



Programación de
abril 2 0 1 6



**MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (IX):
LUCHINO VISCONTI**

(en el 110 aniversario de su nacimiento)



Fotografía: Proyector "Marín" de 35mm. Cineclub Universitario
Carlos Javier (2015).

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada". Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2015-2016 cumplimos 62 (66) años.

ABRIL 2016
MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (IX):
LUCHINO VISCONTI
(en el 110 aniversario de su nacimiento)

APRIL 2016
MASTERS OF CLASSIC CINEMA (IX):
LUCHINO VISCONTI
(110 years since his birth)

Viernes 1 / Friday 1st 21 h. • *Día del Cineclub / Cineclub's Day*
OBSESIÓN (1942)
(OSSESSIONE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 5 / Tuesday 5th • 21 h.
LA TIERRA TIEMBLA (1948)
(LA TERRA TREMA)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 8 / Friday 8th • 21 h.
SENSO (1954)
(SENSO)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 12 / Tuesday 12th • 21 h.
NOCHES BLANCAS (1957)
(LE NOTTI BIANCHE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 15 / Friday 15th • 21 h.
ROCCO Y SUS HERMANOS (1960)
(ROCCO E I SUOI FRATELLI)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 19 / Tuesday 19th • 21 h.
EL GATOPARDO (1963)
(IL GATTOPARDO)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 22 / Friday 22th • 21 h. *Día del Cineclub / Cineclub's Day*
LA CAÍDA DE LOS DIOS (1969)
(LA CADUTA DEGLI DEI)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 26 / Tuesday 26th • 21 h.
MUERTE EN VENEZIA (1971)
(MORTE A VENEZIA)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 29 / Friday 29th • 21 h.
CONFIDENCIAS (1974)
(GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias.
All projections at the Assembly Hall in the Science College.

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE"

Miércoles 6 • 17 h.

EL CINE DE LUCHINO VISCONTI

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre (hasta completar aforo)



“Lo que me ha llevado por encima de todo al cine es el propósito de contar historias de hombres vivos, de hombres que viven en medio de las cosas, no de las cosas por sí mismas. (...) La experiencia me ha enseñado sobre todo que el peso del ser humano, su presencia, es la única ‘cosa’ que llena verdaderamente el fotograma, que el ambiente lo crea él, su presencia viva, y que es por medio de las pasiones que lo agitan que adquiere realidad y relieve, hasta el punto que su ausencia momentánea del rectángulo luminoso reduce las cosas a una apariencia de naturaleza muerta”.

Luchino Visconti

La amplia labor artística de Luchino Visconti comprende su trabajo como realizador cinematográfico (14 largometrajes y 4 episodios en films colectivos), pero también, y muy especialmente, como director de teatro y de ópera (unos 60 montajes escénicos). Una obra extensa y singularmente unitaria que analiza los principales acontecimientos políticos de su país, y los conflictos sociales derivados de los mismos, al tiempo que es un fiel reflejo de su propia personalidad. Luchino Visconti constituye posiblemente un caso único en la historia del cine. Nacido en el seno de la aristocracia milanesa, su opción por el cine y el teatro fue puramente vocacional. Esta circunstancia confiere a su obra una perspectiva singular. Visconti entiende el cine como una forma de arte y de expresión personal, al margen de las imposiciones económicas propias de la industria cinematográfica, puesto que para él nunca fue un simple oficio ni mucho menos un recurso alimenticio. Buena parte de su obra se centra en el núcleo familiar como principal elemento condicionante de la personalidad del individuo. En sus películas, los retratos de familia cubren con frecuencia las paredes del hogar de los protagonistas, ya sean de las clases altas (“Conversation piece”, nombre con que se conocen las pinturas familiares de la alta sociedad británica ochocentista, es el título inglés de **CONFIDENCIAS**), o de las más humildes (las fotos familiares de **LA TIERRA TIEMBLA** y **ROCCO Y SUS HERMANOS**). En las estampas familiares del director acostumbra a desempeñar un papel fundamental la presencia de la madre, a la vez amorosa, protectora y dominante, en ocasiones cruel y destructiva inspirada muchas veces en su propia madre.

Por su amplia cultura, su legendario perfeccionismo¹ y su carácter exigente (sus ataques de cólera eran temibles), Visconti es considerado hoy en día como la encarnación

1. Así lo recuerda René de Ceccatty en su introducción a la edición de la novela inacabada de Visconti, “Angelo” (fechada a principios de la década de los 30): “Sobre la exigencia de Visconti por el aspecto, la tez, la manera de vestir, los gestos y la voz de sus actores se han repetido numerosas anécdotas, algunas de ellas contadas por los propios actores (en especial por Farley Granger y Alida Valli por lo que se refiere a **Senso**, Claudia Cardinale a **El Gatopardo** o a **Sandra**, Burt Lancaster al mismo **El Gatopardo** o a **Confidencias**, Marie Dubois y Laura Antonelli a **El inocente**, dejando aparte obviamente a Alain Delon y a Helmut Berger en los periodos respectivos en que fueron sus modelos inspiradores). Visconti tenía una idea muy exacta de sus personajes y exigía a los actores que se adaptasen a ella. De Silvana Mangano hizo un verdadero doble de su madre, como sostienen la mayoría de sus biógrafos”. (en Luchino Visconti, **Angelo**, Ediciones B., Barcelona, 1993).

del clasicismo y del refinamiento estético. Sin duda, la memoria es corta, puesto que en otros momentos había sido calificado de audaz, provocador e incluso inmoral. Muchos de sus films y de sus montajes teatrales crearon polémica. **ROCCO Y SUS HERMANOS** tuvo serios problemas con la censura y las obras de teatro "Adán" y "L'Ariada" fueron prohibidas por atentar contra la moral pública. En otras ocasiones, como es el caso de "Old Times", la pieza fue retirada de escena por su autor, Harold Pinter, por creer que el director se había tomado excesivas libertades con el texto. Por otra parte, su famoso preciosismo visual ha dado lugar al adjetivo "viscontiano" como sinónimo de suntuoso y decadente (un concepto tan reduccionista como el de calificar de "felliniano" todo lo que tenga que ver con la fantasía y el circo). Lo cierto es que no siempre el cine de Visconti responde a este cliché. Por el contrario, en la carrera del director se pueden observar dos periodos perfectamente diferenciados: una primera parte, la que se inicia con **OBSESIÓN** (1943) y culmina con **ROCCO Y SUS HERMANOS** (1960), en la que predomina el aspecto social, la denuncia contra la injusticia y la solidaridad con los vencidos, y una segunda etapa, que va de **EL GATOPARDO** (1963) a **El inocente** (1976), de carácter eminentemente introspectivo y con abundantes referencias autobiográficas. Tanto uno como otro período se caracterizan por su coherencia temática y su solidez profesional, un aspecto al que no es ajeno el hecho de haber trabajado habitualmente con un conjunto de colaboradores. Suso Cecchi d'Amico y Enrico Medioli (guionistas), Nino Rota y Franco Mannino (música), Piero Tosi (vestuario), Mario Garbuglia (decorados), Giuseppe Rotunno y Pasqualino de Santis (fotografía) y



Mario Serandrei (montaje) fueron los miembros más destacados de este restringido grupo.

A la edad de 30 años, diversos viajes por Estados Unidos y por Europa lo acercan, de la mano de Coco Chanel, al entorno cultural y artístico francés, donde conoce a Jean Renoir, quien le propone colaborar como ayudante de dirección, conjuntamente con Jacques Becker y el fotógrafo Henri Cartier-Bresson, del film inacabado **Un jornada de campo** (*Une partie de campagne*, 1936). El entorno de Renoir es el del Frente Popular de Léon Blum, muy atento al conflicto de la



Guerra Civil española y a su posible expansión europea. Efectuando un giro radical con su vida anterior, Visconti se adhiere a los ideales izquierdistas de Renoir. Una llamada del autor de **La gran ilusión** (*La grande illusion*, 1937) para que intervenga de nuevo como ayudante de dirección, en compañía del alemán Karl Koch, de **Tosca** (1940), que va a rodarse en Roma con Imperio Argentina, Rossano Brazzi y Michel Simon, acabará por convertirse en el debut (espurio) de Visconti como director cinematográfico. Renoir se vio obligado a marchar a su país con urgencia, debido a su condición de oficial del ejército francés, y ello permitió a Visconti y a Koch hacerse cargo de la dirección del film. La opinión que le mereció su trabajo es concluyente: "Era horrible, pero es todo lo que se podía hacer".

Poco a poco Visconti entra en contacto con un grupo de cineastas e intelectuales antifascistas italianos (Giuseppe de Santis, los hermanos Puccini, Carlo Lizzani, Guido Aristarco, Umberto Barbaro, Mario Alicata), buena parte de los cuales colaboran en la revista cinematográfica 'Cinema', órgano oficial de la Federación Fascista del Espectáculo, y como tal dirigido por el hijo del Duce, Vittorio Mussolini,



a pesar de la clara militancia izquierdista de la mayoría de sus colaboradores. Es en esta revista donde Visconti publica dos artículos fundamentales para entender las aspiraciones e inquietudes del grupo: "Cadáveres", contra la arcaica burocracia cinematográfica, y muy especialmente "El cine antropomórfico", considerado con razón una declaración de principios del autor.

El interés del equipo de 'Cinema' por mostrar la vida cotidiana de las clases populares, siempre oculta por el pomposo cine fascista, será el germen del futuro movimiento neorrealista. Su principal modelo es el novelista siciliano Giovanni Verga, del que Visconti y sus amigos preparan una adaptación de "L'amante di Graminga", pero la censura la rechaza por considerar que hay "demasiados bandidos". El título que por fin conseguirá atravesar la férrea burocracia censora se titula "Palude" (Cenagal), y está firmado por el propio director, conjuntamente con Mario Alicata, Giuseppe de Santis y Gianni Puccini, pero en realidad no es más que una adaptación libre de la novela de James M. Cain "El cartero siempre llama dos veces", que en un principio debía realizar Jean Renoir. **OBSESIÓN**, título definitivo del film, se estrena en 1943 provocando un notable revuelo. Su sombría visión de la realidad italiana del momento provoca la indignación de las autoridades y una accidentada distribución que culmina con la pérdida del negativo original.

En los últimos años de la Segunda Guerra Mundial, Visconti colabora activamente con la Resistencia. En su finca romana de vía Salaria, heredada de su padre, esconde a miembros del Partido Comunista y otros perseguidos políticos. Aunque cambia de nombre y de domicilio, también él es arrestado el 5 de abril de 1944 y recluido en la 'Pensión Jaccarino', lugar de tortura y muerte, donde sufre los interrogatorios del temible oficial fascista Pietro Koch. Finalmente es trasladado a la cárcel de San Gregorio, de la que consigue salir con la entrada de las tropas aliadas en Roma.

Visconti trabaja en nuevos proyectos, entre ellos "Il processo di Maria Tarnowska", la historia de una aristócrata bella y perversa que había asesinado a su marido a comienzos de siglo, cuyo guión escribe conjuntamente con Michelangelo Antonioni para ser interpretado por Isa Miranda (años más tarde, el mismo proyecto sería retomado, de nuevo sin éxito, para Romy Schneider). Ante la imposibilidad de llevar

a la práctica ninguno de sus proyectos cinematográficos, debuta en la dirección teatral con "Los padres terribles", de Jean Cocteau, y con una adaptación de "Quinta columna", de Ernest Hemingway. La traducción de este texto corre a cargo de Suso Cecchi d'Amico, que a partir de entonces se convierte en colaboradora y amiga inseparable del director, participando como guionista en la mayoría de sus films.

A comienzos de 1945, el ejército aliado le propone participar en **Giorni di gloria**, un documental colectivo sobre algunos hechos de la Resistencia. Visconti se encarga de filmar el proceso y la ejecución de Pietro Caruso, jefe superior de la policía de Roma, y de su antiguo



carcelero Pietro Koch. Dos años después, en 1947, Antonello Trombadori, amigo del director y responsable del área cultural del PCI, le encarga la realización de un documental dividido en tres partes (pescadores, campesinos y marineros) sobre las penosas condiciones de vida del sur de Italia. Este proyecto, basado en la novela de Giovanni Verga "I Malavoglia" (traducida en español como "Los Malasangre"), acabará siendo **LA TIERRA TIEMBLA** (1948). Por desgracia, la película no tiene la continuidad prevista y sólo se llegará a rodar la primera parte o "Episodio del mar", como se indica en los títulos de crédito. Fruto de la más absoluta precariedad económica y de la imperiosa necesidad de contar lo que sucede en el lugar que sucede, el cine italiano de aquellos años muestra la realidad de la calle con un estilo semidocumental que con el tiempo recibirá el nombre de "neorrealismo". *"Salíamos de la guerra -ha dicho Visconti- y cada uno de nosotros intentaba reaccionar a la desesperación, a la desorientación, teníamos necesidad de comunicarnos, de salir de uno mismo. Por una parte estaba el mundo burgués, que tendía hacia el conservadurismo de fondo, revestido con plumas de pavo real. Por la otra, un mundo inconformista, lleno de agitación y de rebelión. Preferí el ataque y la negación polémica a la vacía respetabilidad"*. Después de haber iniciado la senda del cine neorrealista con **OBSESIÓN**, Visconti consigue con **LA TIERRA TIEMBLA** uno de sus más logrados exponentes. Aunque, posiblemente, su aproximación más ortodoxa a los cánones del movimiento fuera **Bellísima** (1951), a pesar de contar con actores profesionales y de constituir, paradójicamente, una crítica a los principios del neorrealismo. Basada en un argumento de Cesare Zavattini,

Bellísima combina el drama y el humor para poner de manifiesto la explotación a que se ve sometida una mujer que sueña con ver a su hija de corta edad convertida en una estrella de cine. Anna Magnani, espléndida protagonista del film, interpreta a continuación su propio papel en el episodio que Visconti dirige de **Nosotras, las mujeres** (*Siamo donne*, 1953). Un breve 'entretenimiento' que de hecho no es más que un homenaje del director a su amiga y a su temperamental carácter.

Aunque su comienzo como director teatral se produjera en 1945 con "Los padres terribles" y "Quinta columna", Visconti había participado anteriormente como decorador y figurinista de los montajes de "Caridad mundana" y "Dulce acíbar". En ese mismo año llega a dirigir siete obras, entre ellas "La máquina de escribir", también de Cocteau, con Vittorio Gassman, y "Adán", de Marcel Achard, una de las primeras ocasiones en que se aborda el tema de la homosexualidad en un escenario, lo que provoca un alboroto que culmina con la prohibición de las representaciones. "Antígona", "A puerta cerrada", de Jean-Paul Sartre y "La ruta del tabaco", según la novela de Erskine Caldwell, son los restantes títulos. Cada una de estas obras provoca controversia por la audacia del texto o de la puesta en escena, por lo que empieza a ser conocido como el director de las "camas deshechas".



En 1946 crea la Compagnia Italiana di Prosa, cuyas figuras principales son Paolo Stoppa y Rina Morelli, a los que dirigirá por primera vez en una adaptación de la novela de Dostoievski "Crimen y castigo". Después de catorce años de trabajo conjunto, la compañía se vio obligada a disolverse, tras el escándalo provocado por la puesta en escena de "L'Arialda" en 1960, una pieza de temática similar a la de **ROCCO Y SUS HERMANOS**, no en vano estaba escrita por el mismo novelista, Giovanni Testori. Estrenada en Roma sin problemas, "L'Arialda" tuvo que ser retirada de la cartelera de Milán después de una única representación, bajo la acusación de obscenidad.

Visconti alternó los autores contemporáneos con los clásicos, manifestando un especial interés por Arthur Miller y Tennessee Williams. Del primero dirigió "La muerte de un viajante", "Panorama desde el puente", "Las brujas de Salem" y "Después de la caída". Y del segundo, "El zoo de cristal" y "Un tranvía llamado Deseo". De esta última pieza, uno de sus grandes éxitos, realizó dos versiones: una en Roma con Vittorio Gassman en el papel de *Stanley Kowalski* y Marcello Mastroianni en el de *Mitch*, y otra en Milán con Mastroianni como protagonista. Rina Morelli fue la *Blanche Du Bois* de ambos montajes.

Por lo que se refiere a los autores clásicos, sus preferencias se decantaron principalmente por Carlo Goldoni ("La posadera", "El empresario de Esmirna"), August





Strindberg ("La señorita Julia"), William Shakespeare ("Como gustéis", "Troilo y Crésida") y muy especialmente por Anton Chejov, de quien dirigió "Las tres hermanas", "Los prejuicios del tabaco", "Tío Vania" y "El jardín de los cerezos". Los dramas familiares y los ambientes burgueses del autor soviético, poco apreciados por el director en su juventud, son reconsiderados en su madurez al descubrir en ellos el conflicto de una sociedad en proceso de descomposición, visto desde un prisma nostálgico e irónico, muy próximo a sus propios sentimientos.

La empresa Lux le propone realizar en 1953 "un film de gran espectáculo y de alto nivel artístico", a partir de la novela de Camillo Boito "Senso". La película del mismo título, **SENSO** (1954), debía ser interpretada por Marlon Brando e Ingrid Bergman, pero acabaron siendo sus protagonistas Farley Franger y Alida Valli. Situada la acción en los últimos años de la dominación austriaca en Venecia, el film relata la degradación moral de la condesa *Serpieri* y sus amores condenados con un oficial del ejército enemigo, combinando la historia y el melodrama, los dos elementos esenciales de su obra futura. No deja de ser significativo que la acción del film comienza con una representación de "Il trovatore", de Giuseppe Verdi, en el teatro La Fenice de Venecia, lo que a su vez anticipa su labor como director operístico, todavía no iniciada.

Siguen a **SENSO**, **NOCHES BLANCAS** (1957), una muy personal aproximación romántica al mundo de Dostoievski, y **ROCCO Y SUS HERMANOS** (1960), sin duda uno de los grandes títulos del director. La odisea de una familia originaria de Lucania en busca de un futuro mejor en la ciudad de Milán sirve a Visconti para describir el fenómeno de la emigración interior, característico de la época, y al mismo tiempo para desarrollar un emotivo melodrama sobre el conflicto interior de unos personajes que intentan preservar ante todo la unidad familiar

-entendida como su razón de ser- pero que acaban por deshacerla. El destino de los hermanos *Parondi* está marcado por la fatalidad irrefrenable que persigue a los héroes viscontianos. *Gino* y *Giovanna* (**OBSESIÓN**), *Ntoni* (**LA TIERRA TIEMBLA**), *Mario* (**NOCHES BLANCAS**), la condesa *Serpieri* (**SENSO**), *Rocco*, *Simone* y *Nadia* (**ROCCO Y SUS HERMANOS**) son un buen ejemplo de la predilección del director por los personajes derrotados o decididamente malditos.

La tendencia del Visconti por el melodrama, la fastuosidad y la perfección tenían que conducirlo inevitablemente a la dirección operística: “*La forma más completa del espectáculo, para mí, sigue siendo la ópera, donde se mezclan palabras, canto música, danza y decorados*”. En cierta manera, Visconti introduce en la ópera el concepto de ‘director escénico’, aportando imaginación y audacia a unos montajes en los que la puesta en escena había sido relegada tradicionalmente a un segundo lugar.

El debut de Visconti en la ópera no puede ser más espectacular. En la temporada 1954-1955 dirige en la Scala de Milán tres representaciones con Maria Callas, la diva más popular de aquellos años. El encuentro Visconti-Callas es especialmente afortunado, estableciéndose de inmediato una mutua admiración. Visconti dirige a la prestigiosa soprano en “*La vestal*”, “*La sonámbula*” y “*La traviata*”.

En esta última ópera, una de sus favoritas, se inspira para la creación de *Violetta* en las grandes damas del escenario, al estilo de Eleonora Duse y Sarah Bernhardt, e imprime a la acción un marcado tono realista, tanto en la construcción del decorado, cargado de cortinajes, lámparas y porcelanas, como en la actuación de la protagonista que se quita el vestido y los zapatos en plena representación. Posteriormente, Visconti dirigiría a Maria Callas en dos operas más (“*Anna Bolena*” e “*Ifigenia en Taúride*”), pero su relación se interrumpió cuando el director se fue a vivir a París en 1961, después del incidente de “*L’Arialda*”. Una decisión que puso punto final a su fructífera labor conjunta.



A lo largo de su carrera, Visconti dirigirá una veintena de óperas de Donizetti, Spontini, Verdi, Puccini y Bellini, además de Mozart, Strauss y Gluck. Por uno u otro motivo, la mayoría de las representaciones acostumbran a levantar polémica. Así ocurre con una versión de "La traviata" en el Covent Garder londinense, con un vestuario en blanco y negro basado en los dibujos de Aubrey Beardsley. O con una "Salomé" de acentuado erotismo, interpretada por una soprano negra sucintamente vestida. Su última dirección operística fue "Manon Lescaut", puesta en escena en 1973 en el Festival dei Due Mondi de Spoleto. Aunque ya se encontraba enfermo, o tal vez por ello, esta representación constituyó un espectáculo deslumbrante que conjugaba con maestría el amor, el sufrimiento y la muerte.

En 1963, Visconti dirige la que presumiblemente sea su obra maestra; o así lo entendieron, al menos, los redactores de la revista "Dirigido por..." cuando en 1992 eligieron **EL GATOPARDO** como la mejor película de la Historia del Cine. El film es una adaptación de la novela homónima de Giuseppe Tomasi de Lampedusa, un aristócrata siciliano que se inspiró en un miembro de su familia para dibujar la figura del protagonista, *el príncipe Fabrizio de Salina*. Las coincidencias entre el autor literario y el director cinematográfico son evidentes. Ambos contemplan la lenta agonía de



su privilegiada clase social con nostalgia, resignación y escepticismo. La penuria económica impone la desaparición de un mundo exquisito, hecho de palacios, teatros, bailes y misas, pero también de campos de trigo, de viñedos y de olivos, a punto de ser substituido por una pujante burguesía, mezquina y vulgar. El enlace entre el sobrino del príncipe y la joven hija del alcalde de Donnafugata parece remitir, en ámbito de la ficción, a la boda de los progenitores del director, el duque Visconti y Caria Erbe. Aunque, probablemente, donde Visconti mostró con mayor realismo -y notable sarcasmo- el pacto de conveniencia entre ambas clases sociales fuera en el episodio 'El trabajo' del film colectivo **Boccaccio 70** (*Boccaccio '70*, 1962), en el que la hija de un rico industrial alemán urde un ingenioso plan para vengarse de las infidelidades de su marido, un aristócrata venido a menos.

EL GATOPARDO constituye en última instancia un fastuoso y emotivo réquiem por el tiempo perdido, que encuentra su complemento ideal en el regusto pictórico de las imágenes de Giuseppe Rottuno y la música de Nino Rota. *"Nosotros fuimos los gatopardos, los leones -se lamenta el príncipe de Salina-. Los que nos sustituirán serán pequeños chacales y hienas. Y todos, gatopardos, chacales y ovejas, seguiremos creyendonos la sal de la tierra"*.

Desde mediados de los sesenta, Visconti abandona progresivamente el teatro para dedicarse al cine, intentando tal vez dejar constancia de su trabajo para la posteridad, puesto que, antes de que existieran las grabaciones digitales, no era posible que la labor de un director teatral pudiera ser conocida más allá de la última representación.

En esta nueva etapa, el realizador milanés se repliega en su experiencia personal creando un juego de espejos con los protagonistas de sus films que reflejan con claridad sus emociones y sus temores. Todos los títulos de este período constituyen sendas reflexiones sobre la decadencia y la muerte, tanto de los protagonistas como de la clase social a la que pertenecen. En torno a esta idea, convertida en obsesión, el director efectúa diversas variaciones. Así, la destrucción del núcleo familiar puede ser consecuencia de los demonios interiores de la misma (**Sandra**, 1965; **LA CAÍDA DE LOS DIOS**, 1969) o, en el caso de un solo individuo, la muerte puede ser la única salida posible de su angustia existencial (**MUERTE EN VENECIA**, 1971; **Ludwig**, 1973; **CONFIDENCIAS**, 1974; **El inocente**, 1976). Los protagonistas de estos films son personajes solitarios sensibles y atormentados que en el ocaso de su vida (con la excepción del *rey de Baviera*, que no es viejo pero siente que su tiempo ha acabado) buscan en el arte y en la belleza un refugio para su sufrimiento. En suma, todos ellos resultan claros alter egos del autor.

La salud del director empeora lenta pero inexorablemente. Después del agotador rodaje de **Ludwig**, que duró casi seis meses, en julio de 1972 sufre una trombosis

cerebral que le paraliza el brazo y la pierna izquierdos. Visconti es ingresado en una clínica de Zurich, de la que sale en septiembre para continuar la convalecencia en el palacio familiar de Villa Erba, en Cernobbio, lugar de vacaciones infantiles que ahora le sirve de improvisado estudio de montaje. Él y Ruggero Matroiani trabajan sin descanso en el montaje de **Ludwig**, pero los productores exigen un metraje sensiblemente inferior al previsto inicialmente. Así, el film se estrena en 1973 con una duración de 150 minutos, y no será hasta después de su muerte cuando Cecchi d'Amico, Enrico Medioli y algunos más de sus amigos tendrán ocasión de comprar la cinta en una subasta, remontarla y exhibirla de nuevo en dos partes, versión que se proyecta por primera vez en el Festival de Venecia de 1980. Sin conseguir recuperarse del todo, dirige **CONFIDENCIAS** en 1974, una película totalmente rodada en estudio a causa de sus limitaciones físicas. La historia de un viejo profesor de arte, aislado del mundo y rodeado de muebles antiguos y cuadros de escenas familiares, no puede ser más elocuente de la situación física y moral que atraviesa. Visconti manifestó al respecto: *“La soledad es la compañera constante en la vida de un hombre. Especialmente para un intelectual de mi generación. En el film **Confidencias**, al igual que en **Muerte en Venecia**, he intentado describir el dilema entre el arte y la vida en la vejez de un artista”*. A punto de iniciar la que sería su última película, **El inocente**, basado en una novela de Gabriele d'Annunzio (deseaba adaptar “El Placer”, del mismo autor, pero los derechos ya estaban adquiridos), sufre una caída rompiéndose la pierna derecha. Ello le obliga a permanecer en una silla de ruedas, y solamente haciendo un gran esfuerzo consigue acabar el rodaje. Visconti presiente que su fin está próximo, y cuando el productor le enseña los bocetos para los títulos de crédito, le sugiere que cambie *“Es un film de Luchino Visconti”*, por *“Fue un film...”*.

Extremadamente debilitado, fallece el 17 de marzo de 1976. El día 19 se celebró su funeral en la iglesia romana de San Ignacio. Acudieron al acto los más destacados personajes de la vida política y cultural italiana, además, por supuesto, de sus amigos y colaboradores.

