

# La mirada. Textos sobre cine

Título:

La libido anda suelta: Marco Bellocchio

Autor/es:

Font, Domènec

Citar como:

Font, D. (1978). La libido anda suelta: Marco Bellocchio. La mirada. (2):49-51.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41564>

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:



# la libido anda suelta: marco bellocchio

Domènec FONT

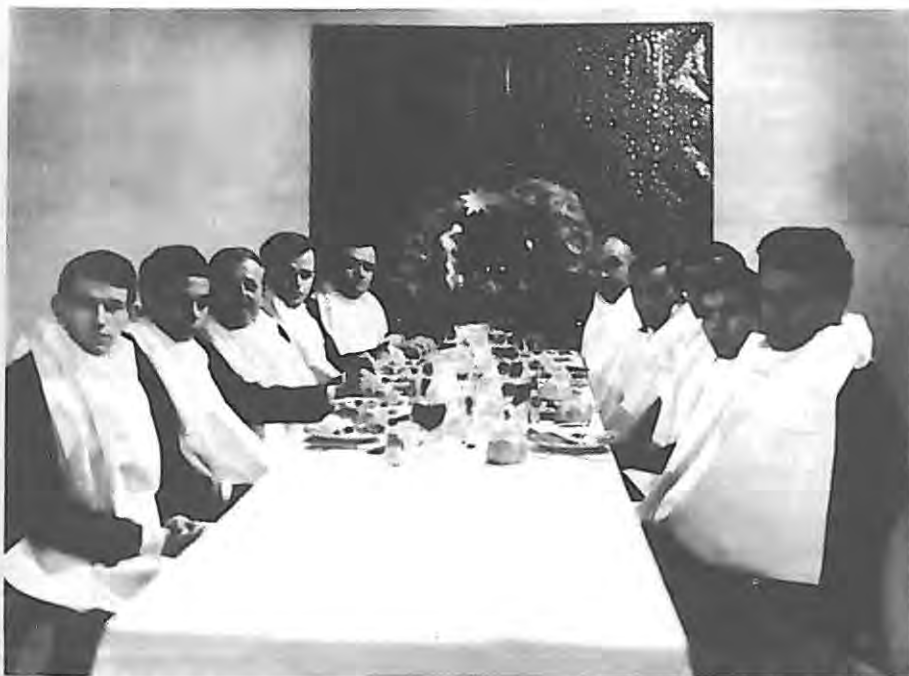
Como Autor, como "cineasta del compromesso" (político y después "histórico"), Marco Bellocchio encuentra su carburante en el mayo francés (y el otoño italiano, localismo obliga). Es un hijo de ese imaginario de izquierdas que a partir de los términos "cine" y "política" configura el sintagma "cine político", de esa deflagración deseante como resultado de la puesta en marcha de un ideal militante en la búsqueda de una utopía, de esa reserva de imágenes que designan los trazos de una escritura "arrabbiata" pero defensiva, pulsional pero ilusoria.

Es secundario que la entrada de Marco Bellocchio en el cine italiano se produzca en 1965 con *I pugni in tasca* (anteriormente había realizado algunos cortometrajes). El ejercicio premonitorio de Bellocchio bebe del "movimiento studentesco" y de la revista "Ombre Rosse", del ideologismo pasional y la cultura de la revuelta y la impotencia.(1) Mayo del 68, no conviene olvidarlo, crea (también modela) valores ideológicos y valores éticos que irrumpen en el imaginario pequeño-burgués cual imágenes de marca de una supuesta Otredad histórica, trazos demarcativos para todos los discursos nacidos desde los aparatos culturales. Y el cine de Marco Bellocchio —con mayor percusión que los Bertolucci de la rabia y los neo-modernistas abanderados de un "cine político" en color de luxe —no es ajeno a este trazo divisorio.

