

EL ÚLTIMO TANGO EN PARÍS

UNA GRAN HISTORIA DE DESENCUENTROS

(*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci 1972)

Dolores Cabrera Déniz

Con la perspectiva del tiempo, puedo afirmar que el cine ha sido una de mis grandes pasiones. Hoy, transcurridos seis años de un tácito distanciamiento de la disciplina, los seis radiantes años de mi hija Patricia, retomo con el entusiasmo de los proyectos que se inician y la cautela del conocimiento acumulado, la relación mantenida durante mucho tiempo con la Historia del Cine. Y como ocurriera en los inicios, Fernando, eres tú el motivo del reencuentro y a ti dedicamos esta reflexión sobre la vida, la muerte y el sexo, aspectos fundamentales de la existencia y tema de conversación con el que tanto nos deleitáramos en las numerosas veladas cinematográficas mantenidas.

Poco o nada puede escandalizarnos en la actualidad una relación de pareja sustentada en el sexo y el desconocimiento absoluto de las vidas de sus integrantes, como es el caso de la mantenida por *Jeanne* (María Schneider) y *Paul* (Marlon Brando) en *El último tango en París*, dejando aparentemente al margen valores tan férreamente instalados en nuestra cultura como la familia y la religión. Pero, como en el análisis de cualquier hecho acontecido, no debemos pensar en la exhibición de este film extrayéndolo del contexto socio-histórico en el que fue realizado, pues podríamos incurrir en una incomprensión parcial o total de las consideraciones y reacciones suscitadas. De hecho, la deriva en la que naufragan las vidas de los protagonistas es la misma en la que a inicios de los años setenta del siglo pasado se encuentran inmersos los millones de trabajadores que en Francia e Italia (países productores del film) se enfrentaban a las condiciones precarias de sus puestos de trabajo en unos casos, a la pérdida de los mismos en otros. En España, el país desde el que se cruzaba la frontera para poder ver la obra de Bertolucci, la situación era más dramática, pues todavía bajo un régimen dictatorial, las asociaciones eran ilícitas, las reuniones de carácter político no estaban permitidas y el cine continuaba pasando el pernicioso filtro de la censura¹.

¹ Recordemos que las comisiones de censura estarán presentes en España hasta el año 1976. No eran muchas las obras cinematográficas que escapaban a los efectos de sus intervenciones y aquellas cuyo contenido crítico lograba salir indeleble era porque éste se ocultaba bajo sutiles metáforas y alegorías; es éste el caso de *La prima Angélica* (1973), de Carlos Saura, película a la que le costó muchísimo obtener el beneplácito de la Junta calificadora por la dura y represiva imagen que ofrecía de la familia y la iglesia; *El espíritu de la colmena* (1974) de Víctor Erice. O bien, películas

De la misma forma que el sector obrero se revelaba contra la situación presente en aquella época, también los jóvenes, desde hacía años, venían reivindicando su derecho a una inserción social² que tradicionalmente les había sido negada. Jeanne y Tom (Jean-Pierre Léaud), sin embargo, se presentan como jóvenes acomodados en una ventajosa situación socio-económica que les permite vivir sin grandes dificultades. Él, inmerso en el rodaje de una película improvisada sobre sus propias vidas; ella, dejándose arrastrar por la experiencia de un hombre maduro que la introduce en un juego sexual aparentemente atractivo. No obstante, sus vidas parecen tan extraviadas como los trenes que en continuas idas y venidas entrelazan las historias de los tres protagonistas. De hecho, los cruces entre Jeanne y Paul serán una constante en el film de Bertolucci en el que las fugaces coincidencias del inicio dejan paso a los anónimos encuentros sexuales que evolucionarán hacia un desencuentro definitivo, determinado, una vez más, por el binomio indisoluble de la vida y la muerte, por la clásica atracción de los contrarios que, según el filósofo griego Heráclito, constituye el fundamento de la vida y su constante evolución.

El azar determina que dos personas de caracteres antagónicos como los de Jeanne y Paul se unan para practicar sexo. Paul, como vía para descargar su rabia y su frustración por una vida en pareja que en absoluto respondió a sus expectativas y que finalizó con el suicidio de su cónyuge; Jeanne, como alternativa a la relación pueril y rutinaria que mantiene con su novio. Él no quiere conocer, desea olvidar; ella está ávida de información. La angustia y la desesperación marcan el rostro y el destino de Paul; la vitalidad y la esperanza de encontrar respuestas convergen en el futuro de Jeanne. El mundo de él, así como los objetos y las figuras que lo representan, está impregnado de oscuridad; ella irradia luz³. Igualmente opuestas son las razones que sustentan la relación sexual entre ambos y a medida que avanza la historia esta disparidad se hace más evidente en la forma y en el contenido. A los primeros coitos marcados por la convulsión y los silencios prolongados, le suceden encuentros en los que Jeanne muestra la creciente necesidad de introducir otros elementos de acercamiento entre ambos: ternura, complicidad y, sobre todo, la de obtener información sobre Paul, quien responde mostrándose más cruel e inaccesible.