Durante la ceremonia fúnebre se repitió la dicotomía que había caracterizado su existencia. Entre los personajes asistentes se encontraban Giovanni Leone, presidente democristiano de la República, y Enrico Berlinguer, secretario general del PCI. Antes de iniciarse los funerales, en el exterior de la iglesia, Francesco Rosi y Antonello Trombadori, pronunciaron una emotiva alocución de despedida, en medio de banderas rojas.

Guido Aristarco, crítico cinematográfico y uno de los grandes defensores del ‘primer’ Visconti, definió con acierto la obra del director como la suma de la experiencia cultural y la experiencia original, es decir, como una síntesis de sus conocimientos intelectuales y de sus vivencias personales. No deja de ser revelador en este sentido que el cine

del realizador lombardo comience con la entrada de un vagabundo en una 'trattoria' (**OBSESIÓN**) y acabe con la salida de una condesa de un palacio (**El inocente**). Como significativo es también que se inicie con un crimen pasional y finalice con un suicidio. Cronista de su tiempo y de sus sentimientos, lo colectivo y lo individual, los conflictos sociales y la experiencia personal se entrelazan en su carrera formando un conjunto singularmente homogéneo. En cada una de sus películas es posible advertir vestigios de las precedentes y el germen de las posteriores. Verdadero hijo del siglo, su historia particular, claramente reflejada en su obra, es a la vez el espejo de la historia colectiva del país y de la época en que vivió.

Texto (extractos):

Rafel Miret, "Luchino Visconti, hijo del siglo", en estudio "Luchino Visconti: neorrealismo, historia y estética" (1ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2009.

*Suzanne Liandrat-Guigues, **Luchino Visconti**,
Cátedra, col. Signo e Imagen/Cineastas n° 32, 1997.*



(...) Entiendo que mi función en este prólogo debe consistir en situar la figura de Visconti en nuestras latitudes, considerándolo desde el prestigio alcanzado para dos generaciones de cinéfilos. Esta 'españolización' no es en absoluto gratuita, y debe referirse al desorden con que fueron llegando a nuestras pantallas los filmes de Visconti; desorden, si no ausencia escandalosa, que también afectó al mejor cine de la época neorrealista y a la presencia en nuestras librerías de los grandes títulos de la literatura italiana. Durante dos décadas Visconti y los novelistas de su generación constituyeron bestias negras de la censura franquista. Y aunque esta afirmación pueda parecer demagógica desde el presente (nada más fácil que recordar los estragos culturales del franquismo), conviene denunciar lo fragmentario de un conocimiento que no llegó en el momento adecuado y lamentar, por consiguiente, la falta de vinculaciones con su realidad cuando la llegada se produjo, a tropicónes. Títulos fundamentales de Vasco Pratolini, Alberto Moravia, Cesare Pavese, Elsa Morante y, posteriormente Pier Paolo Pasolini, tuvieron que ser publicados en Argentina, y su venta en España se produjo por canales minoritarios. Por otra parte, se trataba de traducciones deficientes, aptas para invalidar la operación lingüística que caracterizó a aquellos novelistas, especialmente en lo relativo a la incorporación de formas dialectales.

Lógicamente, el proceso de relaciones de esta literatura con el cine neorrealista será siempre un tema importante que afecta de igual modo a la obra de Visconti.

Esta obra nos fue dada a conocer durante veinte años en sus aspectos parciales y más inofensivos. Piénsese que hasta el año 1960 sólo se habían estrenado comercialmente **Bellísima**, el precioso episodio de **Nosotras, las mujeres** y **NOCHES BLANCAS**, tenida durante mucho tiempo como uno de los títulos menos representativos del opus viscontiano. En cuanto a **ROCCO Y SUS HERMANOS**, estrenada con gran expectación en 1961, padeció las iras de la censura de una manera tan desalmada que la noche del estreno, en el cine Fantasio de Barcelona, el público irrumpió en un sonoro pateo a los veinte minutos de iniciada la proyección. La irracionalidad de los cortes era particularmente obvia en el personaje de la prostituta *Nadia* (Annie Girardot), cuya condición de nexo de unión entre los dos personajes principales quedaba notablemente perjudicada y, con ella, la estructura narrativa, establecida a base de capítulos, al modo de la novela decimonónica.

Si, atendiendo a tales circunstancias, hablamos de un Visconti 'españolizado', quiere decir que nos estamos refiriendo a un Visconti disminuido. Igual cabe decir respecto a su evolución ideológica y sus contradicciones: la constante pugna entre el compromiso marxista y una educación de índole aristocrática. Fue, insisto, un debate que tardamos en conocer. Ocurrió a partir de **EL GATOPARDO**, estrenada en 1965 y con su metraje original amputado en más de una hora (en este caso por escandalosos imperativos de distribución que afectaron por igual a varios países). La repercusión de esta obra maestra dio lugar a multitud de comentarios equívocos, y la desorientación

del público fue mayor, al faltar piezas primordiales de la evolución del artista (entre ellas **SENSO**, título que antecede a **EL GATOPARDO** en muchos temas).

Prevaleció la idea de un Visconti aristocrático dejando de lado a un Visconti popular (el realismo descarnado de **OBSESIÓN**). Se aplaudió, incluso se imitó, a un Visconti especializado en crónicas del crepúsculo (ya el de su clase social, ya el suyo personal) en detrimento de sus contribuciones al movimiento neorrealista (contribuciones que, por cierto, se insinúan abiertamente en "Angelo").

Recordemos que el neorrealismo, surgido en Italia al término de la Segunda Guerra Mundial y la caída del régimen fascista, implicaba un compromiso básico con la realidad: la cámara saltaba a la calle en busca de los mensajes más acuciantes. No fue ajeno en muchos casos el compromiso marxista, bajo la tutela, a menudo draconiana, del crítico Guido Aristarco. Importa destacar siempre este compromiso político de Visconti para comprender mejor lo que en los años cincuenta significó su heterodoxia: en el cine neorrealista había triunfado la etapa de la "crónica", que podríamos resumir como una captación de lo inmediato; Visconti inició con **SENSO** una nueva etapa que planteaba el conflicto entre el individuo y la 'historia', dentro de una estructura narrativa de mayor complejidad, que incluía motivos heredados de la cultura superior, transmitidos con una estética más académica. Tales desviaciones valieron a Visconti la acusación de decadentismo (una acusación, por cierto, invocada demasiado a menudo y con extraordinaria frivolidad).

Cuando Visconti recuperó las líneas maestras del realismo con **ROCCO Y SUS HERMANOS**, se encontró ante un desafío parecido: la situación sociopolítica de la Italia del milagro industrial ofrecía facetas mucho más complejas que las que podía captar una simple crónica de apariencias. Se requería la ubicuidad de la novela. Una narrativa a gran escala.

Hoy en día comprendemos que en las proposiciones viscontinianas siempre fue fundamental la voluntad del estilo. André Bazin escribió que en **LA TIERRA TIEMBLA** los pescadores sicilianos consiguen parecer príncipes del Renacimiento (sic); más allá de lo que tiene de 'boutade', la definición nos sirve para recordar de qué forma aquel primer Visconti se inserta ya en premisas culturales que escapaban a la elementalidad y a veces al maniqueísmo de los postulados neorrealistas en su estado más puro (es famosa la pretensión de Zavattini consistente en filmar las veinticuatro horas de un individuo vulgar). Por otra parte, no era casual que el esqueleto de **LA TIERRA TIEMBLA** le llegase a Visconti a través de "I Malavoglia", de Verga, el gran maestro de la literatura verista italiana... pero, antes que nada, de la literatura 'tout court'.

Todas esas premisas nos llevan a recordar que Visconti ha sido definido a menudo como un director literario, término que si en otro tiempo fue considerado peyorativo, se ha visto lo suficientemente reivindicado en las últimas décadas para que podamos

aplicarlo sin el menor rubor (recuérdese la obra de cineastas como Joseph Leo Mankiewicz o Ingmar Bergman).

Las relaciones entre el cine de Visconti y la literatura siempre constituyen una sabrosa tentación para cualquier crítico y René de Ceccatty hace hincapié en ellas, aludiendo a las novelas que Visconti llevó a la pantalla: **MUERTE EN VENECIA** (Thomas Mann), **SENSO** (Camillo Boito), **NOCHES BLANCAS** (Fiodor Dostoievski), **El extranjero** (Albert Camus), **El inocente** (Gabrielle D'Annunzio), además de las ya citadas. Y si bien es cierto que estos títulos están en la mente de todos, conviene recordar sus influencias literarias en guiones originariamente escritos par el cine. Así, ¿cómo no ver en el arranque de **LA CAÍDA DE LOS DIOSES** un símil del arranque de "Los Buddenbrook" de Thomas Mann, con la cena típicamente burguesa como germen narrativo de los itinerarios posteriores de los personajes? ¿Cómo no recordar, en el episodio '**El trabajo**' del film **Boccaccio '70**, la estructura típica del mejor Maupassant? En cuanto a **ROCCO Y SUS HERMANOS**, aunque basado en una novela de Giovanni di Testori, la estructura se acoge a la experiencia balzaquiana y, como el mismo Visconti declarase, a los presupuestos de la saga de Mann "José y sus hermanos". Pero, al mismo tiempo, aparece "El idiota", de Dostoievski en el tratamiento de los tres personajes principales: la prostituta *Nadia* es la contrafigura de *Nastasia Filipovna* mientras los hermanos *Rocco* y *Simone* lo son del príncipe *Mishkin* y *Rogozhin*.

René de Ceccatty también destaca otro elemento básico de la estética viscontiniana: su faceta como director teatral, que el público italiano conoce a la perfección pero de la que el lector español apenas tiene noticia. De la dedicación de Visconti al teatro lírico, en los memorables montajes con Maria Callas, se beneficiarían básicamente títulos como **SENSO** y **EL GATOPARDO**, concebidos como gigantescos filmes-ópera (un estilo, o una 'maniera' que otros han imitado después, hasta la saciedad). Entre sus numerosos montajes del teatro de prosa, conviene siempre destacar títulos fundamentales del teatro moderno desde "A puerta cerrada" (Sartre) a "Los padres terribles" (Cocteau) y, más adelante, "Un tranvía llamado deseo" (Tennessee Williams) y "La muerte de un viajante" (Miller). Eran títulos que le permitían abordar abiertamente la modernidad y encajar en un mensaje universalista, sin abandonar el cultivo de los clásicos y su devoción por el teatro de Chéjov (no es extraño notar premoniciones de su vocación por el naturalismo chejoviano en las páginas de "Ángelo").

Debido a las características de explotación local del fenómeno escénico, esta parte importantísima de la personalidad viscontiniana quedaría limitada a la apreciación del público italiano y, más aún, al de una generación. ¿Qué no daríamos por ver en la actualidad su celebrado montaje de "El jardín de los cerezos" o su legendaria "Taviata" con la Callas? Pero de todas esas experiencias también se encuentran rastros en sus obras cinematográficas, tanto en sus búsquedas estéticas como en la incorporación de colaboradores habituales (Tennessee Williams y el entonces minoritario Paul Bowles

colaboraron en los diálogos en inglés de **SENSO**; intérpretes teatrales como Rina Morelli, Paolo Stoppa, Romolo Valli y Adriana Asti aparecen en los repartos de varios films) (...)

(...) En cuanto a sus obsesiones particulares destacaré la ambigüedad de las relaciones eróticas o el erotismo implícito en ciertas descripciones físicas que reencontramos posteriormente en la filmografía viscontiniana y en el tratamiento de actores y actrices fetiche. En tales casos, la glorificación estética se convertía en una eterna mitificación de la juventud como valor fugaz.

Se recuerda perfectamente una escena fundamental de **EL GATOPARDO**: cuando el impacto de la juventud irrumpe en la existencia del ya avejentado *príncipe Salina*. Éste siente todo su poder vital sustituido por la belleza de *Angélica y Tancredi*, bailando más allá de la Muerte, espectro obsesivo, que se cierne sobre la clase social encarnada por el príncipe, pero, también, reflexión vital que, ya en aquellos momentos, debió de asaltar ferozmente al propio Visconti. Es así como del amour fou stendhaliano, magnífica clave melodramática de **SENSO**, se pasa a esta meditación vital sobre la fugacidad de la juventud, meditación cuyo punto más alto -y el más expresivo desde un punto de vista de confesion- se encuentra, precisamente, en **MUERTE EN VENECIA**. Y aquí debo recurrir a la experiencia personal, recordando una conferencia de prensa, en Roma, en cuyo curso el director presentaba a sus intérpretes. Junto al experto Dirk Bogarde aparecía el efébico Björn Andersen, que recibía el papel de *Tadzio* después de una larga búsqueda por toda Europa. Dadas las características del personaje, favorito de todos los paidófilos del mundo, era inevitable que el actorcillo que lo encarnaba se convirtiese en la atracción de la velada.

Se produjo un momento de intensa emotividad cuando Visconti recordó al efebo que, treinta años antes, había inspirado a Thomas Mann el personaje de *Tadzio*. Empeñado en conocerlo, se encontró ante un hombre ya viejo, sobre cuyo rostro se había desplomado, pesadamente, una losa de treinta años. Nunca he podido comprobar la veracidad de esta anécdota, pero lo cierto es que la expresión de Visconti, ante el recuerdo de la desolación, provocó un silencio impresionante. (...)

Texto (extractos):

Terenci Moix, "Prólogo" a Luchino Visconti, Angelo, Ediciones B., Barcelona, 1993.



Viernes 1 • 21 h. • Día del Cineclub
Aula Magna de la Facultad de Ciencias

OBSESIÓN

(1942) • Italia • 134 min.

Título Orig.- Ossessione. **Director.-** Luchino Visconti. **Argumento.-** La novela "El cartero siempre llama dos veces" (*The postman always rings twice*, 1934) de James M. Cain. **Guión.-** Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis y Gianni Puccini (y Rosario Assunto y Sergio Grieco). **Fotografía.-** Aldo Tonti y Domenico Scala (B/N). **Montaje.-** Mario Serandrei. **Música.-** Giuseppe Rosati. **Productor.-** Libero Solaroli. **Producción.-** Industrie Cinematografiche Italiane (I.C.I.)

Intérpretes.- Massimo Girotti (*Gino Costa*), Clara Calamai (*Giovanna Bragana*), Juan de Landa (*Giuseppe Bragana*), Dhia Cristiani (*Lucia*), Elio Marcuzzo (*Giuseppe Tavolato "El Español"*), Vittorio Duse (*El policía*), Michele Riccardini (*Don Remigio*), Michele Sakara (*El niño*). **Versión original en italiano con subtítulos en español.**



Película nº 1 de la filmografía de Luchino Visconti (de 18 como director)

Música de sala:

La Traviata (1853) de Giuseppe Verdi

"Los obreros, comerciantes y campesinos se conocían entre sí y se saludaban sin palabras.

Caras pálidas de sueño que arrastraban el olor aún cálido de sus lechos. Iban cargados con paquetes, cestas y bultos. Sus miradas permanecían fijas, como embobadas, a causa del estómago vacío. Poco a poco, una masa muda y obstinada iba apretujándose en el triste vagón".

(Fragmento de la novela "Angelo")¹

¹. René de Ceccaty: "Esta escena en el tren recuerda el encuentro de Massimo Girotti y de 'El Español' en **Obsesión** (...) El parentesco entre la ambientación de 'Angelo' y la de **Obsesión** llama enseguida la atención. Idéntica clase social, idénticas divagaciones poéticas, idéntica localización geográfica: la llanura del Po, Piacenza en 'Angelo', Ferrara en **Obsesión**".

*“Me han interesado siempre las situaciones extremas, aquellos momentos en los que una tensión anómala pone al descubierto la verdad de los seres humanos. Me gusta abordar los personajes y la materia del relato con dureza, con agresividad. Había más crueldad y violencia en **OBSESIÓN** que en cualquier otra de mis películas”.*

Luchino Visconti

Decía el guionista, realizador y productor Carlo Lizzani, que la trayectoria del cine italiano bajo el fascismo (1922-1945) estuvo marcada por el éxito comercial, la adhesión popular, el vacío ideológico y el formalismo como huida y búsqueda de una identidad nacional-popular, por encima de las propias corrientes artísticas de los realizadores. Afirma Lizzani: *“El fascismo no se ocupa directamente del cine, no impone directrices precisas: sólo el inmovilismo, la ocultación del conflicto social, paralizando la circulación de ideas, la crítica y el nacimiento de un nuevo lenguaje filmico”.* Ciertamente, hasta los años treinta, el gobierno fascista de Benito Mussolini no había visto en el cine más que un vehículo propagandístico a través de documentales y noticiarios: recordemos, por ejemplo, una genial escena de la cinta de Luigi Zampa **Gli anni ruggenti** (1962), en la que los protagonistas asisten a una sala, abarrotada de gente, donde se proyecta un cortometraje “informativo” sobre la participación de Il Duce en el arranque de la época de siega... idescamisado y empuñando una hoz! A diferencia de su homólogo alemán -y español-, el régimen fascista italiano no intentó convertir el cine en un espectáculo “político”. Aunque se hicieron algunas películas abiertamente fascistas, como **Camisa**





regra (*Camicia nera*, Giovacchino Forzano, 1933), **Vecchia guardia** (Alessandro Blasetti, 1934) y **El escuadrón blanco** (*Squadrone bianco*, Augusto Genina, 1936), "I fascio transalpino" decidió impulsar una industria cinematográfica autosuficiente, sufragando la construcción de grandes estudios como Cinecittá, inaugurado el 28 de abril de 1937. La intención de la dictadura era imitar el modelo norteamericano, crear su propio Hollywood: así pues, menudean comedias, melodramas y cintas épicas (o de aventuras) de mayor o menor calidad, como **1860** (Alessandro Blasetti, 1934), **Escipión el africano** (*Scipione l'Africano*, Carmine Gallone, 1937), **Fermo con le mani!** (Gero Zambuto, 1937), **Inventiamo l'amore** (Camillo Mastrocinque, 1938), **Malombra** (Mario Soldati, 1942), **Don Cesare di Bazan** (Riccardo Freda, 1942) o **La vita è bella** (Carlo Ludovico Bragaglia, 1943).

En consecuencia, el estreno de **OBSESIÓN** (1943) supone una abrupta ruptura con el panorama fílmico de su época..., pero con matices. El propósito de "rehacer en italiano" -en afortunada expresión del periodista Mario Alicata- la novela de James M. Cain "El cartero siempre llama dos veces" (*The postman always rings twice*, 1934), permite a Luchino Visconti utilizar los mecanismos melodramáticos y narrativos de la novela negra -y del cine negro²-, de la ficción negra en suma, para traducir en

2. El cine negro estadounidense era muy popular en la Italia fascista, como ejemplo de "la frescura, la audacia, la fuerza y la exuberancia ruidosa pero sana que se encuentra en la mayor parte de las películas del otro lado del Océano", según Vittorio Mussolini (1916-1997), hijo del dictador y conocido crítico y productor cinematográfico de la época.

espectáculo esas realidades paralelas que coexisten en cada uno de nosotros, individuo y ser social, y que la noción de crimen cuestiona la coexistencia pacífica. Las imágenes de **OBSESIÓN** construyen una manera de ver la 'otra' realidad humana y social del fascismo italiano que no se expresa a través de un suave y elíptico diálogo, ni tampoco a través del previsible argumento -la historia de los 'amants maudits' es el detonante para la claustrofobia, la paranoia, el nihilismo, una idea trágica de la desesperación y del destino...-, sino en definitiva a través del estilo.

La presencia física de los escenarios naturales de Ancona, Codigoro, Comacchio, Ferrara y las orillas del Po, de la región de Emilia-Romagna, las secuencias casi documentales de la feria de San Ciriaco en Ancona o la fiesta que se celebra en la 'trattoria' del matrimonio *Bragana*, tienen un claro marchamo neorrealista; incluso los decorados y el vestuario, los útiles cotidianos -cf. el hornillo que *Anita* (Dhia Cristiani) utiliza para calentar la leche...-, son creíbles, verdaderos. Asimismo, Visconti añade una no menos verista historia homoerótica -inexistente en la novela de Cain- entre el protagonista, *Gino* (Massimo Girotti) y su amigo 'El Español' (Elio Marcuzzo), pintor y charlatán de feria dispuesto a enseñarle que "en las calles se pueden hacer más cosas que amar a las mujeres" (sic). El cineasta milanés deja claro que *Gino* comparte lecho con su nuevo amigo -recordemos el instante en que *Gino*, ya acostado, es contemplado detenidamente por 'El Español' a la luz de una cerilla...-, además de vicisitudes laborales. Pero más allá del solaz de sus propias preferencias sexuales -al principio del



relato, toda la tensión erótica entre *Gino* y su adúltera amante, *Giovanna* (Clara Calamai), recae en el hombre, luciendo la mayoría del tiempo una raída camiseta imperio o el torso desnudo-, Visconti acentúa con semejante relación la turbia y ambivalente personalidad de *Gino*, y revela que



las penalidades económicas, la marginación social que se vivía en los tiempos del triunfalismo mussoliniano, empujaban a hombres y mujeres a relajar su moral, sus relaciones. El matrimonio infeliz de *Giovanna* con *Giuseppe* (Juan de Landa), el dueño de una valiosa 'trattoria', o su desgarrada confesión de su pasado como prostituta, apuntalan el amargo carácter ocasional de la pareja *Gino*/*'El Español'*.

Pero **OBSESIÓN** es un film-espectáculo, sí, y Visconti lo potencia mediante unos refinamientos visuales poco neorrealistas, bien sea por medio de impactantes evocaciones poéticas o provocativas (o pedestres) metáforas visuales: el instante en que *Gino* y *Giovanna* se encuentran por primera vez, con la cámara a la espalda del hombre, encuadrando las piernas de la mujer, sentada provocativamente sobre la mesa de la cocina, y los primeros planos que los unen, explorando por sus rostros, descubriéndose (y el público con ellos); tras su primer encuentro sexual, la pareja se besa ante el espejo del armario, en el que ambos se reflejan, mientras poco a poco se abre la puerta del mueble y muestra, maliciosamente, las ropas del marido de *Giovanna*; cuando *Gino* regresa a la 'trattoria', decidido a seducir a *Giovanna*, ella manosea los huevos de una cesta mientras lo mira fascinada; el prodigioso travelling en forma de U por todo el salón donde acontece el reencuentro entre *Gino*, *Giovanna* y *Giuseppe*, espacio en el que se celebra un concurso de canto en el que participa este último...

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, "Visconti y el neorrealismo: pasión por la forma", en estudio "Luchino Visconti: neorrealismo, historia y estética" (1ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2009.

René de Ceccaty, "Introducción" a *Luchino Visconti, Angelo*, Ediciones B., Barcelona, 1993.



Martes 5 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

LA TIERRA TIEMBLA

(1948) • Italia • 154 min.

Título Orig.- La terra trema. **Director.-** Luchino Visconti. **Argumento.-** La novela "I Malavoglia" (1881) de Giovanni Verga.

Guión.- Luchino Visconti. **Comentario en off.-** Luchino Visconti y Antonio Pietrangeli.

Fotografía.- G.R. Aldo (B/N). **Montaje.-** Mario Serandrei. **Música.-** Willy Ferrero.

Ayudantes de dirección.- Francesco Rossi y Franco Zeffirelli. **Productor.-** Salvo D'Angelo. **Producción.-** Universalia.

Intérpretes.- Maria Micale (sra. Vicari), Sebastiano Valastro (sr. Vicari), Antonino Micale (Vanni), Nellyuccia Giammona

(Mara), Agnese Giammona (Lucia), Antonio Arcidiacono (Ntoni), Salvatore Vicari (Alfio), Antonino Valastro (Pandolla), Rosario Galvagno (don Salvatore), Rosa Costanzo (Nedda), Mario Pisu (voz en off). **Versión original en italiano con subtítulos en español.**



Premio Internacional del Festival de Venecia

Película nº 3 de la filmografía de Luchino Visconti (de 18 como director)

Música de sala:

Réquiem (1874) de Giuseppe Verdi

"El movimiento neorrealista proseguía, pero tenía la impresión que la verdadera búsqueda de ciertos temas, de una posición moral ante la vida, se pasaba lentamente a recursos más cómodos (...) **LA TIERRA TIEMBLA** tenía su origen en la perplejidad que aumentaba en mi día tras día viendo que el movimiento se desviaba, que perdía su prestigio (...) Mi conciencia profesional me decía: no debes hacer ninguna concesión (...) Con **LA TIERRA TIEMBLA** me parece haber logrado verdaderamente el realismo (...)".

"Con respecto a **LA TIERRA TIEMBLA** creo que es mejor hablar de realismo, simplemente. En mi opinión, el gran error de Pietro Germi y también de Vittorio De Sica, con toda la estima que siento por ellos, es que no parten de la realidad social concreta. A

mi parecer, se trata de una peligrosa mezcla de realidad y de romanticismo. No se puede, no se debe evadir uno de la realidad. Estoy en contra de las evasiones”.

*“Quizás **LA TIERRA TIEMBLA** no pueda verse ahora y quizás sea bueno que sea así.*

Pero dentro de diez años se la buscará. Sí, diez años serán suficientes.

Entonces la gente querrá verla, podrá comprenderla”.

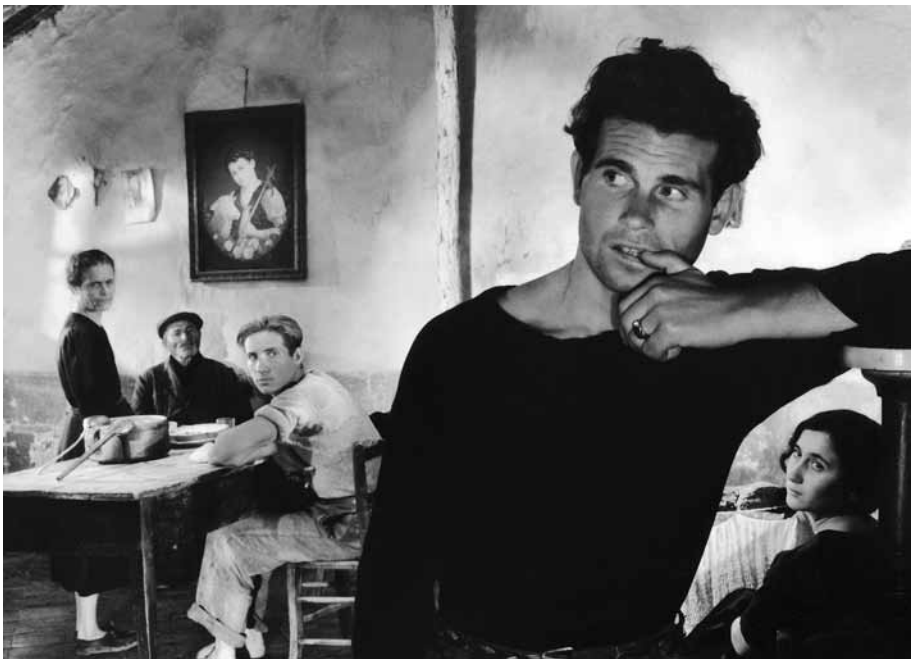
Luchino Visconti

No es ocioso destacar que en los orígenes de **LA TIERRA TIEMBLA** hallamos a Giovanni Verga (1840-1922), novelista italiano y principal figura del Verismo, movimiento artístico-narrativo que destacó por referirse a un tipo de personajes, situaciones y emociones reales -incluso de la vida de las clases obrera y campesina más desfavorecidas-, con tramas sórdidas y violentas en las que se potencia la impersonalidad del relato, “desapareciendo” la mirada del autor en aras de su sesgo testimonial. Probablemente, su obra más popular, “I Malavoglia”, vinculada al inacabado “Ciclo dei vinti” (Ciclo de los Vencidos), intentaba dar una visión de las cosas pesimista y estoica, a través del hundimiento de una humilde familia siciliana de pescadores, en Aci Trezza (Catania). Volveremos a reencontrar la citada visión pesimista y estoica en la obra de Visconti, pues transcurridos casi setenta años desde la publicación del texto de Verga, la situación social, económica, moral, de los vecinos de



Ací Trezza apenas ha cambiado. Quizá por ello Visconti declaró en su momento que no quiso hacer un film neorrealista.