\* \* \*

La obra de Bellocchio ha llegado a España con intervalos de retraso, como no podía ser menos. Algo de positiva tiene, no obstante, esta puntuación censora, en tanto nos permite situar con mayor pertinencia el proceso de su Autor (en mayúsculas y con incienso) y la distancia que separa los enunciados de sus films del modo de enunciación sobre el que aquellos se soportan. Seamos claros: durante algún tiempo, *I pugni in tasca* amamantó nuestro imaginario con las reservas de una supuesta novedad. Calificativos

(1) La proyección de la epilepsia —suerte de masturbación culpabilizadora producto de una adolescencia católica— no queda circunscrita en las paredes de una geometría familiar, como en principio podría pensarse ante la filmografía de Bellocchio (de quien durante mucho tiempo se dijo que era el típico autor-de-un-solo-film-obra maestra). Atraviesa entre recitados especulares los muros del recinto universitario (Discutiamo, Discutiamo, 1968, episodio del film en sketches *Amore e rabbia*) y las operaciones de envíos y reenvíos de la ortodoxia militante (etapa de la "Unione dei Comunisti" con la supervisión militante de dos proyectos: Paola, historia de una ocupación de viviendas en Calabria y Viva il primo maggio rosso, documental sobre la manifestación de la izquierda extraparlamentaria el 1.º de mayo de 1969), entre otros proyectos posteriores indudablemente de mayor alcance, que justifican nuestro trabajo.



La Santa Cena plebeya: Nel nome del padre.

como "personal", "iconoclasta" y otras cuitas hipostasiaron una lectura atenta del film, de la misma forma que su estructura extásica se presentaba como caución crítica para ignorar el punto de partida, tremendamente naturalista, de su discurso. Tras este "diario íntimo", la reflexión política teñida de eclecticismo y ambigüedad moral (**La Cine e Vicina**), el resurgimiento de la "audacia" (**Nel nome del padre**) y la caída en picado (**Sbatti il mostro in prima pagina**, **Marcha triunfal**). Y en todo este recorrido, el mercado de valores occidental (y sus ujieres, los críticos) practica el juego del equilibrista, pasando de la admiración al vapuleo como fórmulas para suspender el juicio en la cuerda floja de las etiquetaciones morales.

Más allá de estas soflamas conviene preguntarse sobre el interés de Bellocchio en esa cadena (sintagmática, si se quiere, pero en minúsculas) del cine "modernista" europeo que, desde los años sesenta, viene apadrinando un saber aparente con respecto al discurso que le precede: una doxa de "izquierdas" de claro tamiz unanimista. Y, en cierto sentido, ese es el tema. Al fin y al cabo entre **I pugnì in tasca**, su película "personal", y **Marcha triunfal**, su película "comercial" hay más puntos en común que disgresiones diferenciales. En último extremo, está la figura del Autor modelando una serie de artilugios perfectamente codificados.(2)

\* \* \*

Es indudable que el cine de Bellocchio mantiene, junto con el de Ferreri aunque desde otro ángulo, una voluntad nada teleológica: la de cuestionar ciertos pilares ideológicos del sistema en el cuadro político-cultural del impasse italiano. Su trabajo estriba en condensar desde el aparato un discurso sobre el aparato y construir con él, no tanto un juego alegórico en el que se refute la historia, sino un relato metonímico sobre el poder en la escena social italiana, partiendo de las claves del exorcio político. La familia, la Iglesia, la Escuela, la Prensa, el Hospital como aparatos con una **funcionalidad** ideológica y represiva muy precisa constituyen aspectos nucleares del cine de Bellocchio. Alrededor de ellos se construye un relato, no exento de cierto espesor narrativo, que define, aún en su escasa formalización, un trabajo sobre la representación y la figuración dotadas ambas de significación social.

Esta descripción antropológica e incisiva sobre un determinado Aparato en todas sus determinaciones, viene adobada por un conjunto de emblemas depositarios de una lectura claramente edípica en las intenciones como en los resultados. Conviene preguntarnos entonces sobre la estrategia significativa de los films de Bellocchio, sobre su capacidad por dotar a estos emblemas de un poder referencial operativo. Y es ahí, donde empiezan a reconocerse algunas de las fallas de su trabajo.