cuyo mensaje primogénito quedó aniquilado por las transformaciones exigidas, como ocurrió con el film *Experiencia prematrimonial* (1972), de Pedro Masó, creada como una historia en la que se reivindicaba la libertad sexual y se recogía las dificultades que se pueden plantear en las relaciones de pareja y terminó ofreciendo un mensaje condenatorio de las relaciones externas al matrimonio.

² Aún están presentes los acontecimientos de *Mayo del 68* marcados por las protestas de grupos estudiantiles de izquierdas, contrarios a la situación económica y social del momento, a los que posteriormente se unieron grupos de obreros industriales y los sindicatos, alertándose el gobierno francés ante una posible revuelta de dimensiones imprevisibles. También en España, a lo largo del año 1972 tienen lugar reuniones ilícitas de estudiantes y profesores, suspensión de estatutos universitarios y retirada de la policía de la ciudad universitaria de Madrid.

³ La iluminación juega un papel fundamental en la obra de Bertolucci, recurriendo al claroscuro en las escenas de mayor dramatismo y haciendo uso de escenarios oscuros, casi claustrofóbicos, que contraponen a amplios espacios luminosos en representación de las vidas opuestas de los protagonistas.



El sadismo esbozado al principio de la relación se intensifica a medida que avanza la historia y, en cierto modo, justificará el desenlace.

Pero a diferencia de otros films cuyo contenido gira en torno a las relaciones de pareja, que marcadas por la sumisión de la mujer y el dominio del hombre persiguen la consecución del máximo placer sexual⁴, en la historia que nos plantea Bertolucci, a pesar de introducir los mismos componentes, la pareja protagonista no persigue el clímax sexual sino la liberación personal de los fantasmas que les atormentan. Esta necesidad se hace evidente en la escena en la que Paul obliga a

⁴ Véanse películas como *Historia de O*, 1975, de Just Jaeckin, una historia de absoluta sumisión sexual femenina. La protagonista es sometida por su amante a un proceso voluntario de iniciación y aprendizaje en el que ha de pasar por una serie de pruebas sexuales en las que las prácticas sadomasoquistas producen el deleite de ambos. *Belle de jour*, 1967, Luis Buñuel, claro ejemplo de la lucha y la sórdida atracción de los contrarios perfectamente representado por el personaje de Séverine (Catherine Deneuve), ejemplar esposa burguesa y prostituta ferviente; represión sexual con su pareja, prácticas masoquistas con sus clientes; orden externo, desequilibrio interno. *Nueve semanas y media* (1986), Adrian Lyne. Elizabeth (Kim Basinger), mujer liberal e independiente, inicia una relación marcada por el creciente dominio sexual que él ejerce sobre ella. Como en el caso que nos ocupa, John (Mickey Rourke) evita que Elizabeth tenga ninguna información sobre su vida a pesar de la creciente necesidad de ella por obtenerla y que se intensifica con el sadismo-sumisión latentes en el sexo. *Lunas de hiel* (1992), Roman Polanski. La pareja protagonizada por Mimi (Emmanuelle Seigner) y Oscar (Peter Coyote) se sumergen en una relación sentimental y sexual que se inicia desde el clímax y avanza hacia la más absoluta decadencia. El dominio que él ejerce sobre ella termina sometiéndola a una despiadada humillación personal y pública paralela a un alarmante deterioro físico.



Jeanne a repetir ácidas palabras que cargan contra la familia, institución de la que él reniega y a la que ella concede gran importancia, mientras la sodomiza. Con esta penetración anal, práctica sexual claramente anticonceptiva y transgresora del orden familiar y religioso, Paul no persigue incrementar el placer sexual sino descargar la amarga impotencia que le consume revelándose contra quienes considera sus auténticos opresores. No es casual que esta secuencia suceda al desconcertante encuentro que ha tenido lugar entre Paul y el amante de su difunta esposa en una asfixiante habitación del hotel que ella regentaba. Ambos aparecen ridículamente ataviados con idénticos batines como evidencia de la vida que compartieron con la misma mujer, incapaces de expresar el dolor de su inesperada muerte. El profundo desasosiego que deja en Paul el engaño y el suicidio de su esposa tiene una clara proyección en el dominio que ejerce sobre Jeanne. En la escena arriba descrita, la sumisión no sólo tiene carácter sexual, se halla en el contenido de las palabras que entre sollozos ella repite totalmente doblegada a la voluntad de él.