¿Neorrealismo vs. Realismo? Se trata de una simple disquisición semántica, pues la rudeza expositiva típicamente neorrealista, incluso su tosquedad formal, es desterrada por completo en **LA TIERRA TIEMBLA**. Por supuesto, Luchino Visconti pone en escena, en un sentido real, el atroz espectáculo de una tierra yerma, desheredada, como situada en los confines del mundo, lejos de la civilización -son portentosas las panorámicas que muestran el océano y la agreste (y hermosa) costa, dominada por los llamados Farallones del Cíclope: ocho salientes rocosos que, según la leyenda, lanzó *Polifemo* contra *Ulises* durante su fuga...-, una tierra cuya población de pescadores, que ni tan sólo hablan italiano, sino siciliano, se halla a merced de la rapacidad de armadores y comerciantes, así como de una aristocracia local, feudalista -cf. la escena en que son bautizadas unas nuevas barcazas, en presencia de la baronesa local (Carmela Fichera): una marchita arpía que engulle pastelitos impasible, protegida del sol bajo un paraguas...-, que mantiene viejos privilegios. Una situación que, se afana Visconti en subrayar, pervivió con el fascismo: es más, el fascismo no era más que una variante del antiguo feudalismo. El plano del repulsivo armador, sentado junto a una mal disimulada/repintada cita de Mussolini, mientras se burla del protagonista, *Ntoni* (Antonio Arcidiacono), cuando va a pedir trabajo, no deja lugar a dudas.



La familia protagonista, los *Valastro*, no solamente padecen la injusticia social y/o económica, sino también la rudeza del clima siciliano, la brutalidad del mar. La ruina de *Ntoni* y los suyos sobrevendrá cuando su barca sea destrozada por una tormenta, en su baldío intento de pescar, de vivir, por cuenta propia, al margen de los deseos de sus explotadores: la imagen de las mujeres, vestidas de negro frente los impresionantes Farallones del Cíclope son el prelude de las desgracias que vendrán. La lucha social de *Ntoni* -los suyos malviven en una casucha que amenaza ruina, van descalzos y visten ropas que parecen harapos- enfrentándose a toda una colectividad -el pueblo, por miedo a perder su sustento, se alía con el poder y da la espalda a los *Valastro* cuando se arruinan-, no es a expensas únicamente de lo individual o del individuo cuya fuerte presencia se halla en toda la filmografía de Visconti -cf. **El Gatopardo**-, sino del hábitat físico. Recordemos los constantes planos generales sobre las calles, las playas, las montañas, que describen un entorno tan agresivo como las políticas de contratación y compra de armadores y especuladores; la fisicidad del viento, del agua, del sol, de las nubes... La tierra y el mar son, en suma, una cárcel para la población de Aci Trezza, incluyen en su conformismo, en su mansa aceptación de la fatalidad, en la imposibilidad de cambiar una manera secular de existir, o mejor dicho, "de subsistir", como ruge el hermano de *Ntoni*, *Cola* (Giuseppe Arcidiacono), quien se convertirá en contrabandista... "La voluntad de Dios es amarga", responde airado *Ntoni* a su hermana cuando ésta le invita a resignarse: no en vano, las ideas "revolucionarias" del muchacho se forjaron cuando escapó de esa cárcel natural que es Aci Trezza, durante el servicio militar en la marina...

Según explicó Giuseppe De Santis, "**LA TIERRA TIEMBLA** se inició con una pequeña financiación del propio partido comunista (PCI). No puedo decir qué organismos del partido propusieron el desembolso de esta minúscula cantidad... **LA TIERRA TIEMBLA** debía ser un documental de propaganda en el contexto de la campaña electoral...". Afortunadamen-



te, Visconti prescindió de todo componente propagandístico -aún cuando vemos furtivamente una hoz y un martillo pintarrajeados en la pared de la taberna, símbolo de una nueva conciencia social y política que, poco a poco, se abre paso entre la gente del lugar-, y elaboró un film de una belleza formal indescriptible, poética, acorde con su sen-

cillez y claridad ideológica. La pantalla, decía Patrice G. Hovald en “El neorrealismo y sus creadores” (1962), está dominada por la obsesión de los crepúsculos, de los cielos límpidos enmarcando un mar en calma, por los muros enjalbegados, por los interiores oscuros por donde se mueven tristes figuras humanas vestidas de negro para quienes el tiempo apenas transcurre: el tiempo viscontiniano es la expresión lírica de la realidad.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Visconti y el neorrealismo: pasión por la forma”, en estudio “Luchino Visconti: neorrealismo, historia y estética” (1ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2009.

René de Ceccaty, “Introducción” a *Luchino Visconti*, **Angelo**, Ediciones B., Barcelona, 1993.

Suzanne Liandrat-Guigues, **Luchino Visconti**, Cátedra, col. Signo e Imagen/Cineastas nº 32, 1997.





Viernes 8 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

SENSO

(1954) • Italia • 118 min.

Título Orig.- Senso. **Director.-** Luchino Visconti. **Argumento.-** La novela homónima (1883) de Camillo Boito.

Guión.- Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Carlo Alianeli, Giorgio Bassani y Giorgio Prosperi. **Diálogos adicionales.-** Tennessee Williams y Paul Bowles. **Fotografía.-** G.R. Aldo y Robert Krasker (Technicolor). **Montaje.-** Mario Serandrei. **Música.-** "Sinfonía nº 7" de Anton Bruckner, adaptada por Nino Rota.

Ayudantes de dirección.- Francesco Rossi y Franco Zeffirelli. **Productor.-**

Domenico Forges Davanzati y Renato Gualino. **Producción.-** Lux Film. **Intérpretes.-** Alida Valli (*condesa Livia Serpieri*), Farley Granger –doblado por Enrico Maria Salerno– (*teniente Franz Mahler*), Massimo Girotti (*marqués Roberto Ussoni*), Rina Morelli (*Laura*), Marcella Mariani (*Clara*), Heinz Moog (*conde Serpieri*), Sergio Fantoni (*Luca*), Christian Marquand (*oficial bohemio*), Tino Bianchi (*capitán Meucci*), Tonio Selwart (*coronel Kleist*). **Versión original en italiano con subtítulos en español.**



Película nº 6 de la filmografía de Luchino Visconti (de 18 como director)

Música de sala:

Sinfonía nº 7 (1883) de Anton Bruckner

El viaje de Luchino Visconti al Risorgimento italiano se desarrolló en retroceso (de 1866 a 1860), pero en las dos etapas (los dos films) que lo componen contó aquello que más le había interesado siempre, tanto como director (de teatro y de cine) cuanto como descendiente de uno de los mayores linajes de la nobleza lombarda aproximado (a través del Frente Popular Francés) al partido comunista; es decir, la agonía de una época y de su clase dirigente, dirigiendo la mirada hacia la decadencia sobre la que se deslizan con mayor o menor dignidad los protagonistas, con el fondo de dos precisas situaciones históricas: la "victoriosa" derrota de la flota y del ejército italianos en la



guerra contra los Habsburgo de 1866¹, y la expedición de los Mil en Sicilia en 1860, cuando Giuseppe Garibaldi, una vez derrotado el gobierno borbónico, entregó a los Savoia toda la Italia meridional y abrió el camino a la unificación nacional.

Fue a través de este recorrido por la historia de un pueblo unido casi casualmente para devenir nación como el aristocrático Visconti escogió como brújula el concepto de 'nacional-popular' enunciado por el comunista Antonio Gramsci en sus "Cuadernos de la cárcel" con el cual el político y pensador sardo sostenía con lúcida determinación el derecho-deber de los artistas e intelectuales de hablar en modo concreto de los problemas, los intereses y los sentimientos del pueblo-nación. Un concepto de naturaleza sociológica más que artística, con el cual -en clara polémica con el idealismo, entonces dominante, de Benedetto Croce- Gramsci apuntó a la necesidad cultural de abandonar el cosmopolitismo humanista y afirmó la perspectiva de un nexo directo entre cultura y nación, entre intelectuales y realidad popular: por lo tanto, la necesidad de un carácter

1. En la que los italianos llaman "Tercera Guerra de Independencia", el neonato reino de Italia, proclamado oficialmente en marzo de 1861, fue clamorosamente derrotado tanto sobre el mar (en Lissa) cuanto sobre tierra firme (en Custoza) por la minoritaria flota austriaca y un ejército habsbúrgico cada vez más en desbandada. Sin embargo, gracias a la clara victoria de la Prusia de Bismarck -aliada con Italia- en los campos de batalla del norte, Austria aceptó al fin (3 de octubre de 1866) la paz de Viena, con la que dejó el Veneto a la Francia de Napoleón III, quien a su vez lo cedió a Italia, que alargó así de forma humillante (y además llena de lagunas: de hecho faltaban todavía, hasta 1870, la ciudad de Roma, y, hasta 1918, el Trentino, el alto Adige y la Venezia Giulia) su unidad territorial.

nacional-popular de la literatura que, con la puesta en escena de **SENSO**, Visconti extendió ya al cine, también con el explícito propósito de ir más allá de la vocación por la crónica que tenía el neorrealismo.

Para Visconti, el cine, igual que la literatura para Gramsci, no debía mirarse sólo a sí mismo, sino también al mundo de la cultura, de las ideas, de la moral, de la economía y, en definitiva, a la historia de una nación y de sus intelectuales. Y es precisamente esta mirada alargada hacia el exterior lo que **SENSO** y **El Gatopardo** tratan explícitamente de poner en escena, mezclándolo, empero, continuamente (enturbiándolo, ha escrito alguno) con las tentaciones decadentes que, de manera más o menos consciente, subyacen en toda la obra de Luchino Visconti. El realizador era el primero en ser consciente de esta dicotomía, hasta el punto de reivindicar su plena legitimidad, manteniendo su derecho a dejar convivir en su propia obra el esteticismo barroco y el compromiso social: *“No sé por qué la crítica no quiere reconocer todavía mi libertad. A veces se me frena desde la izquierda y se me encuentran mil intenciones sociales, y otras veces se me reclama la estética pura, la del arte por el arte. Querría disipar este equívoco, que me humilla (...) La verdad es que sólo obedezco a dos directrices: establecer una verdad filológica, histórica y dramática, e intentar alcanzar ese ideal de espectáculo completo que es precisamente el melodrama, imagen-compendio de lo que es la vida”*.

SENSO es, ante todo, un melodrama en la acepción total y específicamente italiana del término: sentimientos exasperados, predominio del lirismo pasional, “escenas madre” y grandes momentos de implicación emotiva. Pero también, sin la menor sombra de duda, el mejor ejemplo de película histórica del cine italiano. *“Sin embargo, está claro -puntualizó Visconti- que no he querido hacer el film histórico como algo diferente de cuanto he hecho hasta ahora (...) En realidad, para los italianos de la época gritar ‘¡Viva Verdi!’ no significaba sólo gritar ‘¡Viva Vittorio Emanuele Rey de Italia!’ , porque también significaba ‘¡Viva Verdi!’”*. Esto es, significaba que entonces, como en cualquier otro tiempo, se podía amar la propia independencia nacional igual que se amaba una música determinada, la Patria del mismo modo que la lírica: una vez más en plena coherencia con el concepto gramsciano de nacional-popular, impulsado hacia aquello a lo que Visconti llamaba “realismo romántico”. Y fue siempre Visconti quien enunció con la máxima claridad su propio programa histórico cuando afirmó: *“He transferido los sentimientos expresos de ‘Il trovatore’ de Verdi en el escenario a una historia de guerra y rebelión”*.

Con plena coherencia narrativa y cultural, sucede así que la clave interpretativa de **SENSO** aparece explícita en la fluida panorámica que, bajo los títulos de crédito, pasa de la perspectiva de una mirada al escenario del Teatro La Fenice donde se representa “Il trovatore”, de Giuseppe Verdi, al mundo cerrado -pero estratificado por clases- de quienes llenan el dorado oval de la platea, circundada de palcos y dominada por el

“paraíso”. Es el mismo sentido del relato, que se transfiere del reino de la convención teatral al de la realidad histórica, dando origen a un cortocircuito, no sólo rítmico, del cual queda inexorablemente prisionera *la condesa Serpieri* (Alida Valli). Construido dramáticamente por completo en torno a la pasión autodestructiva que experimenta una mujer de la nobleza, sensible también a la fascinación patriótica, por un oficial austriaco putero, bellaco y desertor (*el teniente Mahler*: Farley Granger), el cuarto largometraje dirigido por Luchino Visconti pone en escena una doble derrota: por una parte, privada y sentimental; por otra, ideológica e histórica. Con el resultado de que la melodramática pasión amorosa de los dos personajes, mirada por la cámara sin ninguna simpatía, asume un significado autónomo en relación con los sucesos históricos entre los cuales se desarrolla; pero no por esto acepta renunciar jamás a la declarada ambición de devenir también una metáfora interpretativa de los sucesos mismos, Es de esta dicotomía de donde emerge en primer término el destilado de esa contradicción dialéctica siempre querida por el intelectual Visconti: esteta marxista y decadente racional. Estas son, al menos, las intenciones declaradas de **SENSO**, porque después, en la pantalla sucede que el proyecto dialéctico sólo funciona bien en un sentido único, obteniendo altos resultados en la representación de un emblemático asunto privado ‘en negativo’, pero no tan satisfactorios cuando se propone hacer emerger en primer plano a los otros, la antítesis narrativa: es decir, los representantes del mundo exterior al de la pasión, o la Historia misma, como sucede en la larga secuencia de la batalla de Custoza, donde la acción se disuelve enteramente con el predominio de las soluciones figurativas. A este éxito desequilibrado -ya sea en el plano ideológico y conceptual, o bien en el dramático- concurren muchos factores: la endémica dificultad de Visconti para representar personajes positivos y escenas de masas; quizá la intervención de la censura que, en el nombre de un patriotismo malentendido, impuso a Visconti el corte de un par de secuencias en las que tomaba cuerpo el personaje positivo del *marqués Ussoni* (Massimo Girotti); el exceso figurativo de las citas pictóricas (Hayez, Fattori y los ‘macchiaioli’² florentinos, sobre todo) y el musical de la omnipresente Séptima Sinfonía de Anton Bruckner; seguramente lo programático de un guión que a menudo tiende a resolver las dificultades dialécticas de la novela histórica recurriendo a cualquier escamoteo de oficio: así, el empeño del *marqués Ussoni* por contar la batalla, o las “proféticas” palabras del *teniente Mahler* cuando, en la secuencia de Verona, anticipa en medio siglo la caída del imperio austrohúngaro y habla de sí mismo con la lucidez de un informe psicoanalítico. Sin embargo, a través de este esquematismo estructural, la dimensión histórica emerge con potencia en **SENSO**: en virtud del uso fuertemente

2. Los ‘macchiaioli’ (manchistas o manchadores), fueron un grupo de artistas italianos reunidos en Florencia, encabezados por Telemaco Signorini y Giuseppe Abbati, partidarios de la pintura al aire libre, llamados así, en principio despectivamente, por su gusto por el uso de la pincelada rápida, como una mancha (‘macchia’), que se reunían en el Café Michelangelo de esa ciudad y desarrollaron sus actividades en la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo en el mundo rural.

perspectivo del color y por la fuerza de la síntesis conceptual con que las imágenes consiguen reconstruir una época de grandes transformaciones políticas, éticas y sociales, anticipando la inevitable decadencia. En este sentido, el film anticipa en casi diez años las que serán también coordenadas estéticas y narrativas de **El Gatopardo**.

Texto (extractos):

Aldo Viganò, "El Risorgimento según Visconti", en estudio "Luchino Visconti: neorrealismo, historia y estética" (1ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2009.

Camillo Boito (1836-1914) fue el autor de un breve relato de una treintena de páginas que Visconti tomó como punto de partida para su film **SENSO**. Influido como tantos otros intelectuales italianos por la cultura francesa, para algunos (como, por ejemplo, Italo Calvino) Boito fue "un pequeño Maupassant", mientras que otros veían en la protagonista, *Livia*, una especie de *madame Bovary* veneciana, e incluso más de uno se refería al aliento stendhaliano de su relato. Lo cierto es que Boito planteó en "Senso" el retrato psicológico de unos personajes sometidos a una intensa pasión amorosa (más sincera por parte de ella) y donde la crónica social o histórica no aparecía más que de una forma muy marginal, a través de la ubicación de los acontecimientos en



una fecha concreta, 1866, en plena guerra de independencia italiana frente a Austria, potencia ocupante del norte de la península.

En el film de Visconti, la sustancia de esos hechos no se altera, sino que mediante un escrupuloso conjunto de indicios y algunas adiciones se otorga un sentido histórico-político al film muy alejado del característico del relato. De una parte, la ambigüedad del tono de recuerdos que proponía Boito (*Livia* recordaba sus amoríos diecisiete años después de su desarrollo) había quedado mermada por Visconti, pese a mantener éste la presencia de una voz en off que acompañaba la narración; de otra, modificaciones sustanciales en el argumento, como la inexistencia del arrepentimiento de *Livia* tras su denuncia (en Boito ella intentaba a última hora salvar a *Franz* de la ejecución) o la inserción de un importante personaje (aunque minusvalorado tras los cortes a los que se vio sometido el film), como era el primo de *Livia*, *Roberto Ussoni*, inexistente en el relato literario. Con la presencia de *Ussoni*, Visconti introducía un contrapunto a la figura de la traidora *Livia* e introducía el tema, luego tan repetido por el cineasta, de la ambigüedad del noble desclasado que a la vez puede sentir nostalgia por su clase en decadencia y fervor por los nuevos tiempos que llegan, algo que sería el punto central de **El Gatopardo**.

La principal consecuencia de esas alteraciones estribaba en que los personajes aparecían mucho más vinculados con su contexto histórico, hasta el punto de devenir representativos de actitudes y situaciones generalizables más allá de sus casos particulares. Como señala el crítico Giorgio Ferrara ya no se trata de una víctima del destino sino de "*las víctimas de su elección moral en una situación histórica suficientemente definida*". Esa situación remitía a los momentos finales de la lucha por la independencia y formación del estado italiano, en torno a la unificación de los diversos estados y territorios de la península, a la expulsión del ocupante austriaco de las tierras de la Lombardía y el Veneto. De ahí que la construcción de esa historia de amor gire en torno a la segunda batalla de Custoza, que pese a ser una cruenta derrota de las fuerzas italianas iba a significar también el canto del cisne de la presencia de Austria en Italia.

Si el personaje de *Livia*, en su individualismo romántico e insolidario define una actitud representativa de la situación italiana, el personaje del *teniente Franz Mahler* adquiere en Visconti asimismo mayor relieve que en Boito e introduce temas luego muy queridos por Visconti, como la reflexión sobre la cultura germana y sobre la decadencia de una clase enfrentada al fin de su tiempo histórico. Franz no es sólo un ser cínico capaz de llegar a la lucidez ("*la razón no tiene nada que ver con la guerra. ¿Qué es en definitiva la guerra sino un método cómodo para obligar a los hombres a pensar y actuar de la forma más conveniente para los que tienen el poder?*"), sino que es capaz de establecer un diagnóstico correcto sobre el significado de su propia decadencia: "*Qué me importa que mis compatriotas hayan ganado hoy una batalla en un lugar llamado Custoza, cuando sé que perderemos la guerra. Y no solamente la guerra... Austria en pocos años estará acabada y un*

mundo entero desaparecerá, aquel al que pertenecemos nosotros, tú y yo. El mundo nuevo del que habla tu primo no tiene el placer donde se encuentre. Por otra parte, tú piensas como yo, si no no me habrías dado el dinero para pagarte una hora de amor". La decadencia de clase y del imperio, el desprecio de los ineluctables nuevos



tiempos, el hedonismo y la identidad de clase entre él y *Livia* aparecen descaradamente en esas palabras de *Franz*, que se configuran como guías para el futuro cine de Visconti. Como dice *Calvino*, es "el drama de la decadencia en tiempo de revolución".

SENSO es, sin duda, un melodrama; y con ello Visconti tampoco traiciona a un neorrealismo que, tras la apariencia de su objetividad, no hace más que construir situaciones melodramáticas, como corresponde a un movimiento que encuentra su aglomerante mucho más en un punto de vista moral que no estético. El melodrama está presente no sólo como estructura narrativa estrechamente vinculada al carácter sentimental de las vivencias de los personajes, sino que trasciende a una puesta en escena deudora de la tradición escénica y operística. No es el momento aquí de volver a repetir la consabida interpretación de Gramsci sobre la ópera como lugar de la expresión de la cultura popular italiana autóctona; ello es cierto, y Visconti no hace más que reconocerlo en sus films. Pero no se trata tan sólo de que la música otorgue unas significaciones muy concretas a las imágenes propuestas (el tercer acto de "Il trovatore", de Verdi, que abre el film, los compases del primer y segundo tiempo de la séptima sinfonía de Bruckner, el homenaje implícito en el nombre de *Franz Mahler*, que sustituye al original de *Remigio Ruiz*), sino de que lo melodramático implica una concepción del mundo y por tanto desemboca en una estética, donde el carácter espectacular entendido como síntesis de las diversas formas de expresión artística se hace predominante.

Y el énfasis de lo melodramático alcanza también al énfasis de la puesta en escena. En **SENSO** se configura ya lo que en el futuro se conocerá como "viscontiano": refinamiento esteticista, sobrecarga decorativa, complejidad del movimiento de cámara, juegos constantes de referencias a otros sistemas artísticos, etc. Con **SENSO**, Visconti realiza una decisiva aportación al uso expresivo del color cinematográfico; sus dos fotógrafos, G.R. Aldo (muerto en accidente durante el rodaje) y Robert Krasker tendrán



como referente inmediato la pintura italiana del período 1860-1870, sobre todo la tendencia de los 'macchiaioli' florentinos, con sus claros contrastes de color y brillantez, con su carga literaria, con su adhesión al Risorgimento, con el carácter evanescente de una pintura que pudo convertirse en impresionista y que, sin embargo, sólo

fue epigónica de un romanticismo desfasado.

Una puesta en escena que, en palabras de Freddy Buache, se convierte en programática: *"en **SENSO**, Visconti hace nacer el dinamismo del relato cinematográfico en el interior de los planos; su narración progresa casi siempre en el espesor novelesco de un flujo de planos-secuencia wellesianos a los que Visconti confiere una dimensión suplementaria; la arquitectura narrativa del autor de **SENSO** deja de ser cinegráfica para convertirse en escénica"*. Es de esa manera cómo lo melodramático en Visconti deja de ser un adjetivo más o menos peyorativo, un simple encasillamiento, y se convierte en la fuerza motriz de una estética puesta al servicio del antes señalado realismo crítico. Es esa integración de elementos lo que lleva a decir al crítico Guido Aristarco que *"ningún film de Visconti es menos sospechoso de caligrafía que **SENSO**. Cuanto hay en él de caligráfico, de formalista, de decadente, se identifica con los protagonistas, con Franz y con Livia: es su sustancia, su naturaleza, su mundo; está en el interior de la historia, no es externo a ella"*. Por todo ello es por lo que, para muchos en su momento, **SENSO** fue un film revolucionario y de vanguardia, en cuanto que abría nuevas fronteras al cine. El debate estará hoy en saber si tantos años después se mantienen esa fuerza y brillantez.

Texto (extractos):

José Enrique Monterde, *"Senso: un film polémico"*, en estudio *"Luchino Visconti: neorrealismo, historia y estética"* (1ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2009.

El prestigio de **SENSO** se sustenta sobre muchas y poderosas razones, la más inmediata la generosa lista de colaboradores que contribuyeron a que esta película de Luchino Visconti llegara a ser una de las obras más bellas de su autor, para el que esto suscribe a una altura comparable a la de **Rocco y sus hermanos** y **El Gatopardo**.

Tal como va el cine hoy en día, resulta difícil ver reunidos en una misma ficha nombres de la categoría de Suso Cecchi d'Amico, Carlo Alianello, Giorgio Bassani y Giorgio Prosperi (firmantes del guión, junto con el realizador, a partir del relato homónimo de Camillo Boito), Tennessee Williams y Paul Bowles (res-



ponsables de los diálogos en inglés para las escenas rodadas en esa lengua por el actor norteamericano Farley Granger con la actriz italiana Alida Valli), G.R. Aldo y Robert Krasker (directores de fotografía), Giuseppe Rotunno (operador), Ottavio Scotti (decorador), Marcel Escoffier y Piero Tosi (vestuario), Francesco Rosi y Franco Zeffirelli (ayudantes de dirección) y Nino Rota (quien adaptó la Sinfonía núm. 7 en mi mayor de Anton Bruckner, interpretada por la Orquesta Sinfónica de la RAI bajo la dirección de Franco Ferrara).

Film de compleja elaboración y sujeto a azares de toda índole, y una vez olvidadas la mayoría de las controversias que acomoañaron al momento de su estreno -entre ellas, lo que suponía de aparente ruptura de Visconti con las inquietudes del neorrealismo tras **Obsesión, La tierra tiembla y Bellísima**-, lo que a fin de cuentas permanece de **SENSO** es su condición de extraordinaria obra de arte, entre cuyas numerosas virtudes destaca su maestría para conjugar una trama melodramática individualizada con un contexto histórico colectivo, de tal manera que la primera y el segundo se mezclan y complementan el uno al otro con total armonía. El mérito es doble, habida cuenta que la intención inicial de Visconti era que ese contraste entre lo individual y lo colectivo, entre la historia con minúsculas de sus personajes protagonistas y la Historia con mayúsculas en la cual aquéllos se encuentran inmersos estuviera todavía más acentuado, y no logró culminar su propósito como consecuencia de numerosas manipulaciones de producción que lo destrozaron en parte. A pesar de que para Visconti el resultado no estaba a la altura de sus expectativas, lo cierto es que **SENSO** -en italiano "sentido, sensación o sentimiento": expresión ambivalente que no era del agrado del realizador, quien hubiese preferido titular la película de otro modo- transmite la grandeza de los relatos antaño denominados 'bigger than life', más poderosos que la vida, a base de puras sugerencias cinematográficas. Da la sensación, y valga la redundancia con su título, de que su autor logró suplir los huecos argumentales que quiso introducir en el montaje definitivo, destinados a hacer el film más concreto, con una puesta en escena basada en



el barroquismo cuya abstracción consigue conferirle a **SENSO** una fuerza cuanto menos similar a la de su propósito inicial.