Por de pronto, es indudable que en todas sus reflexiones sobre el aparato se manifiesta un despliegue ceremonial —iniciático— que, por lo general, sobredetermina todo el sistema de la ficción. La presentación de esa familia hipocondriaca de la pequeña burguesía agraria en **I pugnì in tasca**, la ritualidad doméstica con que es presentado el colegio jesuítico en **Nel nome del padre**, la lógica sinuosa que adorna la "fabricación de noticias" en **Sbatti il mostro in prima pagina...** se realizan a través de mecanismos sustantivadores que buscan designar un espacio jerarquizado y ordenado. En realidad esa liturgia —con el aditamento de un cierto trabajo significativo sobre la banda sonora, música y ruidos preferentemente— consume el referente hasta tal punto que invalida una reflexión activa sobre el Aparato que pretende erigirse en centro diegético del relato. Una vez evidenciada la representación —y afirmada, con mayor o menor precisión, la comunidad ideológica de los figurantes que la llevan a cabo—, una vez resaltada esa "normalidad" maniaca de sus personajes y su acoplamiento a una geometría cerrada desde la que esa "normalidad" se alimenta, el relato evoluciona hacia su propia negación especular. Toda escena inicial es percibida como una perversión, toda manifestación de poder como espectáculo fascinante de violencia (o de mofa, como suele subrayarse con frecuencia en una visión de **Nel nome del padre**). Y el espectador, cómplice de ese tráfico ficcional a través del cual se efectúa la representación del discurso sobre el aparato, acepta el ejercicio a través del camino más corto posible.

\* \* \*

Esta diatriba sobre los lugares privilegiados de formación y reciclaje de poder (al menos de un cierto poder) se apoya sobre un espacio simbólico que Bellocchio sustantiva a través del sexo, elemento que se significa dentro de la irracionalidad y delincuencia de sus grupos. Que ese eje sexual adquiera los trazos de una verdadera oleografía hasta desplazar todo el saber referencial (caso de **Marcia Trionfale** (1976) en donde el toma y daca erótico/sentimental acumula sentido a lo que, de otro modo, no pasaría de ser un cuento moral con vestuario militar; o en el caso de **Cina e vicina** es donde la economía sexual salpica todo el espacio por el que discurre la representación del vodevil político) no es más que la consecuencia de un desplazamiento, no ya tan solo temático, sino de los procesos de significación; más allá del discurso institucional se yuxtapone la construcción de una ópera grotesca en la que el único elemento de análisis privilegiado procede de una suerte de liturgia actancial siguiendo las leyes más clásicas del espectáculo.(3)

(2) El abandono de la "etapa izquierdista" y su posterior ingreso en el PCI, coincidiendo con el apoyo de este partido al proyecto sobre la iniciativa psiquiátrica de Parma, Locos de desatar, parece, antes que una opción política abjuradora, una clara delimitación de su espacio como Autor a punto de recibir la consagración definitiva.

(3) El lenguaje utilizado y los modos de figuración del cine de Bellocchio, elementos de filtración "inconsciente" de ideología, son típicamente clásicos, americanos. La "personalidad" de Bellocchio sólo adquiere una relevancia en la complejidad tipológica de la doxa de izquierdas al introducir una serie de cuestiones ausentes de la amnésica ficción del cine "modernista" europeo.



Marcha triunfal.



Michele Placido y Miou-Miou en *Marcha triunfal*.

De otra parte, el eje sexual va indisolublemente ligado a una serie de soflamas anticlericales que definen en su textura la impronta de un trabajo naturalista, bien que enmascarado tras una costra expresionista, así como la violencia personal del Autor ya convertido en el principal referente de los films. Esta articulación sexo-religión (con un tamiz esperpéntico que actúa como caución especular: recuérdese la relación erótico maternal del asesino de *Sbatti il mostro...* con imágenes de la Virgen entre vapores de incienso...) adquiere su mayor pertinencia en *Nel nome del padre*, en donde el modelo de educación religiosa —con el final del reinado de guerra fría de Pio XII como referente histórico— y la ritualidad sexual propia de una ciega referencia a las reglas, amalgaman esa atmósfera de stagnación, esa liturgia de aparato que genera poder a costa de anestesiar la conciencia.