Resulta fundamental en la narración la secuencia en la que tiene lugar el monólogo de Paul ante el cuerpo inerte de su mujer. Por primera vez, el espectador pone rostro a un personaje que sin aparecer en la historia tiene un peso fundamental en el desarrollo de la misma⁵; es ella quien desencadena el comportamiento de Paul y su profundo aislamiento. Para enfatizar la importancia de la escena, pues a partir de este momento se producirá un cambio en la actitud de él que determinará un giro sustancial en su relación con Jeanne y con la vida, el director realiza una composición puramente *caravaggista* marcada por el uso del claroscuro que centra toda la iluminación en el cuerpo sin vida de la difunta esposa y en el rostro de su atormentado viudo en cuyo interior la cámara nos permite penetrar a través de prolongados primeros planos. Ella yace sobre un lecho rodeado por flores mortuorias de un color violeta intenso que, en claro contraste con el resplandeciente e inmaculado vestido blanco, generan un túmulo de luz que domina plenamente la representación; el resto de la estancia carece de interés y, por lo tanto, permanece en la oscuridad. Así pues, luces y sombras unidas al más puro realismo psicológico acentúan el dramatismo de una escena en la que, por primera vez, se nos muestra a un Paul sincero, capaz de transmitir rabia y dolor, sentimientos que de forma silenciosa y despiadada ha ido vertiendo sobre su joven amante.

A partir de este momento, que sorprende por la descoordinación temporal con el resto de la historia ya que los numerosos encuentros que han tenido lugar entre la pareja protagonista conducen a pensar que el tiempo transcurrido desde la muerte de su esposa es considerable, Paul inicia un acercamiento a Jeanne que, por un instante, nos hace albergar cierto atisbo de esperanza. Pero es demasiado tarde; el daño causado es irreparable y los papeles se han invertido. Jeanne ya no quiere recibir la información que tanto ha implorado y que ahora, de forma inesperada, le

⁵ Nos viene a la memoria el film *Rebeca* (1940), de Alfred Hitchcock, en el que su magistral director desarrolla toda la historia en torno a un personaje que vamos construyendo con la información recibida a lo largo de la película pero sin llegar a verlo en ninguna de sus secuencias.

es transmitida. Asistimos entonces a una de las secuencias del film que evocando la escenografía del cine expresionista alemán, incluso rozando la *Kammerspielfilm*⁶, resulta más delirante. En una sala de baile, impregnada de un cierto aire decadente y opresivo que las parejas de concursantes acentúan desmesuradamente con sus movimientos autómatas y maquillajes exagerados, los protagonistas parodian la representación de un tango, el último tango, ante la mirada atónita y recriminatoria del jurado y de los participantes. Culmina la escena el momento en el que Marlon Brando en un acto de absoluta irreverencia hacia las rancias tradiciones exhibe su culo ante los escandalizados asistentes.

Tras este preludeo, un final ¿inesperado? Bertolucci ha ido trazando un recorrido que hace pensar en un destino marcado por el infortunio y la imposibilidad de que la relación entre Jeanne y Paul prospere. Lo que quizás no alcanzamos a determinar sea la dimensión trágica de ese final, del que no podemos llegar a discernir la premeditación de lo improvisado. ¿Supone la muerte de Paul, revolucionario, periodista y vagabundo, según la información que obra en poder de la policía en el momento en que se investiga el suicidio de su mujer, la aniquilación del espíritu reivindicativo y defensor de la libertad frente al poder de sus opresores? O quizás debemos interpretar, retomando la idea del pensador Heráclito, que de la muerte y la destrucción emergen el origen y la evolución como consecuencia de una materia que está en continuo movimiento.

El último tango en París se ha instalado en la memoria cinematográfica por su contenido erótico y un planteamiento arriesgado del sexo: sodomía, la práctica del sexo desprovista de otros elementos tradicionales y los desnudos de una jovencísima María Schneider, que en su atractiva anatomía mezcla la delgadez del cuerpo con la exuberancia de los senos. Realmente, la historia que se nos presenta es, como tantas otras, una *historia de amor y de mala suerte y de un destino traidor*⁷, narrada con una gran riqueza visual y un contenido altamente crítico. Es merecedora, sin duda, de estar entre las destacables de la Historia del Cine.

⁶ Corriente cinematográfica que teniendo su origen en el expresionismo alemán evolucionará hacia las formas más realistas del teatro de cámara con una iluminación mucho más efectista y escenarios claustrofóbicos. La *Kammerspielfilm* presenta una linealidad y simplicidad argumental tan acentuada que hace innecesaria la inserción de rótulos explicativos.

⁷ Letra de la Canción *Faro de Lisboa*, del grupo Revólver.