Resulta casi asombroso que Visconti todavía no hubiese dirigido ninguna ópera cuando rodó **SENSO**, cuya primera y justamente famosa secuencia transcurre en el Teatro de

la Fenice de Venecia, durante una representación de la ópera de Verdi, "Il Trovatore", bellísimo fragmento donde se conjugan a la perfección todos los elementos dramáticos y estéticos que se irán desarrollando a lo largo del relato. Es imposible describir en pocas líneas todo lo que hace grande esta secuencia: desde la belleza del color y la admirable labor de los intérpretes, hasta la elegancia de los movimientos de cámara; desde el meticuloso dibujo de las relaciones entre los personajes, que luego serán tan determinantes de cara a su futuro -el *marqués Antonio Ussoni* reta a batirse en duelo a *Franz*; para evitar que este último mate a su primo, *Livia* invita a *Franz* a su palco y, de este modo, *Franz* la conoce y empieza a urdir su juego de manipulación amorosa-, hasta la virtuosa manera de combinar dramaturgia y música, representación y realidad, cine y ópera (no resisto la tentación de detenerme en un detalle: de qué manera se superponen los coros que acompaña la famosa aria de "Il Trovatore" con la actividades de los partidarios de Garibaldi a punto de arrojar panfletos al patio de butacas).

Se ha repetido hasta la saciedad, pero en este caso con razón, que **SENSO** es uno de los mejores films operísticos de la historia del cine. Sin duda alguna, la mencionada secuencia inicial -de la cual Coppola tomó buena nota a la hora de construir el famoso clímax de **El padrino III** (*The Godfather III*, 1990)- marca a fuego el estilo que dominará el desarrollo posterior del relato. De hecho a los actores tan sólo les falta cantar para que la película acabe siendo una auténtica ópera, en la cual todas las escenas que comparten los amantes a solas tienen el valor de un dueto, las secuencias de batalla -muy discutidas pero, a mi entender, excelentes- operan a modo de contrapunto coreográfico (de un modo similar a los intermedios de ballet de las representaciones operísticas), y el clímax del relato -el fusilamiento de *Franz* por desertor, tras ser denunciado por una despechada *Livia*- funciona mediante la yuxtaposición de un coro (los soldados austriacos que desfilan marcialmente mientras conducen a *Franz* al lugar

de su ejecución y tras la consumación de esta última) y un aria (el desesperado grito de *Livia*, llamando a su amado, mientras corre por las oscuras calles de la ciudad).

SENSO es una de esas películas, cada vez más raras de ver hoy en día, en la que cada gesto, cada mirada, tiene fuerza dramática en sí mismo considerado y, además, repercute simbólicamente en el conjunto de lo narrado. Por ejemplo, en el paseo nocturno de *Livia* y *Franz* al borde de los canales venecianos, la primera exige al segundo que no la acompañe, mientras que *Franz*, movido por una aparente galantería, la sigue a corta distancia detrás suyo para protegerla; la tensión amorosa de la situación tiene el amargo, adecuado contrapunto del descubrimiento del cadáver de un soldado austriaco: de este modo, *Livia* busca, instintivamente, la protección de *Franz*; *Franz* logra, casualmente, el acercamiento a *Livia* que andaba buscando; y el hallazgo del cadáver anuncia, premonitoriamente, el inicio de su relación amorosa como algo muerto de antemano. No por casualidad, la primera vez que *Franz* logra arrancar un beso de *Livia*, el hombre levanta el velo de la mujer sólo hasta la altura de sus ojos, dejando al descubierto lo único que le interesa de ella: su boca. Hay que mencionar, asimismo, la magnífica resolución de la secuencia en la que *Livia* visita a *Franz* en su apartamento y le encuentra en compañía de una joven prostituta (*Clara*: Marcella Mariani), en la cual los protagonistas de repente se ven a sí mismos como realmente son: una mujer madura a punto de entrar en el otoño de su existencia y un arribista en decadencia que está quemando sus últimas naves.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, "Senso", en dossier "50 obras maestras del cine europeo: segunda entrega (1ª parte)", rev. Dirigido, septiembre 2005.





Martes 12 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

NOCHES BLANCAS

(1957) • Italia-Francia • 100 min.

Título Orig.- Le notti bianche. **Director.-**

Luchino Visconti. **Argumento.-** La novela homónima (*Belye nochi*, 1848) de Fedor Dostoievski. **Guión.-** Luchino Visconti

y Suso Cecchi D'Amico. **Fotografía.-** Giuseppe Rotunno (B/N). **Montaje.-** Mario Serandrei. **Música.-** Nino Rota.

Productor.- Franco Cristaldi y Jean-Paul Guilbert. **Producción.-** Vides - Intermondia. **Intérpretes.-** Marcello

Mastroianni (*Mario*), Maria Schell (*Natalia*), Jean Marais –doblado por Giorgio Albertazzi- (*el inquilino*), Marcella Rovena

(*la patrona*), Clara Calamai (*la prostituta*), Maria Zanolì (*la criada*), Elena Fancera (*la cajera*), Corrado Pani (*el joven motorista*), Dirk Sanders (*el bailarín*). **Versión original en italiano con subtítulos en español.**



León de Plata en el festival de Venecia

Película nº 7 de la filmografía de Luchino Visconti (de 18 como director)

Música de sala:

Rigoletto (1851) de Giuseppe Verdi

*“Me resulta difícil establecer diferencias entre el sueño y la realidad (...)
Menos improvisado, menos intuitivo, así se presentará, supongo, el cine del mañana.
Pero para llegar a esta nueva forma de expresión, habrá que evitar un gran peligro: el
de la idea que tenemos en la actualidad del realismo, es decir, la fe en la representación
cinematográfica de una realidad cazada al azar. Querer ‘parecer verdad’ es un error
colosal; el arte debe ser artificial y estar constantemente recreado. Esta facilidad de
recreación era la razón de ser del cine y, al olvidarla, se pierde a sí mismo”.*

Jean Renoir

*“Para Visconti, un film como **NOCHES BLANCAS** debería ser verdadero; pero en el momento en que el público tenga la sensación de que es verdadero, debe sentir que es falso. Y en el momento en que tenga la sensación de que es falso, debe sentir que es verdadero (...) Todo fue hecho de manera muy artificial, en estudio, lluvia, nieve, viento, bruma, todo fue hecho con la luz. Con velos que recogían la luz, y que yo dirigía creando un itinerario para el actor”.*

Giuseppe Rottuno

“Durante los largos inviernos, magia centelleante de la ciudad bajo la nieve, magia cristalina del Neva helado. Pero durante algunas noches blancas, hacia finales de mayo y durante el mes de junio, magia todavía más embrujadora, que arroja a una especie de locura (...) El sol apenas se pone del todo, dejando una claridad lechosa que flota como un velo dorado (...) Durante las noches blancas, inversión del tiempo, deslizamiento en la ilusión y la mentira (...) El tema de lo verdadero y de lo falso, ¿no está omnipresente en esta ciudad?”

**(del poema “La Magie blanche de Saint-Pétersbourg”
de Dominique Fernández)**

A mediados de la década de 1950 Luchino Visconti era un hombre muy respetado en Italia. La escena artística e intelectual de su país parecía girar a su alrededor, siendo tan odiado como amado por sus orígenes, por su homosexualidad, por su posicionamiento ideológico, por sus excesos. Sin embargo, desde el estreno de **Senso**, Visconti no encuentra dinero para hacer una nueva película. Continúa con sus montajes operísticos y teatrales, pero ningún productor se atreve a invertir en una nueva producción: con **Senso**, y en menor medida con **Bellísima**, se ha ganado la reputación de gastar mucho dinero. Durante el verano de 1956, Visconti y Suso Cecchi d'Amico trabajan en un nuevo guión: la adaptación de la novela corta “Noches blancas” de Fedor Dostoievski¹. Será la guionista quien proponga a Visconti la posibilidad de producir la película de modo cooperativo: ellos dos pondrán una parte del dinero y, la otra, Marcello Mastroianni, quien desea participar como actor en una película de calidad. Resulta interesante señalar todo lo anterior en tanto a que las complicaciones para lograr financiación dieron como resultado la película bisagra en la filmografía de Visconti, su película más polémica hasta entonces y, después, quizá la más reivindicada. En el momento de su estreno, **NOCHES BLANCAS** fue recibida

1. Además de la película de Visconti, existen otras versiones: los largometrajes **Belye nochi** (Ivan Pyryev, 1959), **Cuatro noches de un soñador** (*Quatre nuits d'un rêveur*, Robert Bresson, 1971), **White nights** (Alain Silver, 2005) y **Two lovers** (James Gray, 2008); y los cortometrajes **V noci** (Marta Nováková, 2001) y **Noches blancas** (Joan Carles Martorell y Francesc Felipe, 2002).

con hostilidad, sobre todo en Italia. No gustó ni al público ni, sobre todo, a la crítica -principalmente a la de izquierdas-. Los motivos para unos y para otros eran diferentes. El público, en general, la veía como una obra muy lúgubre y sombría, algo por otro lado no demasiado alejado de las primeras propuestas -y ulteriores- de Visconti; para la crítica, **NOCHES BLANCAS** era un total retroceso en su carrera y, lo peor de todo, una total traición a los postulados neorrealistas que el propio Visconti había ayudado a consolidar con **Obsesión** o **La tierra tiembla**. Pero **NOCHES BLANCAS**, la quinta película de Visconti, no es la ruptura total con respecto a sus anteriores obras que quisieron ver en su momento. En realidad, se trata de una reformulación de su cine anterior, o bien, una repetición o reelaboración de temas y obsesiones que Visconti había ido trabajando hasta ese momento. De hecho, **NOCHES BLANCAS** es quizá la mejor película de su carrera para comprender sus primeras películas y para entender hacia dónde se dirigía a partir de entonces.

Fedor Dostoievski escribió "Noches blancas" en 1848, un año antes de su encarcelamiento y condena a muerte y posterior destierro. No fue una novela bien recibida y no tuvo demasiado éxito, como prácticamente todas las novelas que siguieron a su debut literario, "Pobres gentes", situación que llevó a Dostoievski a una profunda depresión. "Noches blancas" es una novela corta que durante mucho tiempo fue considerada una obra menor y en cuya reivindicación, es posible, tuviera mucho que ver la adaptación cinematográfica de Visconti. En todo caso, en ella Dostoievski quiso elaborar más el personaje del, como él mismo lo denominaba, 'soñador', el cual había aparecido ya en su anterior novela, "La patrona", y había recibido no pocas reseñas





negativas -principalmente por parte de Vissarion Belinsky, influyente crítico literario de la época-. Para ello, Dostoievski se volcó en el personaje del narrador en un relato equisicente cuyo ánimo y experiencia del momento quedan plasmados en cada página. Visconti y Cecchi d'Amico respetaron el original literario tanto en

su narración y en su estructuración como en su atmósfera, trasladando la acción de la fría San Petersburgo a una ciudad italiana en cuyo paisaje es patente aún la guerra. Resulta llamativo que una novela que nace como contestación a una mala crítica -o como un intento de mejora tras encontrar en ella aquello que no funcionaba en la anterior- sirva como base para la película que enfrentará a Visconti con la crítica oficial de su país, le haga perder bastante dinero y sólo consiga en su momento lanzar a Mastroniani como actor, alzarse con el León de Oro del Festival de Cine de Venecia y recibir los aplausos de la cinefilia gala.

Uno de los elementos más llamativos de **NOCHES BLANCAS** es el abandono deliberado por parte de Visconti del uso de paisajes reales para su rodaje. Las localizaciones naturales fueron eliminadas y todo el decorado se reconstruyó en Cinecittà, algo que ocasionó que, una vez más, el presupuesto se fuera de las manos². Con ello, Visconti llevó a cabo un movimiento claro hacia lo artificial, además, haciéndolo patente: en **Senso** las localizaciones naturales eran manipuladas a través del trabajo de fotografía de Giuseppe Rotunno para otorgarle a las imágenes una extrañeza que las situara en un terreno ambiguo: al fin y al cabo era una película de época elaborada con procedimientos realistas y cuya trama hablaba del presente desde el pasado. A este respecto, **NOCHES BLANCAS** y su artificialidad no es sino la consecuencia lógica de lo emprendido en **Senso**, película que, por otro lado, fue bien recibida en su momento aunque con cierto recelo y sospechas: en ella sí se apreciaba una gran ruptura con respecto a **Bellísima** que, junto a **Obsesión**, son las dos únicas obras de estilo puramente neorealista: **La tierra tiembla** presentaba un trabajo visual más cercano al expresionismo que la convierte en un trabajo realista más sui generis

2. Del mismo modo, el contar con Jean Marais encareció una producción que debía ser lo más barata posible dadas las dificultades económicas de las que partía.

de lo que parece a primera vista. De este modo, **NOCHES BLANCAS**, en su forma, es la lógica consecuencia del proceso de trabajo de Visconti, director que después dejó claro que la artificialidad puede ser una manera de realismo como otra cualquiera, quizá, incluso más interesante y más incisiva que el realismo puro. De hecho, tanto **Senso** como **NOCHES BLANCAS**, en su trabajo de fotografía y en su tratamiento de la realidad, se acerca mucho al cine que un par de décadas antes crearan los cineastas del llamado realismo poético.

Visconti fue siempre un cineasta atento a la realidad. Otra cosa es que buscara representarla tal y como la vemos -o como supuestamente creemos verla-. No es de extrañar que el personaje del narrador de **NOCHES BLANCAS** le interesara como, en general, toda la historia. El *soñador* que creara Dostoievski para ironizar o para criticar ciertas ideas y ciertas personas que le habían dañado en su pasado más reciente y la joven *Natalia* (Maria Schell) le sirven a Visconti para trabajar sobre la apreciación de la realidad a través de unos personajes cuyos sueños e ilusiones chocan constantemente contra aquello que les rodea. Así, el joven interpretado por Mastroianni va viendo cómo paulatinamente su atracción hacia *Natalia* no avanza en tanto que ella sigue esperando al hombre (Jean Marais) que ama y soñando con una vida mejor, aunque cada día que se suceda venga a mermar su ilusión por todo lo anterior. De este modo, son dos personajes que se enfrentan a sus ilusiones aunque éstas apenas parezcan poder materializarse. Visconti les rodea de un paisaje artificial que en su belleza -pero también, en sus extensiones nevadas y frías- enfatiza aún más esa contraposición. El cineasta italiano trabaja esa dualidad entre deseo/realidad según va avanzando la relación y la película a través de un alejamiento paulatino a la hora de retratar a la pareja: de las primeras secuencias, más cercanas, acaba creando una distancia entre ellos y la cámara que llega incluso a instantes en que los representa a través de ventanas empañadas o a través de

puertas a medio entornar. La historia entre los dos jóvenes se encamina hacia un final desolador -para el narrador- en cuya tristeza se percibe una mirada hacia su momento, y aquí podríamos señalar **NOCHES BLANCAS** como una película realista: Italia ha dejado atrás una guerra y aún parece levantarse sobre sus ruinas en un



ambiente de tristeza y melancolía. La pulsión entre lo onírico y lo real toma una forma reveladora en **NOCHES BLANCAS**, porque conviven en perfecta unión, porque es posible, según Visconti y antes de él Dostoievski, que haya dos realidades, la que nos rodea y la ideal, y que ambas, en dos niveles diferentes, son posibles.

Otra dualidad o pulsión presente en **NOCHES BLANCAS** es pasado/presente, característica insoslayable en la obra de Visconti, sobre todo a partir de **Rocco y sus hermanos**. La música de Nino Rota, que enriquece considerablemente las imágenes de Visconti, la introducción de un fragmento operístico y la música rock que los jóvenes bailan crean esa dualidad pero además, añaden más irrealidad a la película: el baile con música de Bill Haley parece más una fantasía. En **NOCHES BLANCAS** Visconti está más interesado en transmitir sensaciones a través de la narración que en mostrar ésta con verismo. Algo así explica cómo en ciertos instantes **NOCHES BLANCAS** parece una representación teatral: los personajes surgen y recital sus diálogos, figuras en el escenario y en el paisaje. A este respecto, el procedimiento de Visconti se acerca, curiosamente, al concepto de representación realista del teórico Bazin -toda la realidad en un mismo plano- pero subvirtiéndolo desde su interior al introducir un alto grado de artificialidad. **NOCHES BLANCAS** supone un experimento que en su siguiente película, **Rocco y sus hermanos**, parece desvanecerse, aunque quizá resulte difícil entenderla sin su previo trabajo.

Texto (extractos):

Israel Paredes Badía, "Noches blancas y Rocco y sus hermanos: la realidad según Visconti", en estudio "Luchino Visconti: neorrealismo, historia y estética" (1ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2009.

Suzanne Liandrat-Guigues, Luchino Visconti, Cátedra, col. Signo e Imagen/Cineastas nº 32, 1997.

Retomando el tema de la soledad, tan grato a Dostoievski, **NOCHES BLANCAS** se mueve entre la ensoñación y el realismo, el cine y el teatro, la literatura y la ópera: es un espectáculo total que bebe tanto en las fuentes del escritor ruso como en el cine poético francés de años anteriores, en el existencialismo galo e incluso en la música impresionista (en esto gracias a las intervenciones de Nino Rota, una de cuyas composiciones, quizá la más conocida por ser la más divulgada, apunta a una suerte de Ravel modernizado, fue escrita para estar mezclada con sonidos de las sirenas de los barcos en el puerto livornés). Ello no sólo significa que Luchino Visconti concentró en este film muchos de sus intereses culturales, como atraídos por una fuerza centrípeta, sino que hizo una apuesta radical en el cine de autor de los años cincuenta, mirando de frente la amargura de la existencia, casi a la manera del primer Fellini, y de soslayo la envoltura social en forma de apuntes visuales que incrementan la naturaleza fantasmagórica de **NOCHES BLANCAS** y, a veces, consuman la ruptura formal con el realismo para

abrazar la causa de la ensoñación: oscuras figuras dibujadas detrás de los cristales de los bares y rostros que asoman tras el vaho que empaña otros, el deambular de una prostituta, sombras reflejadas en las paredes de las oscuras calles, hombres y mujeres que van y vienen por la Via del Corso, ancianas que parecen adheridas al decorado formando parte de él, una función de ópera sin escenario, unos instantes tañidos de campanas sin iglesia, una estación de servicio donde los empleados apagan todas las luces y cierran el servicio como si ya no esperaran recibir más clientes en ella, unos motoristas que aparecen y desaparecen en la noche, unas calles que siempre confluyen en el mismo puente, unos bailarines que dan la sensación de haber surgido en el decorado de un bar sólo para actuar en un número que tiene algo de pantomima, un vendedor ambulante que puede cambiar de ciudad de un día a otro dejando tras él sólo unos estúpidos muñecos danzarines, un individuo (Jean Marais) que adopta poses de estatua y nadie sabe se dónde procede ni a dónde ha ido...; incluso cuando *Natalia* (Maria Schell) y *Mario* (Marcello Mastroianni) unen sus soledades para pasear en barca por el canal del llamado barrio veneciano de Livorno (recordemos: un Livorno artificial, construido en estudio) con el deseo de estar a solas, descubren que la orilla está llena de vagabundos, de pobres gentes sin techo para quienes la nieve, que ellos reciben con ingenuo alboroz, no significa más que frío y mayor desamparo. Con el avance de la noche cesa la vida y únicamente hay lugar para las soledades, las sombras y las ensoñaciones; el ensueño de *Natalia* no deja de ser otra fantasmagoría unida a la de la ciudad, como lo es también el de *Mario*: *Natalia* espera encontrar a un hombre a quien amar y que estuvo viviendo como inquilino en la casa de su abuela, y un año después de su despedida acude noche tras noche al puente donde acordaron reunirse una vez transcurrido ese plazo de tiempo; *Mario* pasea por el mismo lugar y desea que el recuerdo del ausente se desvanezca del todo, como la niebla o los copos de nieve heredados de Marcel Carné, aun a riesgo de la amargura de la decepción. *Natalia* encuentra el puente desierto y *Mario* recibe siempre una avalancha de recuerdos desordenados unidos entre sí por un deseo amoroso que le provoca dolor. El puente se convierte así en la figura representativa de la presencia del ausente, obsesiva en la relación que mantienen *Natalia* y *Mario*, en algo que reúne el sueño y la frustración en un mismo decorado y un mismo plano. Visconti convierte el decorado en un escenario en el que la alianza de teatro y cine deja un espacio,





pequeño pero significativo, para el respiro de la ópera: si en la representación de "Il barbiere di Siviglia" no se ve el escenario y sólo se oye a los cantantes es porque la función tiene lugar en el palco donde se encuentran los personajes, sin hablar (*Natalia y el inquilino* intercambian miradas: también las estatuas miran)

y las voces de quienes cantan podrían ser las suyas en sustitución de las palabras. No puede ser más hermoso y consecuente que, en la escena del reencuentro final de *Natalia y el inquilino*, que puede ser vista como un triunfo y, al mismo tiempo, como una derrota del deseo amoroso, e incluso de la utopía (*Natalia* en un caso, *Mario* en el otro), el espacio escénico aparezca encuadrado desde dos perspectivas diferentes, si bien complementarias: en una, en plano general, *Natalia* y *Mario* ven a lo lejos la figura empequeñecida del inquilino que espera en el puente; en la otra, un plano general construido a la inversa, la pareja *Mario* y *Natalia* es encuadrada desde el lugar donde está el inquilino. Unos se alejan, unidos (al menos temporalmente); el otro deja atrás un decorado que ya no tiene razón de existir. Suena la música de Rota. Es el final.

Texto (extractos):

José M^a Latorre, "Noches blancas", en sección "Pantalla digital",
rev. Dirigido, junio 2007.

En 1957, el mismo año en que Luchino Visconti dirige **NOCHES BLANCAS**, otros dos directores italianos abordan temas y estructura semejantes en dos de sus películas más famosas. En efecto, tanto **Las noches de Cabiria**, de Federico Fellini, como **El grito**, de Michelangelo Antonioni, se basan en la idea del vagabundeo y el itinerario, los de sus protagonistas y los de los propios films, estos últimos abocados a imágenes finales tan desconcertantes como las que muestran, respectivamente, a *Cabiria* intentando hacer frente a su nueva vida al son de una banda callejera y a *Aldo* cayendo al vacío en un espacio desértico, no se sabe si un accidente o un suicidio. En apariencia, se trata de clausuras contrapuestas, una luminosa y esperanzada, la otra tenebrosa y absurda, pero su sentido es, sin duda, el mismo: como el de los propios personajes, el destino del neorrealismo parece quedar en suspenso, puesto en duda por un estilo escurridizo y evanescente, cada vez más alejado de la realidad

inmediata. En este contexto, no es de extrañar que **NOCHES BLANCAS** se plantee también como una fantasmagoría sobre un espacio inexistente, sobre la intangibilidad de los sentimientos: la historia de un hombre que pasa tres noches junto a una mujer que en realidad espera a otro.

El tratamiento que le otorga Visconti rehuye abiertamente lo novelesco para adentrarse en un terreno de inspiración más bien teatral, y eso, aparte de granjearle acusaciones de vacío esteticismo en la época de su estreno, e incluso mucho después, le permite reconducir el relato hacia la saturación más absoluta y el irrealismo más alucinado. Los decorados, todos ellos recreados en estudio, tienen tanta importancia como los personajes, hasta el punto de que la propia construcción del film se basa más en la utilización de aquéllos que en la evolución de éstos. A la vez, la excusa argumental es más bien nimia, como ya lo era en Dostoievski, pero se va rellenando progresivamente a través de múltiples referencias que van desde el esquematismo naïf de los flashback, a medio camino entre Renoir y Cocteau, hasta el desgarramiento naturalista de ciertos signos de puntuación, como por ejemplo las apariciones de la prostituta que persigue al protagonista, pasando por el tono expresionista de la escena del baile. Y, en fin, esa misma vocación ecléctica, casi a la manera de un puzzle, toma la música de Nino Rota como hilo conductor para proponer no una historia de amor, como podría parecer a primera vista, sino su comentario metanarrativo, una heterogénea y deslumbrante mezcla de estilos que contempla la atonalidad dodecafónica como ilustración del desgarramiento entre personajes y decorados, y los ecos wagnerianos como alusión vagamente neorromántica.

En el plano final, el protagonista, abandonado por la mujer de sus sueños, acaricia a un perro que se le acerca en busca de cariño. Como en **Las noches de Cabiria** y **El grito**, el cierre de la película propone una incógnita respecto al personaje, pero aquí estamos mucho más cerca de Fellini que de Antonioni, e incluso parece que el film se proyecte hacia un espacio espectral más próximo al territorio de **Roma** (1972) o **Amarcord** (1974) que al de **El gatopardo**. Visconti, en cualquier caso, no estaba abriendo caminos, sino cerrándolos, y en este sentido **NOCHES BLANCAS** no ilustra tanto la decadencia final del neorrealismo como su conclusión más lógica: no había que esperar a **La dolce vita** (1960), **La aventura** (1960) o **Rocco y sus hermanos** para darse cuenta de que la recuperación de la realidad iniciada en **Obsesión** era más bien un ajuste de cuentas con la armonía clasicista, un ventana abierta al mundo exterior que terminaría cerrándose sobre sí misma, en un alambicado giro barroquizante, hacia el territorio de la sombra y la abstracción.

Texto (extractos):

Carlos Losilla, "Noches blancas", en sección "Sunset Boulevard",
rev. Dirigido, abril 1998.



Viernes 15 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

ROCCO Y SUS HERMANOS

(1960) • Italia-Francia • 172 min.

Título Orig.- Rocco e i suoi fratelli.

Director.- Luchino Visconti. **Argumento.-**

El relato "Il ponte della Ghisolfa" (1958) de Giovanni Testori. **Guión.-** Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa y Enrico Medioli. **Fotografía.-** Giuseppe Rotunno (B/N). **Montaje.-** Mario Serandrei.

