat, tal com la veig i l'entenc. M'interessa el que significa aquest estat d'apatia en tant que, en contraposició, he de procurar donar una visió artística a aquest salt en el buit que per a Giulia implica una ruptura, un desequilibri, un neguit, els quals vindrien a ser el preu a pagar per una nova conquesta de llibertat, de realització personal, d'identitat recobrada.

—*I en aquest procés alliberador —i alhora crític i conflictiu—, ¿quina funció faria la sexualitat?*

—*El diablo en el cuerpo* pretén ser, en aquest sentit, tot el contrari i oposat de la sexualitat mostrada en films com ara *Nueve semanas y media*, per citar una pel·lícula que quasi tots coneixen. En aquest film, la sexualitat ve embolcallada amb l'estètica del llenguatge publicitari. Jo, en canvi, he volgut deixar clar que «els temps interns» adquireixen una dimensió específica en la meua pel·lícula, ja que aquests no obeeixen a les regles publicitàries, sinó que es configuren al ritme del mateix desenvolupament dramàtic de la història que és la que, en definitiva, els imposa. Sorgeixen des de dins, prescindint a tal fi d'un muntatge extern que quasi sempre és bastant artificial. Vull qüestionar-me encara quins són els veritables drames i les veritables tragèdies de l'home i la dona. No m'interessa, doncs, en



aquest sentit, que *El diablo...* siga una pel·lícula cinematogràficament perfecta, bella, admirable, sinó que resulte ser «diversa», distinta, sincera.

—*¿Quina és la seua visió de la joventut italiana? Segons el que veiem i sentim en el film el tret més comú és el seu apoliticisme. ¿Què pretén significar amb el personatge d'Andrea?*

—Quan un pensa en un personatge concret per a la seua pel·lícula no fa com faria un sociòleg. Jo no volia simbolitzar en Andrea els joves italians que tenen la seua edat i les seues inquietuds. Simplement, volia presentar un jove que estigués mentalment net, sense adherències de tipus ideològic, amb una certa curiositat, amb un coratge palès en la seua relació amorosa amb Giulia. Certament, Andrea es podria considerar com un fill del 68, ja que el seu pare, el professor Raimondi, avui prestigiós psiquiatre, fou aleshores un dels implicats en aquella revolta perquè era estudiant. M'interessava que aquest jove esti-

gués desconnectat d'aquella època ideològicament tan convulsa i traumàtica per a alguns.

Ja hem pogut comprovar que, després del maig francès, s'han produït moltes classes de suïcidis en els homes i les dones d'aquella generació: un suïcidi físic, d'una banda, i un suïcidi moral, significat per la integració en la societat consumista, de l'altra. Jo només volia assenyalar que la generació a la qual pertanyia el jove Andrea té moltes possibilitats i poques o cap certesa. Així, doncs, es veu privada —jo diria que afortunadament— d'aquells condicionaments ideològics que han fet tant de mal a la subjectivitat de moltes persones encara avui incapaces de superar la conjuntura d'aquell període històric.

—*En la seqüència inicial del frustrat suïcidi de la jove negra es produeix un intercanvi de mirades entre ella i Giulia, ¿com explicaria aquesta forma de solidaritat sentimental que resulta tan eficaç i positiva?*

—En el moment en què una persona desitja la salut, eixir de l'estat crític, malaltís, està reforçant la seua identitat i troba la vida. Per això, la mirada solidària de Giulia aconsegueix el que no aconsegueixen les consabudes paraules del sacerdot catòlic, és a dir, els misticismes i els consells paternalistes. En el cas de Giulia, ella viu una mort lenta, amb satisfaccions petites i mediocres, fins que decideix trencar amb el seu nòvio i quedar completament lliure davant el que es puga esdevenir en el futur.

—*I al final, després d'una relaxada excursió per l'àmbit físic i concret, fa una altra volta acte de presència el mite, simbolitzat en Antígona. ¿Per què aquesta cita literària que fa referència a una tragèdia, si després vostè estableix per a l'heroïna un final feliç, antitràgic, antifatalista?*

—Potser no he pogut evitar que, després de les llàgrimes solidàries de Giulia, quan escolta atentament la recitació d'Andrea, s'oculte de fet una dimensió èpica, mítica, que la convertesca en una dona, sense més llei que el seu propi desig, oposat, com era també el cas d'Antígona, a les lleis d'una democràcia que no respectava els seus íntims desigs. És una manera d'expressar la fermesa de l'actitud rebel de Giulia. Avui són altres temps. I crec que avui es pot donar un tipus de rebel·lió contra el pare i la mare, contra la societat, que no haja de desembocar necessàriament en la destrucció i la mort. Jo crec que el triomf és possible. Altrament, ¿quina esperança tindriem per a viure? □