\* \* \*

La lectura de Bellocchio sobre el aparato es una lectura sustentada sobre la crisis de la institución (adecuada, al menos pretendidamente, a un contexto de crisis económica, política e ideológica de todos los pilares del poder burgués en Italia) y sobre el carácter contradictorio e irresoluto de toda salida (salvo la que señala el ascenso ineluctable del fascismo: *In nome del padre* y *Sbatti il mostro in prima pagina*). De ahí que Bellocchio, resguardado en el catastrofismo nihilista, evite, por lo general(4) la positividad de la enunciación y la necesidad de inscribir personajes positivos para adecuar el relato (antes bien, los "héroes", pues siempre hay héroes en el sentido proyectivo, son personajes fuertemente contradictorios y dotados de un espesor de carácter).

Bien es cierto que tal ruptura no se lleva al límite (el deseo del espectador debe ser dirigido para que el relato cumpla sus funciones). Y es en este "bric-brac" en donde hallamos una cierta pertinencia en algunos trabajos de Bellocchio (*En el nombre del padre*, notablemente) y, en paradoja, sus límites. Puesto que tal opción define una estrategia para confinar la reflexión política a una suerte de ajuste de cuentas exorcista que, una vez más, precisa de una lectura edípica (sentido puramente catéxico de la libido, reflexión especular sobre los propios fantasmas personajes e históricos). Más allá del anclaje del espectador se vislumbra la mirada de Bellocchio y el sentido de una afirmación recóndita hacia algunos de los personajes que "maltrata": precisamente aquellos que, cual ángeles caídos, suelen rebelarse contra el Padre (el propio Sandro de *I pugnì in tasca* que, aún no conociendo paternidad se rebela constantemente contra su ausencia; Angelo de *En nombre del padre*, con su racionalidad neo-capitalista y su ritualidad del poder...)(5) No podía ser menos pues este es un espectáculo del que nadie, a comenzar por el Autor y el mismo espectador, quiere ser excluido. Sin Padre no hay relato, decía el padre Barthes. Sin esos "padres" de la ficción no habría historia. O se pondría punto final a un relato, como en esa secuencia que cierra *Marcia trionfale* en la que el soldado Paolo Passeri rinde tributo sobre el cadáver del capitán neo-fascista Ascittuo que le ha hecho las funciones de Padre-patrón a lo largo del film.

(4) A excepción de *Matti da slegare* (*Locos de desatar*) realizado conjuntamente con Sandro Petraglia, Silvano Agosti y Stefano Rulli. En este caso, a la positividad del enunciado (el registro de una serie de experiencias en el ámbito de los centros para tratamiento de la salud mental, realizado por encargo de la Asesoría Provincial de Sanidad de Parma) corresponde la positividad de la enunciación a partir de la inscripción del asesor de Parma, el comunista Tommassini, colocado en el lugar de la cámara para reflejar aspectos subjetivos que actúen de subrayado sobre la eficiencia del centro sanitario. La huella del PCI no está lejos en este caso.

(5) En el n.º 137 de la revista francesa "Positif", Marco Bellocchio relataba a su guionista y colaborador habitual, Goffredo Foffi, parte de su dilatada experiencia biográfica: "En mi juventud, por parte de los "padres" no había ni severidad ni inflexibilidad, como si ellos fueran conscientes de la mediocridad intelectual en la que vivíamos, como si la quisieran; querían hacer de nosotros no unos reaccionarios intransigentes, unos santos dispuestos a sacrificar su vida para defender la civilización occidental, sino demócrata-cristianos tolerantes, pacíficos completamente apolíticos: una escuela para cobardes, donde aprendíamos a no creer en nada y a tener miedo a todo..." La cuestión se presenta diáfana. Angelo se rebela contra la rutina del colegio religioso —y de los "padres"— midiendo la eficacia a través de un refinamiento en el sistema de dominación, precisamente porque se debe a la disciplina tecnocrática de su clase. La rebelión de Bellocchio, desde una izquierda iconoclasta, no puede olvidar en su revuelta la disciplina de la representación.