Música.- Nino Rota. **Productor.-** Goffredo Lombardo. **Producción.-** Titanus – Les Films Marceau – Cocinor. **Intérpretes.-** Alain Delon –doblado por Achille Millo- (Rocco Parondi), Annie Girardot –doblada

por Valentina Fortunato- (*Nadia*), Renato Salvatori –doblado por Riccardo Cucciolla- (*Simone Parondi*), Katina Paxinou –doblada por Cesarina Gheraldi- (*Rosaria Parondi*), Roger Hanin –doblado por Gianni Bonagura- (*Duilio Morini*), Paolo Stoppa (*Cerri*), Suzy Delair (*Luisa*), Claudia Cardinale –doblada por Luisella Visconti- (*Ginetta Giannelli*), Spiros Focas (*Vincenzo Parondi*), Max Cartier (*Ciro Parondi*), Alessandra Panaro (*Franca*). **Versión original en italiano con subtítulos en español.**



Premio de la Crítica y Premio Especial del Jurado en el festival de Venecia

Película nº 8 de la filmografía de Luchino Visconti (de 18 como director)

Música de sala:

Rocco y sus hermanos (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) de Luchino Visconti

Banda sonora original de **Nino Rota**

Si **Noches blancas** era una reelaboración de temas ya tratados por Visconti a través de la experimentación formal, con **ROCCO Y SUS HERMANOS** sí parece existir una involución en su carrera en comparación con ella; sin embargo, en realidad, es como si Visconti hubiera necesitado ese trabajo formal para poner en escena su



película más ambiciosa hasta esa fecha, aunque para ello tuviera que recurrir a sus primeras obras. De este modo, **ROCCO Y SUS HERMANOS** puede verse de alguna manera como una secuela de **La tierra tiembla** así como un camino alternativo a un viejo proyecto para una película en capítulos o episodios que había barajado en más de una ocasión. Visconti se encuentra ante un momento social muy propicio: durante la década de 1950 la migración desde el sur de Italia a las ciudades del norte ha aumentado. A partir de una novela de Giovanni Testori y con un amplio conjunto de guionistas y referencias¹, Visconti construye una obra que pretende ser tanto un lienzo histórico como una narración humana a través de una mirada que el propio Visconti denominaba como antropológica. Sin embargo, rehuyó el documentalismo y se embarcó en una producción larga, costosa y complicada, situación que convirtió a **ROCCO Y SUS HERMANOS** en la película favorita de Visconti. Una vez más, el cineasta italiano cuidó al detalle la puesta en escena, trabajando con los actores tanto en conjunto como individualmente, buscando que cada personaje poseyera una

1. **ROCCO Y SUS HERMANOS** toma de la novela "El puente de la Ghisolfra", de Giovanni Testori, la base a partir de la que trabajar el guión, basándose en ella para la creación de ambientes y personajes. Visconti consultó con Testori durante la escritura el guión, añadiendo escenas a partir de dichas consultas. Por otro lado, Visconti tomó ideas, una vez más, de Dostoievski: el personaje de Alain Delon y su caracterización sigue las pautas del *príncipe Mishkin* de la novela "El idiota": comparte con él su cierta bondad y propensión al diálogo así como su ignorancia ante la cruda realidad y la violencia le llevará a enfrentarse. El título de la película, por un lado, hace referencia a la novela de Thomas Mann "José y sus hermanos", mientras que el nombre de Rocco es un homenaje al poeta italiano Rocco Scotellaro.



identidad muy concreta y que representara una idea precisa a la vez que cuidaba su relación con el resto. Su idea era clara: la película debía ser una visión directa sobre el momento social -también político²- pero, además, y quizá ante todo, un retrato humano sobre la emigración de los sureños al norte italiano. En definitiva, debía ser una película histórica a la vez que una narración contemporánea.

Tanto en intenciones como en resultados, **ROCCO Y SUS HERMANOS** parece alejarse diametralmente de **Noches blancas**. Visconti, desde un inicio, asume que su representación de la historia de la familia *Parondi* tiene que ser realista; aunque se aleje del documental, es imposible no ver en sus imágenes un intento de proyectar en ellas una verdad que obedece a ese deseo de que **ROCCO Y SUS HERMANOS** sea un documento histórico. No hay artificio. Las escenas son rodadas en escenarios reales y la ciudad de Milán se convierte en un personaje más. La magnífica fotografía, también a cargo de Giuseppe Rotunno, no juega a crear una atmósfera tan real como onírica sino a sacar la máxima veracidad posible de cada imagen. La excelente banda sonora de Nino Rota otorga a **ROCCO Y SUS HERMANOS** un sentido operístico que ayuda enormemente a contrapuntar la tragedia de la familia y sus integrantes. Si en **Noches blancas** existía una atmósfera melancólica, en **ROCCO Y SUS HERMANOS**, la dureza

2. Mientras Palmiro Togliatti fue el Secretario General del Partido Comunista Italiano, Visconti siempre presentó sus guiones a Antonello Trombadori, enlace oficial entre Visconti y el PCI. **ROCCO Y SUS HERMANOS** posee varios instantes de contenido político que fueron trabajados a cuatro manos entre Visconti y Trombadori.

de la realidad se impone con rotundidad, haciéndose más extrema según avanza la acción. Ambas películas fueron recibidas con hostilidad en el momento de su estreno, pero si **Noches blancas** lo fue por su artificialidad y la desolación que proyectaba, **ROCCO Y SUS HERMANOS** lo fue por su dureza, por la violencia en la representación de la emigración sureña hacia el norte. Aunque fue su éxito popular más importante, sufrió censura desde el momento en que elaboró el guión hasta la conclusión del rodaje, siendo incluso debatida en el parlamento por exigencia de los partidos democristianos y neofascistas, que vieron en la película de Visconti una representación demasiado negativa sobre la migración norteña. Dos propuestas diferentes en muchos aspectos y que, sin embargo, vinieron a situar a Visconti en una postura delicada que, por otro lado, era muy de su agrado. Al fin y al cabo, con ambas películas pretendía golpear a los espectadores, de dos maneras diferentes, cierto, pero siempre desde una postura muy personal.

ROCCO Y SUS HERMANOS, al igual que **Noches blancas**, recupera gran parte de los temas anteriores del cine de Visconti. Sin embargo, introduce un elemento colectivo tan sólo presente, y de manera muy diferente, en **La tierra tiembla** y que supondrá, desde ese momento, una de las marcas, grosso modo, de su cine. Si en **Noches blancas** Visconti exponía una triste realidad social a través de dos personajes que se mueven en la irrealidad de sus aspiraciones personales, en **ROCCO Y SUS HERMANOS** los personajes no difieren demasiado: todos ellos llegan a Milán para labrarse un futuro y salir de la pobreza, si bien cada uno de ellos emprenderá un camino diferente acorde a su personalidad. De este modo, Visconti amplía su campo de visión al respecto y su mirada se desdobra para observar y mostrar a los personajes como individuos así como integrantes tanto de una sociedad como de una familia. Resulta casi increíble



que Visconti lograra equilibrar todas las historias que estructuran la película creando ese gran fresco que es, consiguiendo que todo personaje, incluso el más secundario, posea una importancia notable en la narración. Ya en **Senso** se había atrevido a abrir la narración en varias direcciones, pero nada comparado a lo que expone en **ROCCO Y SUS HERMANOS**. A este respecto es posible que el trabajo experimental de **Noches blancas** le sirviera para acercarse a la realidad de manera más rotunda al alejarse en cierto modo de ella o bien al reconvertirla al artificio. La melancolía hacia un pasado que no se podrá recuperar que surgía en **Noches blancas** da paso a una película anclada en el presente, un presente, además, crudo y violento. A diferencia de las películas que la sucederán, **ROCCO Y SUS HERMANOS** sí parece renegar del pasado al completo, quizá porque, como había mostrado en **Noches blancas**, es imposible luchar contra lo inevitable, como, entre otras cosas, el paso del tiempo.

Las dualidades de **Noches blancas** dan paso a otras en **ROCCO Y SUS HERMANOS**, girando sobre todo alrededor de los conceptos de bien y de mal a través de una extraña ambigüedad en los personajes que le sirve a Visconti para lanzar su mirada antropológica. Sin embargo, la gran dualidad de la película surge de su propia naturaleza: el contraste y el equilibrio entre el drama personal y la épica de la historia. Se crea un perfecto contrapunto, buscando que la segunda nazca del primero. Si el drama personal de **Noches blancas** se introducía dentro de una realidad social mostrada veladamente, en **ROCCO Y SUS HERMANOS** los dramas personales conforman la épica del relato sin anular su independencia, y es ahí en donde ambas películas poseen una extraña correlación, pues Visconti consigue mostrar que cada individuo, cada problema que le atañe, cada decisión que toma, cada elemento idiosincrásico que lo conforma, es un componente social y por tanto debe ser atendido, o puede ser atendido, como tal.

Texto (extractos):

Israel Paredes Badía, "Noches blancas y Rocco y sus hermanos: la realidad según Visconti", en estudio "Luchino Visconti: neorrealismo, historia y estética" (1ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2009.

Cuando en 1960 Visconti comienza su séptimo film, la referencia inmediata parecía ser su trabajo más claramente neorrealista, el austero **La tierra tiembla**. El tema propiciaba esa identificación: de nuevo una familia del sur se enfrenta a los cambios que sufre su país, y de nuevo se apunta un tratamiento escorado hacia la izquierda. Sin embargo los resultados obtenidos en **ROCCO Y SUS HERMANOS** son muy superiores a los obtenidos en su trabajo en Sicilia, así como a todo lo que había dirigido hasta el momento. En efecto, el que es sin duda el mejor canto de cisne del neorrealismo italiano es ya la obra de un virtuoso en plena forma, y su apariencia testimonial es sólo la parte visible de un artefacto operístico realizado con gran control formal.

Acentuando una línea muy presente en su trayectoria, en **ROCCO Y SUS HERMANOS** es el lado melodramático -y musical por tanto: melodrama significa originalmente drama musical-, el que explica la enorme fuerza que esta historia posee. En él, y en contra de la óptica implícita al neorrealismo, la vida de la familia *Parondi* no es vista por Visconti como un bloque cerrado en el que cada personaje representa el papel que socialmente le corresponde, sino como un núcleo en disolución por mor de conflictos inscritos en su misma esencia. Entre tales conflictos es el cruce de elementos míticos y violentos sentimientos individuales el que centra el punto de mira de Visconti, quien toma como referencia el mundo emocional y los recursos estilísticos de la ópera. Al hacerlo así Visconti desecha las ideas del primer guión -basado en la novela "El puente de la Ghisolfa" matizada con ecos de "El idiota"- que incidían en una explicación detallada de los orígenes de los *Parondi* y en una continuidad con el regreso del menor de los hermanos a su tierra natal.

De esa primera intención testimonial surge una nueva ordenación narrativa que toma como centro dos historias con un único fondo común: el de la pérdida de la inocencia; inocencia representada por la figura de *Rocco*, el personaje encarnado por Alain Delon en la mejor interpretación de toda su carrera. La primera de estas historias es la lucha de la madre (la actriz griega Katina Paxinou) por mantener unida la familia alrededor del hogar entendido como espacio falsamente virgen. La segunda es la lucha de *Simone* (Renato Salvatori) con *Rocco* por conseguir el amor de *Nadia* (Annie Girardot), la prostituta que con su muerte a manos del primero rompe definitivamente



la familia *Parondi*. En esta síntesis Visconti contó con dos ayudas inestimables: la del escritor Vasco Pratolini (autor de "Crónica familiar", novela autobiográfica muy bien llevada al cine por Valerio Zurlini) y la de Suso Cecchi d'Amico. Esta fue guionista habitual de Visconti, y aunque no se la suele mencionar, es legítimo pensar qué serían **La caída de los dioses** y **Muerte en Venecia** si ella hubiera escrito el guión; lamentablemente no fue así.

Ambos realizaron un verdadero trabajo de creación a partir de la novela de Testori. Pero además Visconti contó con una ayuda excepcional en la definición del ritmo interno del film. La complejidad de la historia que se iba a narrar es tratada por el cineasta en una perspectiva netamente musical, marcando un tempo pausado, amplio, en el que Nino Rota tiene una influencia decisiva. Visconti había estado ligado al teatro desde el principio y había dirigido media docena de óperas para el Teatro alla Scala de Milán, pero la estructura operística en cinco actos, cada uno de ellos encabezado con el nombre de un hermano ordenados de manera decreciente, está claramente inspirada por Rota, quien firmó una partitura que se cuenta entre lo mejor de su producción para el cine. Las composiciones que el músico integra dentro de la historia, desde el precioso "Terra lontana" inicial al sombrío tema de amor, resumen musicalmente el carácter global del film en sus acepciones realista y dramática.

En esta ordenación por actos, son tres los momentos en los que la catarsis del melodrama alcanza un significado más revelador. El primero es la llegada de los *Parondi* a la estación de Milán y su violenta entrada en el domicilio de la prometida de Vincenzo (Claudia Cardinale y Spiros Focas respectivamente), donde se comportan como un bloque unitario dirigido por la madre. El segundo, ya en el acto correspondiente a *Rocco*, es la violación de *Nadia* a manos de *Simone* delante de la mirada de su hermano y la subsiguiente pelea de ambos en la noche, rodada de manera magistral por Visconti alargando intencionadamente -y operísticamente- su desarrollo. Además esta escena no sólo da sentido cinematográfico a la utilización del mundo del boxeo que lleva a cabo Visconti, sino que rompe con las limitaciones que implicaba plantear el film unido a un subgénero demasiado cerrado. El tercer momento, en fin, es la llegada de *Simone* con las manos manchadas de sangre de *Nadia* a casa de los *Parondi*, con lo que todos los esfuerzos de *Rocco* por mantenerse inocente y salvaguardar así a su familia son definitivamente rotos. Esta escena se opone a la primera de las citadas y cierra el film con un voluntario tratamiento teatral, culminando un drama que corre al ritmo emocional de la música resaltando sus lados más oscuros y trastocándolos en tragedia; es decir, en obra concebida como totalidad.

Texto (extractos):

Francisco Marín, "Rocco y sus hermanos:", en dossier "El melodrama" (1ª parte), rev. Dirigido, abril 1994.

Veintidós años después del estreno de **La tierra tiembla**, Luchino Visconti firma la que será su última película neorrealista, **ROCCO Y SUS HERMANOS**, recurriendo a un complejo entramado argumental donde se combinan elementos tomados, una vez más, de Giovanni Verga e "I Malavoglia" -el tema de la descomposición familiar por presiones socio-económicas-, y de los capítulos 37-50 del Génesis que explican la historia de José y sus hermanos, capítulos que inspiraron a uno de los novelistas de cabecera de Visconti, Thomas Mann (1875-1955), a escribir la tetralogía "José y sus hermanos" (Joseph und seine Brüder, 1933-1942). El resultado es un drama energético, con tendencia al tremendismo, con un sentido de lo trágico desbocado, que sirve para oponer la caliente mentalidad meridional de la familia protagonista con el frío ambiente milanés, con ese Norte rico, industrializado, que acoge con innegable desdén a los hijos de ese Sur pobre y rural. Pero en **ROCCO Y SUS HERMANOS** el neorrealismo es un punto de partida, una excusa sin duda, para concentrarse en unos personajes plagados de contrasentidos, consumidos, dominados por sus esperanzas y pasiones, que van más allá del deseo de sobrevivir en un entorno hostil, y que les otorgan un sesgo novelesco que casa mal con el desagradable telón de fondo social. Incluso los rostros apolíneos de Alain Delon, Renato Salvatori, Claudia Cardinale o Annie Girardot se encuentran a años luz de los rostros expresionistas de los actores no-profesionales de **La tierra tiembla**: rostros que componían una poética aproximación al lenguaje silencioso del brillo de los ojos, del rictus de la boca, de las arrugas de la frente o de las angulosas líneas del perfil; el desvelamiento, incompleto y pasajero, de la persona... Decía Pier Paolo Pasolini: *"Yo habría pedido a Visconti un mayor coraje de examen psicológico: aquello que hace más complicadas las cosas, contradictorios los hechos, difíciles los acontecimientos, que no es nunca espectáculo (...)* Proponer el problema



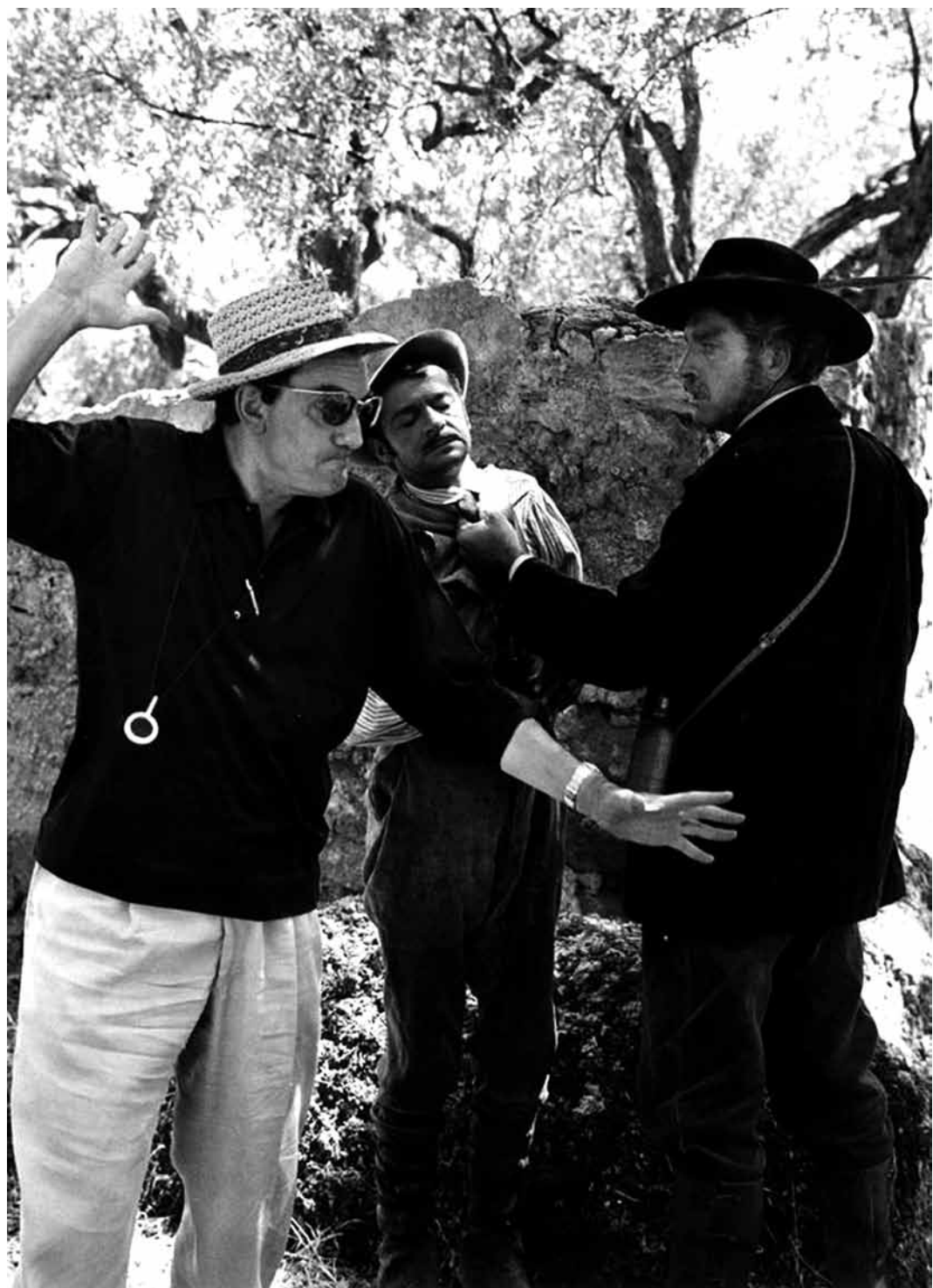
(de los emigrados meridionales a Milán), convertirlo en objeto de indignación, no es suficiente: es un modo un poco tautológico de salvar la propia conciencia". Sin embargo, más allá de su sospechosa filiación neorrealista, **ROCCO Y SUS HERMANOS** es una película excelente.

Llegados a este punto, ¿hasta qué punto cabe considerar a Luchino Visconti un realizador neorrealista? Por cuanto el neorrealismo era un arte volcado sobre una representación de la realidad (su mimesis) antiespectacular, de un estilo directo -sin decorados, sin actores profesionales, sustituyendo el ojo por la cámara entendida como una mediadora no ideológica ni subjetiva-, que, justificándose a sí mismo, intentaba modificar la realidad haciendo circular ideas nuevas (era "útil"), extirpando de la narración, del discurso, cualquier concepto lúdico o escapista, el autor de **El Gatopardo** no tiene nada de neorrealista. El interés de Visconti por el hombre era más profundo y oscuro que el de los neorrealistas, obsesionándose por asuntos como el amor y su imposibilidad, la muerte y la soledad, la ausencia de piedad y la miserable trastienda de los sueños. De modo evidente, el neorrealismo también le sirvió a Visconti para marcar su territorio artístico de cara al contexto cultural/filmico en el que **Obsesión, La tierra tiembla** o **ROCCO Y SUS HERMANOS** fueron rodados y estrenados. Asimismo, suponen los primeros compases hacia una visión del cine, de sus héroes y villanos, operística y grandilocuente, que eclosiona con **El Gatopardo** y concluye con **El inocente**, y donde se habla de la moral individual para resistir los grandes envites de la historia.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, "Visconti y el neorrealismo: pasión por la forma", en estudio "Luchino Visconti: neorrealismo, historia y estética" (1ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2009.





Martes 19 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

EL GATOPARDO

(1963) • Italia-Francia • 185 min.

Título Orig.- Il Gattopardo. **Director.-**

Luchino Visconti. **Argumento.-** La novela homónima (1958) de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. **Guión.-** Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile,

Massimo Franciosa y Enrico Medioli. **Fotografía.-** Giuseppe Rotunno (Technicolor –Super Technirama 70). **Montaje.-** Mario Serandrei. **Música.-** Nino Rota. **Productor.-**

Goffredo Lombardo. **Producción.-** Titanus –Pathé Cinéma –S.C.G. **Intérpretes.-**

Burt Lancaster –doblado por Corrado Gaipa- (*don Fabrizio de Salina*), Alain Delon –doblado por Carlo Sabatini- (*Tancredi*), Claudia Cardinale –doblada por Solveyg D'Assunta- (*Angelica Sedara*), Rina Morelli (*Maria Stella Salina*), Paolo Stoppa (*don Calogero Sedara*), Serge Regiani –doblado por Lando Buzzanca- (*don Ciccio Tumeo*), Romolo Valli (*padre Pirrone*), Leslie Franch (*Chevalley*), Ivo Garrani (*coronel Pallavicino*), Lucilla Morlacchi (*Concetta*), Ida Galli (*Caterina*), Mario Girotti (*Cavriaghi*), Pierre Clémenti (*Francesco Paolo*).

Versión original en italiano con subtítulos en español.



Palma de Oro del festival de Venecia

1 candidatura a los Oscars: Vestuario (Piero Tosi)

Película nº 10 de la filmografía de Luchino Visconti (de 18 como director)

Música de sala:

El Gatopardo (*Il Gattopardo*, 1963) de Luchino Visconti

Banda sonora original de **Nino Rota**

Se ha escrito que **EL GATOPARDO** ha sido leído como “*un epos de la decadencia*” más que como una novela y, después, visto como un film histórico. Esta sentencia contiene bastante verdad, sobre todo si la mirada se concentra sobre el protagonista, el *príncipe Fabrizio di Salina* (Burt Lancaster), en cuyo irónico escepticismo de fin de época



tienden a identificarse tanto Giuseppe Tomasi di Lampedusa cuanto Luchino Visconti. Pero **EL GATOPARDO** no es sólo esto. De hecho, al menos en la versión cinematográfica de Visconti, a la centralidad poética del viejo *príncipe Fabrizio* se contraponen la exigencia cultural e historiográfica de una relectura en términos nacionales-populares, si no incluso demócrata-marxista, del momento más heroico del Risorgimiento italiano. Es en ese contexto explícitamente dialéctico donde asume un sentido completo el único añadido -la entrada de los garibaldinos en Palermo- entre tanta supresión (todo el viaje del *padre Pirrone/Romolo Valli* a S. Cono y los dos capítulos finales) con respecto a la novela. No se trata sólo de una exigencia espectacular, sino de una necesaria y simétrica contraposición estructural al papel que asumirá al final la gran secuencia del baile en el palacio Ponteleone: por un parte, los hombres y las mujeres que luchan y mueren por las calles y en las barricadas con el ardor físico y vitalista de 'hacer Historia'; por otra, aquellos que, quedando prisioneros de su propio rol social, pueden viajar sólo hacia una muerte fastuosa y que, ilusionándose de que todo pueda permanecer igual, están conscientemente destinados a sucumbir frente al crecimiento de una utopía que genera comportamientos emblemáticamente ambiguos (*Tancredi*: Alain Delon), mientras favorece el irresistible ascenso de la nueva clase burguesa representada por *Don Calogero Sedara* (Paolo

Stoppa). Todavía más que en la novela, el film es riquísimo en estas salidas dialécticas del mundo decadente del protagonista: el hallazgo del garibaldino muerto, el puesto de control en la calle de Donnafugata, la noche del plebiscito en la que es asesinada la buena fe, la conversación con el enviado del gobierno piemontés, el encuentro con la pomposa arrogancia del *coronel Pallavicino* (Ivo Garrani), los ecos del pelotón de fusilamiento que pone fin a la fase revolucionaria de la unificación nacional. Si luego, en lo que respecta a los resultados estéticos, las secuencias ‘históricas’ (comenzando con la toma de Palermo) resultan mucho menos acabadas y convincentes que las ‘poéticamente decadentes’ (con el baile final en primer lugar), eso deriva esencialmente de la sensibilidad melodramática con que el realizador Visconti se mueve por lo histórico y lo intelectual, consiguiendo sin embargo reflejar en la pantalla un significativo ejemplo de la relación entre cine y literatura y el grandioso fresco del crepúsculo de una clase social, a la vez que una personalísima imagen del Risorgimento visto de una manera gramsciana como *“una revolución fallida o traicionada”*. Incluso si, como algunas veces ha sido escrito, al sostener el pesimismo histórico de **EL GATOPARDO** Visconti prefiere, empero, volver a evocar, como ya había hecho en **Rocco y sus hermanos**, el derecho-deber del arte de exasperar los conflictos, empujándolo hasta el límite de querer con este film, a la vez histórico y literario, épico y decadente, consagrado *“a la belleza como crítica ideológica”*, conciliar a Giovanni Verga con Marcel Proust¹ en el triunfo del sentido de muerte que rodea al personaje de *Don Fabrizio* y en la relación de *“amor-odio a un mundo de deslumbrantes esplendores que, ciertamente, Lampedusa ha asimilado, ya sea por la inmortal intuición ‘verghiana’ del hecho y el carácter de los sicilianos, bien a través de las luces y las sombras de ‘En busca del tiempo perdido’*. Y es precisamente en el interior de este conflicto -a la vez apasionadamente dramático y fríamente ideológico- donde nace no sólo la descollante centralidad del protagonista, sino también el modo desconcertante y contradictorio con que Alain Delon es inducido a interpretar el personaje de *Tancredi*, en cada una de cuyas acciones está siempre presente el interrogante con que lo ha envuelto Visconti: *“¿Se han preguntado alguna vez leyendo ‘El Gatopardo’ si un hombre como Tancredi habría podido decir algún día sí no sólo a la represión de los motines de 1896, sino incluso al fascismo? Yo me he formulado esta pregunta y debo decir que la luz que Lampedusa arroja en dirección de una respuesta afirmativa me ha afectado profundamente”*.

Texto (extractos):

Aldo Viganò, “El Risorgimento según Visconti”, en estudio “Luchino Visconti: neorrealismo, historia y estética”, rev. Dirigido, septiembre 2009.

1. Visconti: *“Mi ambición más profunda sería haber hecho recordar, con la escena de la noche del baile en casa Ponteleone, a Swann y Odette en Tancredi y Angelica, y a Mastro Don Gesualdo (personaje de una novela de Giovanni Verga) en Don Calogero Sedàra: ya sea en sus relaciones con los campesinos, o bien en su comportamiento durante la noche del plebiscito”*.

EL GATOPARDO es el punto en que se cierra la obra del Luchino Visconti anterior a 1962 y en el que nace la posterior, no siempre tan interesante como aquélla; es el film donde el realizador consiguió expresar mejor la dialéctica entre lo histórico-crítico y lo personal-sentimental, que distingue a sus mejores películas (**Senso y Rocco y sus hermanos**), pero también es la primera adaptación literaria en la que el realizador, tal vez por atavismo sentimental, se subordina absolutamente al original literario, aun tomándose la libertad de suprimir el último capítulo del libro: en la novela muere *Don Fabrizio* y hay un epílogo que se desarrolla en el año 1910 bajo la acotación "Fin de todo"; en Visconti sólo existe la intuición de una muerte próxima, prefigurada por la contemplación del cuadro "Muerte del justo", de Jean-Baptiste Greuze, por la lágrima irreprimible que resbala por la mejilla del príncipe mientras se contempla en el espejo (viendo en él a la vez su propia vejez y el final de la aristocracia que él representa), y por el paso del Viático ante *Don Fabrizio* arrodillado, con el fondo sonoro de los fusilamientos y el manto visual del amanecer más triste jamás filmado, que hacen imposible no pensar en el aislamiento del "Retiro" de Verlaine: "*¡Corazones heridos por el luto y el tiempo, / demasiado infantiles después de tanta experiencia, / ah, secad vuestras lágrimas y rezad porque al menos / se os conceda un futuro más clemente, y dormid / fatigados de inútiles aventuras y sueños, / en lugares tranquilos que amortigüen el ruido / del París de los necios y del que va en su coche!*". (Recuerdo que el paseo final de *Don Fabrizio* es ofrecido por Visconti en un montaje alterno con las imágenes de *Tancredi*, *Angelica* y *Don Calogero* retirándose de la fiesta, necios y satisfechos, dentro de un coche de caballos.)



Visconti resuelve su adaptación de la novela de Lampedusa, gestionada con la ayuda de Pasquale Festa Campanile, Enrico Medioli, Suso Cecchi D'Amico y Massimo Franciosa, ilustrándola con la bellísima partitura musical de Nino Rota (proveniente de su "Sinfonía sopra una canzone d'amore"), y efectúa una mezcla de fresco histórico, ópera, cine musical (forma sinfónica) y cine novelesco, elementos que en mayor o



menor medida ya estaban presentes en sus films anteriores (sobre todo en **Senso** y **Rocco y sus hermanos**), pero sublimados aquí por el lírico acoplamiento de nostalgia y pasión. El realizador considera la novela de Lampedusa como el libreto de una ópera y acumula en su puesta en escena todo su amor por el arte: la fotografía, de Giuseppe Rotunno, juega espléndidamente con los colores consiguiendo páginas de gran belleza que remiten a pintores como Delacroix y Hogarth; el tratamiento es abiertamente novelesco; la música de Rota es una extraordinaria sinfonía de espíritu romántico y transparencia brahmsiana en la que destaca la ternura en el uso de los timbres tenues; trajes y decorados están estilizados sin dejar de ser realistas; son abundantes los espejos, las estatuas, los visillos y las cortinas, los cuadros, los pañuelos y las flores como representaciones de una sensibilidad (y no como intermediarios estéticos entre personajes y espectador). Y el tono dado por Visconti al conjunto es decididamente verdiano: como en las óperas de Verdi hay en **EL GATOPARDO** una abrumadora carga de melodía y dramatismo, sin olvidar tampoco el asomo de una cierta vulgaridad. El resultado es extraordinario, a pesar de que en el film ya hay apuntes de lo que será el posterior Visconti-coleccionista (habría que pensar si **EL GATOPARDO** no supuso el final de Visconti como artista personal y su renacimiento al cine como coleccionista de obras de arte). Como quiera que sea, es una de las cumbres expresivas del realizador. La otra es **Rocco y sus hermanos**. Si no existe una interpretación de "El Gatopardo" de Lampedusa y si una ilustración, es porque en el film se produ-

ce un encuentro sentimental del cineasta con un artista en el que se reconoce y con el que quiere complementarse. Pero, a diferencia de lo que sucedería años después con Thomas Mann o con Albert Camus, no se puede hablar de pasividad ni de actitud contemplativa.

De ese monumental réquiem que es **EL GATOPARDO** habría que retener especialmente: el paseo inicial de la cámara por el jardín y por la terraza del palacio de los *Salina*; el breve plano nocturno, tenebroso, que muestra la llegada del *padre Pirrone* a su convento en Palermo; la despedida de *Tancredi* antes de unirse a los garibaldinos (por el pasillo, *Benedicó*, el lebrél de los *Salina*, le coge cariñosamente la mano derecha; en la terraza, *Tancredi* se despide de la familia en plano único mientras el viento remueve las faldas de las mujeres, creando la sensación de que el movimiento es obra de la delicadeza de la música antes que del viento); el encadenado de imagen y sonido que enlaza las calles de Palermo cubiertas del humo de los disparos y de polvo con el desértico camino por el que avanzan las carrozas de la comitiva de los *Salina* en viaje a Donnafugata; *Tancredi* ofreciendo su pañuelo a *Concetta* para que combata el calor humedeciéndose el rostro con el agua de una fuente; y la relación entre ambos, dada en plano general: las miradas de *Tancredi* y la reprimida gestualidad de *Concetta*, que expresa el efecto de una educación represora, culminan con el contacto de las manos de ambos; el “Te Deum” en la iglesia de Donnafugata: un travelling lateral muestra a los miembros de la familia *Salina*, cubiertos de polvo, sentados en la iglesia; el fastuoso encadenado del beso de *Tancredi* y *Angelica* con el recorrido de la pareja, acompañada por *Concetta* y *Cavriaghi*, por las estancias abandonadas del palacio familiar (un cambio de escena cuyo refinamiento, ímpetu poético y ánimo romántico me ha hecho pensar siempre en unas manos blancas y tersas pasando amorosamente las páginas de un libro antiguo); el *príncipe* poniéndose las gafas para ver mejor el cuadro de Greuze y reflexionando sobre los sentimientos que despierta en él; la lágrima del príncipe en el momento en que empieza a sonar el “vals de la despedida”, de Rota; *Tancredi*



volviéndose a mirar a otro lado en el momento en que el *príncipe* coge a *Angelica* de la mano; el plano general en que *Tancredi* y *Angelica* se besan y se unen a la cadena de bailarines de ‘quadriglia’ que irrumpen en el salón...

Todo tiene, en **EL GATOPARDO**, tanta fuerza y todo resulta tan conmove-

dor que se pueden disculpar algunas debilidades del film: la escasa fuerza dramática de la batalla de Palermo y ciertos detalles relacionados con el personaje de *Angelica* (Visconti rompe la armonía de la planificación para destacar más la vulgaridad de la joven, cachorro de la nueva clase ascendente: primer plano de *Angelica* mordiéndose los labios, o llevándose un dedo a la boca mientras escucha a *Tancredi*, u ocultando el rostro detrás de un abanico, o mojóndose los labios con la lengua). Como sucedía con los lunares de las damas en los retratos renacentistas, son esos detalles los que realzan la hermosura del cuadro.

Texto (extractos):

José M^o Latorre, "El Gatopardo: un requiem conmovedor", en estudio "Luchino Visconti: neorealismo, historia y estética", rev. Dirigido, septiembre 2009.

En 1962, Luchino Visconti realizó uno de los episodios de **Boccaccio '70**, película que también contó con la colaboración de Federico Fellini, Vittorio de Sica y Mario Monicelli. Ese medimetro se titula '**El trabajo**' y debe contarse entre lo mejor de su producción, por mucho que su apariencia sea la de una miniatura más bien insignificante, un tour de force de inspiración teatral entre dos actores y un solo escenario, un bonito artefacto de gran elegancia retórica pero muy poco brío dramático, sobre todo si se compara con los dos mastodontes filmicos que lo preceden y siguen en la filmografía viscontiana: por un lado, **Rocco y sus hermanos**, gran fresco histórico y novelesco sobre la inmigración y la pérdida de las raíces en la posguerra italiana; por otro, **EL GATOPARDO**, un nuevo relato-río, esta vez ambientado en los tiempos de la unificación y dedicado a glosar el principio del fin de la nobleza siciliana, así como la irresistible ascensión de la nueva burguesía. No obstante, el paso de los años ha confirmado que '**El trabajo**' puede considerarse un sutil pórtico de **EL GATOPARDO**, hasta el punto de que una no puede entenderse sin la otra y viceversa. Mientras **Rocco y sus hermanos** habla del devenir de la lucha de clases, '**El trabajo**' y **EL GATOPARDO** se centran en un solo estrato social, la clase dirigente, para examinar de qué manera es capaz de transformar sus estructuras con el único fin de seguir detentando el poder.





A la luz de '**El trabajo**', pues, **EL GATOPARDO** trasciende algunas de sus frases emblemáticas para convertirse en un organismo mucho más complejo de lo que aparenta, no tanto la minuciosa descripción de un traspaso de poderes como la crónica de una mutación, de un cambio de piel, tan doloroso para

algunos como lógico e irrefutable para otros. "*Es necesario que todo cambie para que todo siga igual*", en efecto, pero esa transformación no tiene para nada en cuenta a la clase obrera, por otra parte la protagonista de **Rocco y sus hermanos**, y se produce únicamente en el seno de los estratos sociales más privilegiados. En '**El trabajo**', una mujer de la alta sociedad exige a su marido una remuneración económica equivalente a la que éste concede a las prostitutas con las que se acuesta. En **EL GATOPARDO**, un príncipe siciliano pone en marcha todos los mecanismos a su alcance para favorecer la escalada social de su sobrino en medio del nuevo panorama social surgido tras la victoria de Garibaldi. Tanto en una como en otra, la intriga y la maquinación son los instrumentos empleados para reactivar la circulación del dinero y asegurar el statu quo económico. No tanto un cambio, pues, como la continuidad a través de una transición que se pretende lo menos traumática posible. Por ello la película habla únicamente de "*gattopardos, hienas y chacales*", no de las clases oprimidas, que sólo aparecen en contadas y significativas ocasiones: las persecuciones y los fusilamientos durante la toma de Palermo por las fuerzas garibaldinas; la mujer y el bebé sentados en plena calle, al paso del *príncipe de Salina* y *Chevalley*, el enviado del nuevo gobierno; los campesinos que trabajan y cuya imagen encadena con el inicio del baile con el que se podrá fin a la trama...

En fin, el '**huit clos**' en el que se desenvuelve la sórdida transacción de '**El trabajo**' amplía su espacio en **EL GATOPARDO**, pero no su sentido ni su simbología. Al igual que la pareja de la primera, cuyos trueques y tejemanejes sólo adquieren pleno sentido si se contemplan como una modificación imprescindible para la supervivencia de su hegemonía, nunca para su socavamiento a través de la reivindicación feminista, las negociaciones del *príncipe de Salina* dejan al descubierto el complicado funcionamiento del poder, dramatizan ese breve período de tiempo durante el cual todo podría llegar a ser de otra manera, y describen las maniobras de reconducción empleadas por quienes manejan los hilos para que no sea así. El baile final, que ha empezado con

la imagen de los campesinos al sol, termina con unos disparos en off, oídos desde el coche de caballos que transporta a *Tancredi*, su prometida *Angelica* y el padre de ésta, *Don Caloggero*, un latifundista enriquecido: acaban de ejecutar a algunos de los que pretendían seguir adelante con la lucha armada, sumir al país en la anarquía, según la perspectiva de los nuevos dirigentes representados por *Tancredi* y *Caloggero*, que ya han conseguido su lugar en el sol entre los políticos emergentes. Ese nuevo capitalismo siciliano, auspiciado al alimón por las alianzas matrimoniales y los trapicheos comerciales, es a la vez el sucesor de la aristocracia y el predecesor de las organizaciones mafiosas, que nacen de una sólida superposición entre la lealtad al clan familiar y la lógica implacable del crecimiento empresarial. Desde este punto de vista, ¿podría considerarse **EL GATOPARDO** como la precuela de **El padrino** (*The godfather*, Francis Ford Coppola, 1972)? ¿Es casualidad que ambas películas cuenten con una banda sonora musicada por Nino Rota? Luego volveremos parcialmente sobre esto, pero ahora conviene conocer un poco más al *príncipe de Salina*, el Maquiavelo involuntario de todo este embrollo.

Uno de los muchos misterios que alberga **EL GATOPARDO** se centra, a pesar de todo, en la supuesta simpatía que parece sentir Visconti por su protagonista. Los tópicos se repiten: sobre todo el origen nobiliario del propio cineasta, así como del autor de la novela de partida, escrita por el también aristócrata Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Pero hay que examinar más de cerca esa identificación, que muestra muchos más matices de lo que parece y se revela finalmente un juego de espejos cuyos destellos alcanzan tanto a Lampedusa como a Visconti, a *Salina* como al propio espectador. El relato, como también ocurrirá con **El padrino**, o con **El cazador** (*The deer hunter*, 1976), de Michael Cimino, con la que también guarda diversos puntos de contacto, empieza y termina con sendos rituales:

en su caso, el rezo del rosario y el baile, el vínculo trascendental y el vínculo mundano. Entre ellos, puntuados a su vez por otros actos similares como misas y cenas, se desarrolla el itinerario del *príncipe*, empeñado a su pesar en dar por terminada su etapa hegemónica y preparar el camino a los nuevos capitostes. En el origen, la



famosa sentencia, "Es necesario que todo cambie para que todo siga igual", pronunciada por *Tancredi* en su primer encuentro con su tío y luego repetida por éste en su discusión con *Don Ciccio* (Serge Reggiani). Como pasos sucesivos, los enfrentamientos del noble con los distintos otros sobre los que ejercerá su influencia y en cuya imagen deberá mirarse para reafirmarse en el sentido de su evolución: el *padre Pirrone*, sacerdote empeñado en la conservación del Antiguo Régimen; *Don Ciccio*, pobre organista de iglesia que tampoco cree en las bondades de los nuevos tiempos; *Don Caloggero*, ave rapaz cuyo objetivo primordial es casar a su hija *Angelica* con *Tancredi* para asegurarse el aval nobiliario; *Chevalley*, enviado del nuevo gobierno que no consigue convencer al *príncipe de Salina* para que acepte el puesto de senador... En estos diálogos y conversaciones, a lo largo de este recorrido durante el cual un noble más bien hurraño y misántropo sale de sí para encontrarse con el mundo y transformarlo, el *príncipe* descubre su propia privacidad, un concepto inventado por la nueva burguesía en oposición a su propio lado público exhibido en las relaciones sociales o comerciales. Y de la privacidad a la intimidad, al encuentro con el yo, que a su vez conduce a la conciencia de sí y a la conciencia del hombre como ser-para-la-muerte.

La filmografía posterior de Visconti indaga trabajosamente en esta doble condición: el capitalismo nacido a finales del siglo XIX trae consigo no sólo un nuevo infrahombre, opuesto al superhombre nietzscheano y condenado a un eterno deambular sin rumbo en busca del beneficio económico, sino también un hombre-a-la-intemperie, entregado intermitentemente al vacío ocioso que deja el tiempo de los negocios y, por lo tanto,



también desprotegido ante la angustia que provoca la mirada en el espejo, la misma que enfrenta al *príncipe* consigo mismo en su vagabundeo durante la escena del baile. Efectuadas todas las transacciones, rematados todos los intercambios, reaseguradas las posiciones, *Salina* ya no puede mirar ni al esplendor del pasado, que se le escurre entre los dedos, ni a la esperanza del futuro, que no le pertenece, y de ahí su errancia sin fin: mientras los demás bailan, contem-

pla su rostro demacrado en el espejo, conversa desganaadamente con otros espectros como él, intenta refugiarse en habitaciones solitarias y, finalmente, accede a bailar con *Angelica* un último vals, no tanto una despedida como el enfrentamiento postrero con el otro, el mismo, ahora encarnado en un deseo sexual que nunca podrá satisfacer si no es a través de su sobrino, su sucesor.

No sé si *Salina* es un demiurgo, alguien que pone en marcha la ficción según sus intereses, que maneja a los demás personajes como a muñecos sin voluntad. Sí es cierto, sea como fuere, que su intervención en los hechos provoca modificaciones en el devenir de éstos, y que acaba ofreciéndose a sí mismo como espectáculo de decadencia y muerte. Desde el momento en que *Tancredi* pronuncia ante él la gran consigna del cambio sin cambios, la divisa del capital que se perpetúa a sí mismo, *Salina* no sólo empieza a preparar la continuidad de su línea hereditaria, no de casta pero sí de bienes, sino que también se apresta para un suicidio final cuidadosamente ritualizado. Sus duetos con el resto de los personajes representan el preludio de su anulación como ente social y como individuo, que culmina precisamente en la escena del baile, en esa gran celebración del borrado que ocupa el último tercio de la película. Desde el inicio, el *príncipe* se refugia en el distanciamiento y la inmovilidad: se aleja de sus compinches de clase para contemplarlos desde fuera, se recluye en las estancias más solitarias para sentarse y reflexionar. Frente al constante ajetreo del resto de los asistentes, que bailan y charlan de habitación en habitación, él prefiere dejar de moverse, convertirse en naturaleza muerta, única verdad frente a la gran mentira de ese bullicio sin sentido del poder, cuyos cachorros pretenden vivir el tránsito sin convulsiones. Al final, el *príncipe* se aleja solo por las calles, se arrodilla ante un viático y desaparece a la izquierda del encuadre, entre las sombras de la madrugada, hasta que su figura se funde con la oscuridad.

Esta última secuencia de **EL GATOPARDO** se diluye a sí misma, y a la totalidad de la película, en la pura aniquilación del relato, que a su vez se ha ido debilitando poco a poco a lo largo de esos minutos finales. Hasta el momento, la narración ha transcurrido a salto de mata, sin apenas estridencias dramáticas, incluso con algún que otro flashback más o menos caprichoso. Las elipsis que separan una escena de otra no contribuyen a la inteligibilidad del sentido, sino que prefieren utilizar la técnica del *decrecendo*, desde la cima del rosario interrumpido por la guerra y la batalla de Palermo hasta la cima del encuentro con *Chevalley*. Y entonces llega el baile en el palacio Ponteleone, la ceremonia fúnebre que termina con la desaparición de todos los personajes, algunos apurando su última danza en las postrimerías de la fiesta, otros esfumándose en la oscuridad: una “*dilatación hiperbólica*”, en palabras del propio Visconti, que celebra el tránsito realizado por la película desde el cubismo neoclásico de Lampedusa al impresionismo fúnebre de Marcel Proust, a tal punto que esa secuencia

monumental es lo más cercano que filmó Visconti a lo que hubiera podido ser su anhelada adaptación de “En busca del tiempo perdido”. Los valeses, las polkas y las mazurkas de Verdi y Nino Rota que han acompañado ese gran momento dejan paso, en el plano final, al retorno del ‘andante’ que ha ilustrado la historia de amor de *Tancredi* y *Angelica*, ahora sobre la silueta difuminada del príncipe. ¿Por qué ese salto? ¿Por qué la majestuosidad lírica de esa pieza se traslada ahora de los enamorados al agonizante? ¿Se trataba, entonces, de una celebración de la juventud de los cuerpos o de la exaltación última del acto creativo, el que oficia *Salina* para perpetuar a sus descendientes en el poder y poner en escena su propio suicidio?

Frente a la densidad dramática de **Rocco y sus hermanos**, que fluye como si tal cosa de Dostoievski a Thomas Mann, **EL GATOPARDO** prefiere la estructura musical, las rimas internas que confluyen en un gran ‘finale’ recopilatorio. Eso también procede de ‘**El trabajo**’, con el laborioso diálogo en contrapunto que lleva a término la pareja protagonista, pero aquí adquiere incontables matices: por continuar con la utilización del andante, la despedida de *Tancredi* para partir a la guerra y su paseo con *Angelica* por las habitaciones vacías del palacio, también ilustradas con esa pieza memorable, no cuentan con el punto de vista del príncipe-demiurgo, de manera que podrían considerarse soñadas por su mente incansable, y de ahí la identificación final de su desaparición en las sombras con la misma cadencia musical. Visconti decidió terminar la película con el gran baile, pero ignoro si también fue suya la idea de esa rememoración sonora o quizá deba atribuirse a Rota. En su libro “Nino Rota: la imagen de la música”, José María Latorre dice que el músico, ante sus infructuosos intentos de componer una sinfonía para la película, propuso a Visconti la utilización de una obra inacabada, “Sinfonía sopra una canzone d’amore”, cuyos distintos movimientos se reparten equitativamente a lo largo de la película. Del mismo modo, varias de las piezas que se oyen durante, el baile proceden de **Appassionatamente** (1954), una película de Giacomo Gentiluomo en la que también había aparecido una celebración semejante y que igualmente había sido musicada por Rota...

Así pues, **EL GATOPARDO** es una película de Luchino Visconti, sin ninguna duda, pero también de Nino Rota. Y de Giorgio Pes, el decorador de interiores, que ya había colaborado con el director en ‘**El trabajo**’. Y de Giuseppe Rotunno, igualmente el responsable de la fotografía de **Senso**, **Rocco y sus hermanos**, ‘**El trabajo**’ y otras películas de Visconti. Y de Suso Cecchi d’Amico, guionista junto con Pasquale Festa Campanile y una de las descubridoras del libro de Lampedusa. Y del productor Goffredo Lombardo, que convenció a Visconti para llevarlo a la pantalla y se trasladó a Estados Unidos en busca de Burt Lancaster, contra la opinión del realizador, cuando la primera elección de éste, Laurence Olivier, se reveló imposible. Y a esta suma de personalidades debe añadirse igualmente una suma de referencias que contribuyen a hacer de **EL GATOPARDO**, tal como ocurre con otras películas de Visconti, un

verdadero hipertexto de la cultura burguesa occidental. Ahí están Proust y Verdi, ya mencionados, pero también Greuze, cuyo cuadro "La muerte del justo" adorna el salón en el que el *príncipe* se refugia del bullicio de la fiesta y empieza a pensar en su propia desaparición física. O el catálogo arquitectónico que componen los distintos palacios y mansiones filmados en la película, todos ellos escenarios naturales, lo cual da fe del inquebrantable ánimo verista de Visconti. Guardar, preservar en la memoria un mundo que desaparece: como *Salina*, también el máximo responsable de **EL GATOPARDO** es un nostálgico que cree en el progreso aunque no quiera formar parte de él. Por ceñirnos al cine italiano nacido de la posguerra, si Rossellini y Antonioni se dedican a deconstruir todas las certidumbres de la visibilidad burguesa, Visconti, como Fellini, como el propio Rota, prefiere recrear sus fantasmas.

Texto (extractos):

Carlos Losilla, "El Gatopardo: un viaje a la oscuridad",
en sección "El film reencontrado", rev. Dirigido, septiembre 2006.





Viernes 22 • 21 h. • Día del Cineclub
Aula Magna de la Facultad de Ciencias

LA CAÍDA DE LOS DIOS

(1969) • Italia-Alemania • 153 min.

Título Orig.- La caduta degli dei.

Director.- Luchino Visconti. **Guión.-**

Luchino Visconti, Nicola Badalucco y Enrico Medioli. **Fotografía.-** Armando Nannuzzi y Pasqualino De Santis (Technicolor). **Montaje.-** Ruggero

Mastroianni. **Música.-** Maurice Jarre.

Productor.- Ever Haggiag y Alfred Levy.

Producción.- Pegaso Film – Italnoleggio – Praesidens – Eichberg Film. **Intérpretes.-**

Dirk Bogarde (*Friedrich Brückmann*), Ingrid Thulin (*Sophia von Essenbeck*), Helmut Berger (*Martin von Essenbeck*), Helmut

Griem (*Aschenbach*), Renaud Verley (*Günther von Essenbeck*), Umberto Orsini (*Herbert Thalmann*), Charlotte Rampling (*Elisabeth Thalmann*), Florinda Bolkan (*Olga*), Reinhard Kolldehoff (*Konstantin von Essenbeck*), Albrecht Schönhals (*Joachim von Essenbeck*).

Versión original en inglés con subtítulos en español.



1 candidatura a los Oscars: Guión original

Película nº 14 de la filmografía de Luchino Visconti (de 18 como director)

Música de sala:

Berlín Cabaret Songs (1996)

Ute Lemper

“El zoom es la necesidad en cierto momento de acercarme un poco a algo. En lugar de cortar y de acercarse como se hacía habitualmente, como nos imponía la técnica. Es más práctico hacerlo así (...) Si quieren se trata de un procedimiento técnico de montaje: ello corresponde a un cambio de plano en la secuencia, hecho con el zoom para no perder tiempo”.

Luchino Visconti



El *príncipe Salina* desaparece en las sombras de un callejón en el último plano de **El Gatopardo**. Abandona el escenario de la vida, que será dominado, como vaticina, no por gatopardos sino por hienas y chacales. *Salina* representa la integridad, cierta aristocracia del espíritu, en unos tiempos de transformación en los que toma el

relevo en el poder una clase capitalista vulgar pero rica. Transige para que sus herederos, en concreto, su sobrino *Tancredi*, se beneficien de la adaptación a otras formas de poder. Sabe que se acerca su decadencia, no sólo por edad, porque siente que ya envejece, sino porque su tiempo, su época, se acaba, y hay que hacer concesiones. Negocia con la realidad y se sacrifica.

Hay todo un trayecto, en este periodo de la obra de Visconti (1963-1973), en el que parece enfrentarse a sus propios fantasmas, los cuáles se debaten, desgarradamente, en la pantalla. Transferencias de un diálogo interior, entre ideales elevados y una realidad inhabitable, un infierno investido con los atributos del Apocalipsis, ya dominado por las hienas y los chacales, como refleja en **LA CAÍDA DE LOS DIOS**, cuyo significativo primer plano es el del fuego del acero fundiéndose. El *barón Von Essenbeck*, el patriarca de la familia, dueño de la acería que suministra material de guerra al ejército alemán, es reverso y suplantador siniestro de *Salina*, al que se equipara en estrategias. Hace lo mismo que éste, maquina para posibilitar la adaptación a los nuevos tiempos (hace un mes que Hitler ha tomado el poder). Durante la cena inicial decide que su sucesor sea el de afiliación nazi, por conveniencia para un beneficioso futuro de la empresa, y no quien desprecia a sus principios ideológicos, *Herbert* (Umberto Orsini), noble y refinado entre una jauría de codiciosos y crápulas enzarzados en una despiadada lucha por el poder: al remiso a integrarse en una realidad ajena a sus escrúpulos morales se le impele al exilio, cuando no es erradicado (su familia es ejecutada en un campo de concentración).

LA CAÍDA DE LOS DIOS representa una realidad pesadillesca en la que la conciencia ha desaparecido. No hay espacio intermedio entre el infierno y el limbo en el que sea factible el equilibrio entre ideales y realidad. En las estancias de la mansión de

Salina destaca una pintura con la figura de Apolo¹. Lo apolíneo no tiene cabida en una realidad que se contempla sórdida, vulgar y carente de principios morales elevados. Lo dionisiaco², por su parte, adquiere una dimensión turbia. En **LA CAÍDA DE LOS DIOSSES** no hay sensualidad, sino depravación. Toda expresión sexual es contem-



plada como degeneración y ultraje, sea una orgía, o el incesto y la pedofilia. Incluso lo apolíneo puede ocultar bajo su apariencia una condición siniestra, como ejemplifican *Martin* (Helmut Berger): cual jinete del Apocalipsis, aniquila sin escrúpulo alguno, incluso, lo que representa la inocencia o lo sagrado, en un trayecto que va desde la deformidad dionisiaca de su presentación travestida cual *Lili Marleen* a su impoluta apariencia apolínea de agente del horror nazi. En relación a este retrato hay que mencionar la fascinación que la estética apolínea nazi causó en el joven Visconti³. La promesa de un orden que se descubre falsario, una máscara subyugante que desvela unas entrañas que son abismo de vileza abyecta.

La manipulación escenificadora de la realidad, que la convierte en representación, puede realizarse por mero mezquino interés mundano. En **LA CAÍDA DE LOS DIOSSES**, la quema del Reichstag tiene lugar durante la celebración familiar inicial, la cual se responsabilizará a los comunistas, una sibilina escenificación, en forma de cortina de humo, para afianzar el poder nazi, creando un chivo expiatorio para sugestionar a la masa: *Aschenbach* (Helmut Griem), oficial de las SS, es el avieso y artero titiritero que sabrá manipular al resto de los personajes para modelar el escenario a su conveniencia.

1. Los griegos consideraron a Apolo como el dios de la juventud, la belleza, la poesía y las artes en general. Pero, según Nietzsche, en "El nacimiento de la tragedia", representaba la luz, la claridad y la armonía, frente al mundo de las fuerzas primarias e instintivas. Representaba también la individuación, el equilibrio, la medida y la forma, la racionalidad.

2. El mundo de la confusión, la deformidad, el caos, la noche, el mundo instintivo, la disolución de la individualidad y, en definitiva, la irracionalidad, en palabras de Nietzsche en "El nacimiento de la tragedia", consecuencia de la noción apolínea que fomentó, y estableció como modélico, el platonismo, y que, con el ascenso de la moral judeocristiana y el monoteísmo, escindió la realidad en dos mundos irreconciliables, el del espíritu y el cuerpo.

3. Con el advenimiento de Hitler al poder, Visconti sintió indiferencia ante tal triunfo político, aunque el sentido del orden y la obsesión estetizante del régimen nazi fascinaron al joven italiano.

Entre el infierno y el limbo, el abismo parece contemplarse como irremediable destino. Esta perspectiva nihilista se apunala en las variaciones dramatúrgicas que Visconti establece en **LA CAÍDA DE LOS DIOS** con respecto a su anverso, **Los cuatro jinetes del Apocalipsis** (*The Four Horsemen of Apocalypse*, 1962, Vincente Minnelli), una obra que aún creía posible el gesto íntegro. Nos encontramos, en ambas, con una familia formada por un patriarca, el abuelo, y dos herederos de visiones contrapuestas con respecto a la ideología nazi. Y comienzan con una celebración familiar que acaba con la muerte del patriarca. En la de Minnelli, muere de un infarto, durante una tormenta, mientras declama sobre los cuatro jinetes del Apocalipsis, trasposición de su indignación moral por la afiliación al credo nazi por parte de una rama de su familia. En **LA CAÍDA DE LOS DIOS**, el patriarca muere asesinado por *Frederick* (Dirk Bogarde), arribista que aspira al amor de la viuda del hijo del patriarca, *Sophie* (Ingrid Thulin), y a ascender en la empresa, y que perderá en el juego por dejar que su codicia supere a su cautela estratégica. En ambas obras destaca un personaje intermedio, frívolo, ajeno a las posiciones morales de bandos opuestos, pero su evolución no puede ser más divergente. En la de Minnelli, *Julio* (Glenn Ford) es un 'bon vivant' que disfruta de los placeres dionisíacos con el vive y deja vivir como enseña. Pero acaba concienciándose de que hay circunstancias extremas en las que es necesario comprometerse. E inclusive, aceptar la noción del sacrificio, porque asumir la muerte implica la apuesta por la vida, aunque sea una paradoja. En **LA**

CAÍDA DE LOS DIOS,

Martin, hijo de *Sophie*, deriva hacia el extremo opuesto. Su actuación inicial cual *Lili Marleen* es interrumpida por la noticia de la quema del Reichstag, y Visconti subraya su gesto de contraria da soberbia porque ya no es el centro de atención. Su frivolidad está imbuida con los más repulsivos atributos de degradación moral, la carne sin conciencia ajena al espíritu. Es pederasta, y además de una niña judía que acaba suicidándose, y materializa el incesto con su madre. La rúbrica de su forja como pérfido monstruo



será determinar el suicidio de su madre y su nuevo marido, *Frederick*. El plano final congela su saludo nazi ante sus cadáveres, cuya posición asemeja a la de La Piedad. Ésta, como la integridad no tiene cabida en el infierno.

A propósito del uso del zoom en **LA CAÍDA DE LOS DIOS**, Pier Paolo Pasolini dedicó el siguiente comentario a Visconti: *“Es una innovación estilística en el interior de tu obra: la adopción de un medio de expresión que no es severamente tradicional y que los cineastas mediocres utilizan con tanta desenvoltura. Pero tú la has absorbido completamente en tu estilo de siempre, realizando así un puro *vermis* de novedad expresiva, una pequeña concesión a la época”*. El zoom viscontiano permite aparentemente conservar una continuidad, aunque la ruptura del plano por el montaje, o el inserto de un primerísimo plano, no son lo contrario de la continuidad. Algunos ven en los bruscos movimientos de zoom un manera de agujerear el plano-secuencia sin desgarrarlo; calificados por el mismo Visconti de *“pseudo-raccords”*, reemplazan al verdadero *raccord*, al cambio de plano, menos por economía que para garantizar que, por una parte y otra de esta cesura, el rostro seguiría siendo idéntico a sí mismo. Los zooms en Visconti entran en la composición plástica y sonora para evocar, por este medio, mediante un trayecto visual, los tiempos recorridos imaginariamente por el espectador o mentalmente por los personajes.

Texto (extractos):

Alexander Zárate, “La trilogía alemana de Visconti: entre el infierno y el limbo”,
en estudio “Luchino Visconti: neorrealismo, historia y estética” (y 2ª parte),
Rev. Dirigido, octubre 2009.

Suzanne Liandrat-Guigues, **Luchino Visconti**, Cátedra,
col. Signo e Imagen/Cineastas n° 32, 1997.





Martes 26 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

MUERTE EN VENECIA

(1971) • Italia-Francia • 125 min.

Título Orig.- Morte a Venezia. **Director.-**

Luchino Visconti. **Argumento.-** La novela homónima (*Der Tod in Venedig*, 1912) de Thomas Mann. **Guión.-** Luchino

Visconti y Nicola Badalucco. **Fotografía.-** Pasqualino De Santis (Technicolor -Panavision). **Montaje.-** Ruggero

Mastroianni. **Música.-** Sinfonías nº 3 y 5 de Gustav Mahler. **Productor.-** Luchino Visconti y Mario Gallo. **Producción.-** Alfa Cinematográfica -PECF. **Intérpretes.-** Dirk Bogarde (*Gustav von Aschenbach*), Björn Andresen (*Tadzio*), Silvana Mangano

(*madre de Tadzio*), Romolo Valli (*director del hotel*), Mark Burns (*Alfred*), Marisa Berenson (*esposa de Gustav*), Nora Ricci (*la gobernanta*), Carole André (*Esmeralda*), Franco Fabrizi (*el barbero*). **Versión original en italiano con subtítulos en español.**



Premio Especial 25 Aniversario del festival de Cannes
1 candidatura a los Oscars: Vestuario (Piero Tosi)

Película nº 15 de la filmografía de Luchino Visconti (de 18 como director)

Música de sala:

Sinfonía nº 5 (1902) de Gustav Mahler

En **MUERTE EN VENECIA**, el joven *Tadzio* (Bjorn Andressen) es un enigma para el músico *Aschenbach* (Dirk Bogarde). Una pantalla en la que éste proyecta su anhelo de Ideal Absoluto armónico y equilibrado. Pero la esfinge le devuelve la mirada, evidenciando su condición corpórea. Trastorna sus sentidos porque desajusta su férreo orden moral y quiebra los límites posibles. El enigma se ha hecho abrasiva incertidumbre. En la ambigüedad de su mirada se enmaraña la promesa de éxtasis armónico y el miedo a la decepción. Por ello, *Aschenbach* le musita: "No me mires así". Porque ¿qué se hace con el cuerpo de un Ideal de absoluto si, además, es un joven efebo?

Aschenbach, quizás un pálido espectro de *Salina*, al querer ajustar la realidad a unos ideales sensibles se aboca a un tipo de destierro que es extravío. Como se percibe en su primer paseo por el salón del hotel buscando un lugar donde ubicarse, movimiento descentrado que asemeja al de *Salina* en la secuencia final de la fiesta en **El Gatopardo**. Errante sombra fuera de lugar, *Aschenbach* es un hombre extenuado, desprovisto de ilusión, derrotado (cfr. los largos primeros planos sobre su rostro, mientras arriba su barco a Venecia). Está atezado por el peso de la pérdida: la juventud, su hija recién fallecida y la imposibilidad de materializar sus ideales en la realidad. Es un condenado, un fracasado. En el fondo se siente grotesco, una figura ridícula, como el homosexual pintarrajeado que le alude en el barco al llegar, cual burla de la realidad, y más tarde, el cantante de dientes cariados.

Pero la desubicación también puede darse por no aceptar el propio fracaso. El asistente, *Alfred* (Mark Burns), cuestiona a *Aschenbach* por pensar que la belleza sólo puede ser espiritual, ajena a la realidad, y, por tanto, a los sentidos, así como le reprocha que no asuma la mediocridad de la realidad o, lo que es lo mismo, que reprima su espontaneidad por el temor a la decepción (ese atasco emocional queda condensado en ese ascensor en el que sube apretujado junto a unos chicos y *Tadzio*, el cual, al salir, le mira, desde afuera, con esa ambigua sonrisa que es inquietud y tentación, mientras él permanece preso de su adentro).



En **MUERTE EN VENECIA** se cuestiona la incapacidad de convivir con la agitación de los instintos. *Tadzio* representan el ángel de la muerte por pasiva, por su imagen enigmática, esa belleza andrógina sobre la que *Aschenbach*, nostálgico de la visión apolínea, proyecta su ilusión de armonía espiritual, la máscara invul-



nerable e ideal que aún no muestra fisuras, la música transcendente de lo puro y sagrado, para conjurar el equilibrio perdido por la consciencia de la fugacidad del tiempo y de la futilidad de una vida sólo sostenida sobre los rituales (véase cómo, en su primer día en la habitación del hotel, besa las fotos de su esposa e hija y ordena con esmero sus pertenencias). Ilusión que abarca a la misma imagen que destila la familia, compuesta por madre, hermanos e institutriz (contrapunto restitutorio de su familia rota por la muerte de la hija). En la citada primera secuencia en el salón del hotel, la cámara encuadra a la familia. El plano se abre con un zoom de retroceso, y vemos de espaldas a *Aschenbach* contempládoles como si fuera un espectador ante una pantalla, en la que se conjuga lo que fue y se ha perdido, y lo que se desea pueda ser. Pero la realidad se siente corrupta como la propia ciudad, dominada por el cólera. El Apocalipsis ya en marcha. Una peste que no es sino encarnación de sus inseguridades, el miedo ante unas pulsiones que no puede dar rienda suelta porque desestabilizan el incontaminado ideal de absoluto, pero que, a la vez, no logra dominar y se transfiguran en abismo. **MUERTE EN VENECIA**, por ello, se constituye en la ceremonia fúnebre de un fracaso.

El protagonista de **MUERTE EN VENECIA** se esfuerza en transfigurar, o maquillar, la realidad con sus ilusorias construcciones. La fascinación de la superficie de la ciudad es equiparable a la de la cautivadora superficie de *Tadzio*. Pero Venecia es una ciudad que puede hundirse. Sus cimientos se sostienen sobre las inciertas aguas. Es tanto la representación de la arquitectura amenazada de los rígidos ideales, como de una realidad vulnerable ante la anarquía incontrolable de las emociones. En cuanto se hace un primer plano sobre lo real, sobre la piel, se tambalea la deletérea construcción del ideal.

En la secuencia final, en la playa, *Aschenbach*, ya convertido en una grotesca imagen maquillada, mientras el tinte de su cabello surca sus mejillas, niega

desesperado la agitación de los cuerpos cuando contempla a *Tadzio* enzarzado en una pelea, que es juego, con un amigo. La imagen se perturba. Como evidencia ese plano con *Tadzio*, dentro del mar, a la izquierda del fondo del encuadre y una cámara sobre un trípode en el ángulo derecho en primer término, es una proyección, una idea o imagen estatuaría. *Aschenbach* muere en la orilla del mar, de la vida, prisionero en su caverna platónica, ante la visión de un cuerpo que prefiere mantener en su contemplativa mirada como idea de horizonte, y de elevación. *Tadzio* apunta con un dedo hacia lo alto, y *Aschenbach* con el suyo hacia su imagen fuera de campo. Dedos que no se tocan como las figuras de la Capilla Sixtina, porque les separa esa cámara interna de *Aschenbach*. La represión ha vencido a la espontaneidad, la corrupción de su incapacidad de hacer y sentir real a esa imagen divinizada, que es pantalla y simulacro, con la que se ausenta de la realidad. La cámara con trípode en la playa es el símbolo de la velada proyección de sus mente desenfocada. Por eso, el enfoque de Visconti, para cuestionar su escisión con la realidad, por arrogarse el detentar un precepto o castillo moral de pureza espiritual, se manifiesta en la seccionada construcción narrativa del film en dos tiempos distintos confrontados.

Los siete flashbacks de **MUERTE EN VENECIA** no son sólo meras evocaciones, sino a la vez diálogos en la mente de *Aschenbach*. Revelan fuerzas encontradas que se debaten en su ánimo. Y su sucesión revela el arco de la evolución de su conflicto interno.



Desde cuál es su equipaje vital al llegar a Venecia, o los debates con su asistente que contrapuntean la indecisa tentación naciente que va sintiendo por *Tadzio*, pasando por la evocación de un momento familiar feliz, tras contemplar a *Tadzio* saliendo del agua, cuando parece que se siente dispuesto y capaz de liberar sus emociones, hasta los abucheos del público tras un concierto, correspondencia con su consciencia final de impotencia irreversible para abrazar el instinto. Merece destacarse el quinto flashback ya que introduce elementos que apuntan a la posibilidad de este viaje como mental, o un fantasmal presente en el que intenta restituir un pasado de cuyo peso no se ha desprendido. Frustrado por no poder articular lo que siente cuando se queda a solas con *Tadzio* en la playa, quien se balancea agarrado a un poste mirándole cual invitación dionisiaca, su gesto se torna desdichado y se tambalea, agarrándose a otro poste. Sus construcciones ilusorias son tan poco firmes como su determinación. Evoca, entonces, la visita a una prostituta, *Esmeralda*. Así se llamaba el barco en el que llegó, definitorio de su condena ya anunciada, así como de la ambigüedad de lo que estamos contemplando. ¿Es real o fantasía de la mente?

Texto (extractos):

Alexander Zárate, "La trilogía alemana de Visconti: entre el infierno y el limbo",
en estudio "Luchino Visconti: neorrealismo, historia y estética" (y 2ª parte),
rev. Dirigido, octubre 2009.

MUERTE EN VENECIA es una película que siempre ha provocado fuertes controversias. Quienes la defienden, por lo general a capa y espada, aducen para hacerlo lo que ellos consideran su deslumbrante belleza visual, su profunda reflexión sobre la vida y el arte, la sabia utilización de la música de Mahler... Sus detractores, por el contrario, se aferran de manera igualmente tozuda al reverso de todo ello, a lo que ven como un esteticismo hueco y vacío, una inacabable ristra de disquisiciones tan pedantes como superficiales. ¿Quién tiene razón? ¿O es que debemos empezar a ver esta película, como tantas otras, desde puntos de vista diferentes?

MUERTE EN VENECIA es el centro alrededor del cual gira la llamada "trilogía alemana" de Luchino Visconti. En su trabajo inmediatamente anterior, **La caída de los dioses**, escenificó el Tercer Reich como una hipnótica orgía de sangre y destrucción. En el posterior, **Ludwig**, intentó filmar el alma germánica a través de su alucinada tendencia hacia la autodestrucción. En cualquier caso, esa atracción por los más negros abismos llega a estas películas desde el romanticismo alemán y la filosofía idealista, por lo que no es de extrañar que entre ambas Visconti se decidiera por adaptar a Thomas Mann, quizás el heredero directo de Hölderlin y Hoffmann, por poner dos ejemplos canónicos. Porque, en efecto, mientras éstos y sus correligionarios conciben la

vida como un triste teatro de las apariencias y la belleza como una aberración respecto a sus normas, Mann -tanto en "Muerte en Venecia" como en "Doctor Fausto", pasando por "Carlota en Weimar"- lleva esos postulados hasta el extremo de identificar el arte con lo demoníaco, en una curiosa reformulación de Goethe y Nietzsche.

Desde esta perspectiva, la película de Visconti podría contemplarse como una fiel ilustración de las tesis de Mann: la ambigua atracción que siente un hombre mayor, el respetable músico *Gustav Von Aschenbach*, por el adolescente *Tadzio*, en el escenario de una Venecia agonizante por causa del cólera, no sería otra cosa que la representación simbólica del eterno dilema alemán, aquel que se dirime entre la racionalidad y la transgresión, materializado aquí en los fantasmas de la homosexualidad, la pederastia y, sobre todo, la supremacía del arte sobre la vida. Hay que tener en cuenta otras cosas, no obstante. Visconti había nacido en Milán, pero, pese a la cercanía entre su ciudad de origen y los puntos estratégicos de la cultura alemana, era un intelectual de formación cosmopolita. De hecho, su filmografía se abre con una adaptación de James M. Cain (**Obsesión**) y se cierra con otra de Gabriele D' Annunzio (**El inocente**), incluyendo a su vez versiones de Feodor Dostoievski (**Noches blancas**) o Albert Camus (**El extranjero**). También comunista convencido y apasionado del realismo -en un espectro muy amplio que abarcaría de Balzac a Proust, de Rossellini a Renoir-, Visconti halla uno de los puntos culminantes de su carrera en una breve pieza de cámara, '**El trabajo**', incluida en la película de episodios **Boccaccio '70**, que aúna con elegancia sutil el análisis social y la indagación estética, presintiendo un nuevo tipo de realismo sobre el que todavía está trabajando cuando se enfrenta a la adaptación de "Muerte en Venecia".

De este modo, la existencia de la película no obedece tanto al influjo ejercido sobre Visconti por el mundo de Mann como a las dudas que atravesaban en aquel momento su carrera cinematográfica. En contra de lo que sucede en la novela, la interpretación de Dirk Bogarde hace de *Von Aschenbach* un hombrecillo amanerado y quisquilloso, que trata con desdén a sus subordinados y reparte órdenes con gestos nerviosos pero convencidos de su superioridad, sobre todo económica. *Von Aschenbach* es, pues, el representante de una clase social que pretende dar forma al mundo a su imagen y semejanza. Por eso, cuando le es dado contemplar por primera vez a *Tadzio* y su familia, no sólo queda fuertemente impresionado por la belleza del muchacho, sino también por la prestancia del grupo familiar: la madre oculta tras un púdico velo, los niños cariñosos y educados, la niñera solícita y atenta, forman un 'gruppo di famiglia' que parece la versión centroeuropea de un cuadro de Gainsborough y, por lo tanto, constituir la representación perfecta de un universo tranquilo y ordenado, ajeno a todo mal. Como ocurre con el profesor de **Confidencias**, a *Von Aschenbach* le repelen las multitudes, las nuevas costumbres, prefiere la soledad a la masa. *Tadzio* y su familia, por lo tanto, suponen para él una doble atracción: por un lado, la belleza

vertiginosa del muchacho; por otro, la belleza en apariencia serena y reposada de un mundo que se desmorona. Por desgracia para él, sin embargo, la primera está irremisiblemente contenida en la segunda, es el gusano que corrompe la manzana.

En uno de los flashbacks que jalonan la película, referidos a la vida anterior de *Aschenbach* y también ausentes de la novela, su amigo *Alfred* lo acusa de vivir en un universo ideal, en una torre de marfil en la que la realidad no tiene cabida. En su concepción puramente burguesa de la vida, cuadrículada y fría, la irrupción de *Tadzio* significa el descubrimiento de muchas cosas, entre ellas la carnalidad del deseo, pero también la fuerza de la realidad, la potencia con que puede arrastrar a quien hasta entonces ha negado su poder. Por esa razón resulta patético el ruego final de *Aschenbach* a *Tadzio*, tras el ambiguo gesto de éste: “No debes sonreír así a nadie. Te amo”. Es una frase que Mann tampoco escribió y que Visconti utiliza en múltiples sentidos. Se trata de una declaración de amor, de una demostración de celos casi patológicos y de una petición de ayuda, pues una sonrisa como ésta sólo puede incitar a la definitiva aceptación de la realidad y, por ende, a la destrucción del equilibrio ideal soñado por *Aschenbach*: la misma contradicción, en fin, que suponen las palabras “Te amo” respecto a la frase anterior.

Esa tensión insopor- table que se apodera del músico, entonces, es también un paseo por la frontera entre la vida y la muerte, entre el alborozo del deseo carnal, de la realidad hecha carne, y la descomposición de las convicciones de *Aschenbach* materializadas en la descomposición literal que sufre la ciudad de Venecia: cuando el protagonista piensa en mar-



charse, los acontecimientos que le obligan a revocar su decisión le provocan una alegría desmesurada, una reacción espontánea y vitalista que contrasta abiertamente con la presencia del primer afectado por el cólera que aparece en la película, un pobre hombre que se desploma en el vestíbulo de la estación. La necesidad del contacto con la realidad se convierte en el inevitable encuentro con la muerte. Al principio, un viejo borracho increpa a *Aschenbach* a su llegada a Venecia y un misterioso gondolero desaparece tras conducirlo al Lido. Al final, los intentos del personaje por rejuvenecerse en la barbería, por volver a la vida y a la realidad, culminan con una imagen devastadora: el hilillo de finte que le atraviesa la sien durante su agonía, una metáfora que Mann tampoco llegó a imaginar. Poco antes, unos cantantes callejeros irrumpen en el jardín del hotel e imponen el símbolo de sus máscaras mortuorias -faz enharinada, dentadura rota, ojos vidriosos- a ese universo en descomposición. El hecho de que *Aschenbach* interrogue ansiosamente a su líder sobre la epidemia que asola la ciudad, como tantas veces hace en la película con otros personajes secundarios, da una idea bastante certera de su postura al respecto: a la vez anhelo por la vida y temor por la muerte, deseo de sumergirse en la realidad y rechazo de las consecuencias que provoca su revelación.

A medida que transcurre la película, *Aschenbach* va perdiendo poco a poco su compostura en todos los sentidos. Sus movimientos son cada vez menos estudiados, su vestimenta más descuidada, e incluso sus modales se resienten: no sólo mira con



mayor descaro a *Tadzio* sino que imagina dirigirse a su madre para advertirle del peligro que se cierne sobre Venecia, al tiempo que aprovecha para pasar una mano por el pelo del muchacho, una escena que sí aparece en la novela pero a la que la película confiere una desusada sensualidad. La realidad de la muerte se impone a la realidad de la vida, pero lo hace sin renunciar al deseo. ¿Se siente Visconti, en esa época, como el *Aschenbach* de su película? ¿Puede establecerse ese paralelismo, como ocurre luego con el profesor de **Confidencias** y también con el protagonista de **El inocente**, un hedonista cuyo culto al placer lo lleva a la autodestrucción? Siempre es peligroso realizar ese tipo de comparaciones, pero una cosa es cierta: desde **El Gatopardo**, otra cima de la primera estética viscontiana dirigida casi al mismo tiempo que la mencionada '**El trabajo**', el director milanés parece constantemente en busca de un estilo capaz de superar las limitaciones del realismo novelesco de **Rocco y sus hermanos**, por poner un ejemplo, y dejar paso a nuevas formulaciones estéticas. Pues bien, será el ideario expuesto en **MUERTE EN VENECIA** el que le sirva para dar cuerpo a todo eso: como a *Aschenbach*, el descubrimiento de una nueva realidad lo conduce a preguntarse cómo enfrentarse a ella.

A principios de los años setenta, cuando se rueda y estrena **MUERTE EN VENECIA**, un gran número de convulsiones sociales conmocionan a la sociedad occidental. Del mayo del 68 a la guerra de Vietnam, de la crisis de las ideologías tradicionales a la emergencia de nuevas culturas populares, todo hace pensar en que el mundo ya no puede ser representado en una pantalla tal como se ha hecho hasta entonces. La creciente influencia de los medios de comunicación y la superabundancia de imágenes, entre otras cosas, transforman la realidad y la convierten en algo impenetrable, un sentimiento que Visconti plasmará definitivamente en la figura del desorientado profesor al que interpreta Burt Lancaster en **Confidencias**. Visconti,





pues, no entiende el nuevo mundo que lo rodea, no ve la manera de penetrar en él por medios cinematográficos para descifrarlo. Paradójicamente, sin embargo, esa situación le sirve para empezar a intuir que el realismo ya no consiste en intentar reflejar la realidad más o menos tal como es (de **Obsesión a Nosotras, las mujeres**), ni siquiera en analizarla pacientemente para revelar sus contradicciones (de **Senso a El Gatopardo**), sino en traspasar las apariencias para sacarla a la luz (todas las películas posteriores).

En estas circunstancias, las opciones estéticas de **MUERTE EN VENECIA**, objeto desde su aparición de encendidas polémicas, se revelan del todo coherentes con las cuestiones temáticas que plantea. El uso combinado de zooms, panorámicas y travellings intenta crear un nuevo espacio en el que todo resulte posible, en el que se pueda pasar de lo general a lo particular o viceversa con un simple efecto óptico, en el que no exista ningún obstáculo para introducirse en los rostros y los escenarios con idéntica facilidad. El momento en el que *Aschenbach* ve por primera vez a *Tadzio* en el salón del hotel utiliza el travelling para recrear el ambiente refinado de la estancia y el zoom para escrutar a los actores. De la misma manera, la casi total ausencia de diálogos, la concepción de la película como una representación puramente visual, invita al espectador a incorporarse a las imágenes, pero también

a sumergirse en un universo nebuloso y confuso en el que palabras inaudibles y sonidos de dudosa procedencia conforman una geografía densa y tupida como una alfombra. Si a ello se añaden el lógico desequilibrio del punto de vista, como consecuencia de esa constante desestabilización del encuadre a través de los movimientos de cámara, y la incorporación de la música de Mahler, cuya negación del clasicismo la conduce a dibujar innumerables arabescos que no dejan de dar vueltas y vueltas sobre sí mismos, el resultado es una serie de procedimientos cinematográficos -planificación y banda sonora, sobre todo- extremadamente móviles, sinuosos, que se dedican a 'acechar' a las imágenes, a la realidad representada, para poder penetrar en ellas. En el flashback mencionado, el propio *Aschenbach* afirma que ésta es la misión del artista, 'acechar' una realidad a la que nunca podrá acceder, lo cual nos lleva de nuevo a intentar dilucidar el tipo de cine que pretendía realizar Visconti en esa época.

Aclamado como fundador del neorrealismo con **Obsesión**, como vanguardista del documentalismo con **La tierra tiembla**, como adalid de un cierto 'cine operístico' de trasfondo social o teatral con **Senso** y **Noches blancas**, como inventor de la nueva épica de la Historia con **Rocco y sus hermanos** y **El Gatopardo**, como maestro del retrato íntimo de una clase social con **'El trabajo'**, e incluso como gran renovador del melodrama histórico con **La caída de los dioses**, Visconti atraviesa en su carrera todas las formas del realismo cinematográfico. Con **MUERTE EN VENECIA**, sin embargo, ese itinerario llega de algún modo a su fin, pues su encuentro con *Aschenbach* le provoca una crisis que acaba reflejándose en el estilo de la película: ¿cómo puede afrontar la realidad de otra manera, tal como exigen los tiempos, precisamente uno de los artistas cinematográficos más comprometidos con la estética del realismo? Ése es el gran debate que se agita en el interior de **MUERTE EN VENECIA**. Ésa es la razón de las opiniones violentamente encontradas que se han vertido sobre la película desde su estreno, todas ellas basadas en el equívoco de que se trata de una película sobre el arte, cuando en realidad es un ensayo sobre su dificultad y los sufrimientos que provoca, situándose el propio director en primera línea de batalla. Y, en fin, ése es también el motivo de que Visconti pusiera consciente punto final a su filmografía con dos películas agónicas y desencantadas, **Confidencias** y **El inocente**, cuya deuda con la convulsa incertidumbre que anida en **MUERTE EN VENECIA** aún no ha sido lo suficientemente valorada.

Texto (extractos):

Carlos Losilla, "Muerte en Venecia", en sección "El film reencontrado", rev. Dirigido, octubre 2001.



Viernes 29 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

CONFIDENCIAS

(1974) • Italia-Francia • 122 min.

Título Orig.- Gruppo di famiglia in un interno.

Director.- Luchino Visconti. **Argumento.-** Enrico

Medioli. **Guión.-** Luchino Visconti, Enrico Medioli y

Suso Cecchi D'Amico. **Fotografía.-** Pasqualino De

Santis (Technicolor – Todd AO 35). **Montaje.-** Ru-

ggero Mastroianni. **Música.-** Franco Mannino. **Pro-**

ductor.- Giovanni Bertolucci. **Producción.-** Rusconi

Film - Gaumont. **Intérpretes.-** Burt Lancaster (*el*

profesor), Helmut Berger (*Konrad*), Silvana Mangano

(*Bianca Brumonti*), Claudia Marsani (*Lietta Brumonti*),

Stefano Patrizi (*Stefano Brumonti*), Romolo Valli (*abo-*

gado Micheli), Umberto Raho (*mariscal Bernai*), Elvira

Cortese (*Erminia*), Claudia Cardinale (*la esposa del*

profesor), Dominique Sanda (*la madre del profesor*).

Versión original en italiano con subtítulos en español.



Espiga de Oro del festival de Valladolid

Película nº 17 de la filmografía de Luchino Visconti (de 18 como director)

Música de sala:

Don Giovanni (1787) de Wolfgang Amadeus Mozart

En torno a la carrera cinematográfica de Luchino Visconti existe cierto consenso en un par de puntos: 1º) el giro estilístico que su cine emprendió después de la realización de **El Gatopardo** y a partir de la de **Sandra**, cierre y apertura de sendas etapas de su filmografía; y 2º) la consideración generalizada (y, como tal, susceptible de todo tipo de matizaciones) según la cual esa segunda etapa, comprendida entre **Sandra** y el cierre de su obra fílmica con **El inocente**, tiene una calidad artística inferior a la firmada entre su ópera prima, **Obsesión** y **El Gatopardo**. Respecto a este segundo punto hay opiniones para todos los gustos¹; particularmente, creo que es en esa segunda mitad de su filmografía cuando Visconti firmó sus peores trabajos, en particular **La caída de los dioses**.

1. Recuérdese al respecto la famosa opinión de Fernando Lara, según la cual una película de esta segunda etapa, **Muerte en Venecia**, le parecía la mejor de la historia del cine.



Entre todos ellos, y por más que fallido, acaso sea **CONFIDENCIAS** el más extraño y a la vez el más autoreflexivo, pues hay en él una especie de reafirmación; en dos direcciones que no se da en los restantes: **Sandra**, el episodio **'La bruja quemada viva'** de **Las brujas**, **El extranjero**, **La caída de los dioses**,

Muerte en Venecia, **Ludwig** y **El inocente**. Dicha reafirmación se manifiesta, por un lado, de forma externa, como si estuviera hecha de cara a los demás, y la comparten todos los últimos títulos de Visconti que acabamos de mencionar: la postura del autor que se mantiene fiel a sí mismo contra viento y marea, impermeable a los aires de 'modernidad' y renovación que recorrieron el cine mundial durante los años sesenta y setenta (o casi, ya que, lamentablemente, Visconti acabó cediendo a la tentación de adoptar algunos de los peores tics formales de la época, acaso para no 'quedarse atrás' del todo, esto es, el zoom² y el reencuadre con teleobjetivo)³.

Pero, por otro lado, hay en **CONFIDENCIAS** una suerte de reafirmación interna, hecha para sí mismo, de tal manera que resulta obvio ver en el personaje del profesor sin nombre protagonista del relato (Burt Lancaster) algo parecido a un alter ego del cineasta. Significativamente, los títulos de crédito (un arte, dicho sea de paso, que el cine actual ha conseguido aniquilar casi por completo) se abren con la pantalla en negro, mientras suena en off un sonido como de escombros derrumbándose; los títulos parecen decirnos ya que la película va a girar en torno a la idea de la demolición (del piso superior de la casa del profesor, y de los valores morales y éticos del personaje); más adelante, esos mismos créditos incluyen la imagen de la cinta de papel de un electrocardiograma, lo cual parece prefigurar la escena final del film, con el profesor postrado en el lecho de un hospital (y, apurando mucho, el substrato de lo que acabará con su salud y su ánimo: una enfermedad del corazón, una dolencia que simboliza el pesar por un sentimiento amoroso insatisfecho). Precisamente la primera imagen de la película propiamente dicha tras esos títulos de crédito consiste en un primer plano de

2. Bernardo Bertolucci: "Es fácil comprender lo que es el zoom si pensamos en los últimos films de Luchino Visconti. Son películas en las que abundan los zooms: se debía al hecho de que Visconti está muy enfermo y no podía moverse. El zoom no es en realidad otra cosa que la simulación de un travelling. Para Visconti, que estaba inmovilizado por la enfermedad, el zoom era de esta manera muy funcional".

3. A principios de los setenta, Visconti tenía que soportar que le preguntaran majaderías del calibre de "¿Por qué rodaste **Muerte en Venecia** que, sin meterme en discusiones ni en valores estéticos, es una novela extremadamente localizada en su tiempo y poco actual temáticamente?" (extracto de una entrevista con Lino Micciché).

una lupa examinando de cerca una hermosa pintura antigua; primer plano que se va abriendo y reencuadrando hasta un plano medio en semipicado, de tal manera que el personaje que observa esa pintura (el profesor) pasa a ser él mismo objeto de observación por parte del espectador (y, antes que él, por el propio Visconti, que mira al profesor y, de paso, parece mirarse a sí mismo). En este sentido, tampoco resulta difícil ver la estupefacción del viejo profesor ante los adinerados intrusos que pretenden alquilar el piso superior de su palacio romano como un reflejo de la perplejidad del viejo Visconti ante una generación y una manera de entender la vida que no comprende ni le comprende: la *marquesa Brumonti* (Silvana Mangano), una aristócrata en absoluto aristocrática; su amante, *Konrad* (Helmut Berger), un joven inteligente e incluso sensible que desperdicia su potencial en beneficio de la vida fácil; y los hijos de la marquesa, *Lietta* y *Stefano* (Claudia Marsani y Stefano Patrizi), ociosos y superficiales...

CONFIDENCIAS es, asimismo, la historia del doble fracaso emocional y vital del profesor, alguien que siente que ha desperdiciado su vida tras un matrimonio fallido y su voluntaria reclusión con sus libros y sus obras de arte, y que vuelve a fracasar en su intento de aproximación, de comprensión y hasta de cariño hacia unos inquilinos que, como reconoce él mismo, podrían "*haber sido mi familia*". Pero **CONFIDENCIAS** también es un fracaso en sí misma considerada, habida cuenta de que, más allá de la espléndida interpretación de Burt Lancaster y de algunos apuntes de interés (como el tono claustrofóbico de un relato desarrollado íntegramente en interiores), la película no da lo que promete, de forma que el contraste entre el culto profesor y sus nuevos vecinos, su nueva familia, resulta tan superficial y esquemático como la descripción de estos últimos, a lo cual tampoco ayuda la poco afortunada labor de sus intérpretes, en particular un nefasto y equivocado Helmut Berger. Empero, hay que señalar respecto al personaje interpretado por este último, *Konrad*, que es aquel con el cual el profesor consigue tender, contra todo pronóstico, los lazos más estrechos. Puede interpretarse la fascinación que parece experimentar el *profesor* hacia *Konrad* como de índole homosexual (escena en la que el primero ve desnudo al segundo mientras se ducha;

un momento que, como luego veremos, aparece replanteado en **El inocente**); pero se trata más bien de un afecto paterno-filial entre ambos personajes, de tal manera que *Konrad* se erige en el hipotético hijo que el profesor nunca tuvo; no por casualidad, el *profesor* descubre a *Konrad* en la oscu-



ridad del piso superior, a donde ha subido con una linterna, de tal manera que el joven “aparece” ante él como un vestigio de ese pasado no vivido, esa parte de la vida (la paternidad) no experimentada; más tarde, los dos hombres comentan una pintura atribuida al pintor inglés del 1700 Arthur Davies que decora una de las salas de la vivienda del profesor, y en ese instante *Konrad* posa su mano en el hombro del anciano, en un gesto de afectuosa complicidad. Por cierto, aquella escena del “descubrimiento” de *Konrad* en la oscuridad tiene su contrapunto posterior en la secuencia, también a oscuras, en la cual el profesor descubre nuevamente a *Konrad*, pero ahora enfrascado en un triángulo sexual con *Lietta* y *Stefano*, momento en el cual se pone en evidencia el abismo generacional se separa al protagonista de sus jóvenes amigos.

Llama la atención el esfuerzo del realizador por componer los encuadres con el foco bien abierto, de tal manera que reúnan el mayor número posible de detalles del rico decorado diseñado por Mario Garbuglia; muebles antiguos, cortinas, cuadros bellamente enmarcados, bibliotecas rebosantes de volúmenes de fina impresión, jarrones y estatuas recrean en no pocos instantes la ilusión de hallarnos ante el universo “viscontiano” en todo su esplendor. Se nota un intento de dotar al decorado de un peso específico, tal es el caso de los episodios centrados en la habitación secreta del profesor a la cual se accede tras una puerta falsa oculta en su biblioteca, lugar donde el protagonista dará cobijo a *Konrad* (¿su nuevo tesoro?) mientras se repone de los golpes infligidos por los siniestros personajes con los cuales anda metido en asuntos ilegales; asimismo,



resulta significativo que la muerte de *Konrad* se produzca en un decorado, digamos, “vulgar”, que contrasta con la atmósfera de suntuosidad de la vivienda del profesor: una cocina. Hay, también, un par de breves flashbacks sobre el pasado del profesor que no aportan nada relevante al perfil del personaje, y tampoco están bien resueltos:



el primero, el más aceptable creativamente hablando dado que cuanto menos intenta jugar con la presencia del *profesor* fuera de campo, se malogra por culpa de ese gran primer plano de Dominique Sanda y su sempiterna expresión bobalicona; el segundo cuenta con el concurso de una actriz bastante mejor, Claudia Cardinale, pero el ralenti empleado en el momento que la mujer se quita el velo es de una apabullante fealdad.

CONFIDENCIAS explora un universo claustrofóbico y decadente, pero filmándolo sin la elegancia de antaño y narrándolo con un insólito desapasionamiento: en esta función tan “viscontiana”, Luchino Visconti acaba siendo el gran ausente.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Confidencias y El Inocente: reafirmación y renovación”, en estudio “Luchino Visconti: neorealismo, historia y estética” (y 2ª parte), rev. Dirigido, octubre 2009.

Suzanne Liandrat-Guigues, **Luchino Visconti**, Cátedra, col. Signo e Imagen/Cineastas nº32, 1997.

Selección y montaje de textos:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2016

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Manuel Trenzado

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa

Lola Castro & Juan Miguel García Bueno

Jesús García Jiménez

Miguel Sebastián (*in memoriam*)



LUCHINO VISCONTI

Luchino Visconti di Modrone

Milán, Italia, 2 de noviembre de 1906

Roma, Italia, 17 de marzo de 1976

FILMOGRAFÍA (como director)¹

- 1942 **OBSESIÓN** (*Ossessione*).
- 1945 **Giorni di gloria** [codirigida con Marcello Pagliero, Giuseppe De Santis y Mario Serendrei].
- 1948 **LA TIERRA TIEMBLA** (*La terra trema*).
- 1951 **Bellísima** (*Bellissima*).
- 1953 **Anna Magnani** [episodio de la película **Nosotras, las mujeres** (*Siamo donne*, 1953), codirigida con Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini y Luigi Zampa].
- 1954 **SENSO** (*Senso*).
- 1957 **NOCHES BLANCAS** (*Le notti bianche*).
- 1960 **ROCCO Y SUS HERMANOS** (*Rocco e i suoi fratelli*).
- 1962 **El trabajo** (*Il lavoro*) [episodio de la película **Boccaccio 70** (*Boccaccio '70*, 1962), codirigida con Mario Monicelli, Federico Fellini y Vittorio De Sica].
- 1963 **EL GATOPARDO** (*Il Gattopardo*).
- 1965 **Sandra** (*Vaghe stelle dell'Orsa...*).
- 1967 **La bruja quemada viva** (*La strega bruciata viva*) [episodio de la película **Las brujas** (*Le streghe*, 1967), codirigida con Mauro Bolognini, Pier Paolo Pasolini, Franco Rossi y Vittorio De Sica].
- 1967 **El extranjero** (*Lo straniero*).
- 1969 **LA CAÍDA DE LOS DIOSES** (*La caduta degli dei*).
- 1971 **MUERTE EN VENECIA** (*Morte a Venezia*).
- 1973 **Ludwig/Luis II de Baviera** (*Ludwig*).
- 1974 **CONFIDENCIAS** (*Gruppo di famiglia in un interno*).
- 1976 **El inocente** (*L'innocente*).

1. *Suzanne Liandrat-Guigues, Luchino Visconti, Cátedra, col. Signo e Imagen/Cineastas n°32, 1997. + AA.VV., Estudio "Luchino Visconti: neorrealismo, historia y estética" (y 2ª parte), rev. Dirigido, octubre 2009.*

**En anteriores ediciones del ciclo
MAESTROS DEL CINE CLÁSICO
han sido proyectadas**

(I) ANTHONY MANN (octubre 2007)

La puerta del diablo (*Devil's doorway*, 1950)

Winchester 73 (1950)

The tall target (1951)

El hombre del oeste (*Man of the west*, 1958)



(II) FRITZ LANG (febrero 2008)

Solo se vive una vez (*You only live once*, 1937)

Los verdugos también mueren (*Hangmen also die*, 1943)

El ministerio del miedo (*The ministry of fear*, 1944)

Deseos humanos (*Human desire*, 1954)

Mientras Nueva York duerme (*While the city sleeps*, 1956)

Más allá de la duda (*Beyond a reasonable doubt*, 1956)



(III) **RAOUL WALSH** (marzo 2009)

Pasión ciega (*They drive by night*, 1940)

El último refugio (*High Sierra*, 1941)

Murieron con las botas puestas (*They died with their boots on*, 1941)

Gentleman Jim (1942)

Objetivo Birmania (*Objective, Burma!*, 1945)

Al rojo vivo (*White heat*, 1949)

Camino de la horca (*Along the great divide*, 1951)

El hidalgo de los mares (*Captain Horatio Hornblower*, 1951)

El mundo en sus manos (*The world in his hands*, 1952)



(IV) **ELIA KAZAN** (noviembre-diciembre 2009)

La barrera invisible (*Gentleman's agreement*, 1947)

Pánico en las calles (*Panic in the streets*, 1950)

Un tranvía llamado Deseo (*A streetcar named Desire*, 1951)

La ley del silencio (*On the waterfront*, 1954)

Al este del Edén (*East of Eden*, 1955)

Río Salvaje (*Wild River*, 1960)

Esplendor en la hierba (*Splendor in the grass*, 1961)

América, América (*America, America*, 1963)



- (V) **BILLY WILDER** (enero-marzo-mayo 2012)
- La octava mujer de Barba Azul** (*Bluebeard's eight wife*, 1938, Ernst Lubitsch)
- Ninotchka** (*Ninotchka*, 1939, Ernst Lubitsch)
- Bola de fuego** (*Ball of fire*, 1941, Howard Hawks)
- El mayor y la menor** (*The major and the minor*, 1942)
- Cinco tumbas a El Cairo** (*Five graves to Cairo*, 1943)
- Perdición** (*Double indemnity*, 1944)
- Días sin huella** (*The lost weekend*, 1945)
- Berlín Occidente** (*A foreign affair*, 1948)
- El crepúsculo de los dioses** (*Sunset Boulevard*, 1950)
- El gran carnaval** (*Ace in the hole*, 1951)
- Traidor en el infierno** (*Stalag 17*, 1953)
- Sabrina** (*Sabrina*, 1954)
- La tentación vive arriba** (*The seven year itch*, 1955)
- Ariane** (*Love in the afternoon*, 1957)
- El héroe solitario** (*The Spirit of St. Louis*, 1957)
- Testigo de cargo** (*Witness for the prosecution*, 1958)
- Con faldas y a lo loco** (*Some like it hot*, 1959)
- El apartamento** (*The apartment*, 1960)
- Uno, dos, tres** (*One, two, three*, 1961)
- Irma la dulce** (*Irma la douce*, 1963)
- En bandeja de plata** (*The fortune cookie*, 1966)
- La vida privada de Sherlock Holmes** (*The private life of Sherlock Holmes*, 1970)
- Primera plana** (*The front page*, 1974)



(VI) **JEAN RENOIR** (enero-febrero-marzo 2013)

La hija del agua (*La fille de l'eau*, 1924)

Nana (1926)

Ecurrir el bulto (*Tire au flanc*, 1928)

La golfa (*La chienne*, 1931)

Boudu salvado de las aguas (*Boudu sauvé des eaux*, 1932)

Toni (1934)

El crimen del señor Lange (*Le crime de Monsieur Lange*, 1935)

Una jornada de campo (*Partie de champagne*, 1936)

La gran ilusión (*La grande illusion*, 1937)

La Marsellesa (*La Marseillaise*, 1937)

La bestia humana (*La bête humaine*, 1938)

La regla del juego (*La règle du jeu*, 1939)

Aguas pantanosas (*Swamp water*, 1941)

Esta tierra es mía (*This land is mine*, 1943)

El río (*The river*, 1950)

La carroza de oro (*Le carrosse d'or / La carrozza d'oro*, 1952)

El testamento del dr. Cordelier (*Le testament du docteur Cordelier*, 1959)



(VII) **JOHN FORD** (enero-marzo-mayo 2014)

El caballo de hierro (*The iron horse*, 1924)

Tres hombres malos (*Three bad men*, 1926)

Cuatro hijos (*Four sons*, 1928)

El delator (*The informer*, 1935)

La diligencia (*Stagecoach*, 1939)

El joven Lincoln (*Young Mr. Lincoln*, 1939)

Hombres intrépidos (*The long voyage home*, 1940)

Las uvas de la ira (*The grapes of wrath*, 1940)

¡Qué verde era mi valle! (*How green was my valley!*, 1941)

Pasión de los fuertes (*My darling Clementine*, 1946)

El fugitivo (*The fugitive*, 1947)

Fort Apache (*Fort Apache*, 1948)

La legión invencible (*She wore a yellow ribbon*, 1949)

Caravana de paz (*Wagon master*, 1950)

El hombre tranquilo (*The quiet man*, 1952)

Centauros del desierto (*The searchers*, 1956)

El último hurra (*The last hurrah*, 1958)

Misión de audaces (*The horse soldiers*, 1959)

El sargento negro (*Sergeant Rutledge*, 1960)

Dos cabalgan juntos (*Two rode together*, 1961)

El hombre que mató a Liberty Valance (*The man who shot Liberty Valance*, 1962)

El gran combate (*Cheyenne autumn*, 1964)



(VIII) **ORSON WELLES** (octubre 2015)

Ciudadano Kane (*Citizen Kane*, 1941)

El extraño (*The stranger*, 1946)

Sed de mal (*Touch of evil*, 1958)

Campanadas a medianoche (*Chimes at midnight*, 1965)

Fraude (*F for fake*, 1973)



(IX) **LUCHINO VISCONTI** (abril 2016)

Obsesión (*Osessione*, 1942)

La tierra tiembla (*La terra trema*, 1948)

Senso (*Senso*, 1954)

Noches blancas (*Le notti bianche*, 1957)

Rocco y sus hermanos (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960)

El Gatopardo (*Il Gattopardo*, 1963)

La caída de los dioses (*La caduta degli dei*, 1969)

Muerte en Venecia (*Morte a Venezia*, 1971)

Confidencias (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974)





MAYO 2016
MEMENTO (I)
Grandes Películas Olvidadas del Siglo XXI

MAY 2016
MEMENTO (I)
Great Forgotten Films of the 21st Century

Viernes 6 / Friday 6th • 21 h. • *Día del Cineclub / Cineclub's Day*

RETRATOS DE UNA OBSESIÓN (2002) Mark Romanek

(ONE HOUR PHOTO)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 10 / Tuesday 10th • 21 h.

ESCONDIDOS EN BRUJAS (2008) Martin McDonagh

(IN BRUGES)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 13 / Friday 13th • 21 h.

CIUDAD DE VIDA Y MUERTE (2009) Lu Chuan

(NANJING! NANJING!)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 17 / Tuesday 17th • 21 h.

IN THE LOOP (2009) Armando Iannucci

(IN THE LOOP)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 20 / Friday 20th • 21 h.

LOS SEDUCTORES (2010) Pascal Chaumeil

(L'ARNACOEUR)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 31 / Tuesday 31th • 21 h.

PRISIONEROS (2013) Denis Villeneuve

(PRISONERS)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias.

All projections at the Assembly Hall in the Science College.

CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE
Universidad de Granada

Programación Curso 2015/2016

OCTUBRE / OCTOBER 2015

- ◆ Jornadas de Recepción 2015 - UN ROSTRO EN LA PANTALLA (III):
Especial CENTENARIOS 1915-2015
Reception Days 2015 - A FACE ON THE SCREEN (III):
Special 100 YEARS SINCE HIS BIRTH 1915-2015

- ◆ MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (VIII): ORSON WELLES
(en el centenario de su nacimiento)
MASTERS OF CLASSIC CINEMA (VIII): ORSON WELLES
(100 years since his birth)

○

NOVIEMBRE / NOVEMBER 2015

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):
CLINT EASTWOOD (1ª parte)
(celebrando su 85 cumpleaños)
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI):
CLINT EASTWOOD (part 1)
(celebrating Eastwood's 85th birthday)

○

DICIEMBRE / DECEMBER 2015

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):
 - ◆ CLINT EASTWOOD (2ª parte)
(celebrando su 85 cumpleaños)MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI):
CLINT EASTWOOD (part 2)
(celebrating Eastwood's 85th birthday)

○

ENERO / JANUARY 2016

- ◆ LAS DÉCADAS DEL CINE (II): LOS AÑOS 70 EN EL CINE BRITÁNICO
(1ª parte)
THE DECADES OF CINEMA (II): 1970s IN BRITISH CINEMA (part 1)

○

FEBRERO / FEBRUARY 2016

- ◆ CINEASTAS DEL SIGLO XXI (I): DAVID FINCHER
FILMMAKERS OF THE 21th CENTURY (I): DAVID FINCHER



MARZO / MARCH 2016

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII): STEVEN SPIELBERG
(1ª parte)
(celebrando su 70 cumpleaños)
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII): STEVEN SPIELBERG
(part 1)
(celebrating Spielberg's 70th birthday)



ABRIL / APRIL 2016

- ◆ MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (IX): LUCHINO VISCONTI
(en el 110 aniversario de su nacimiento)
MASTERS OF CLASSIC CINEMA (IX): LUCHINO VISCONTI
(110 years since his birth)



MAYO / MAY 2016

- ◆ MEMENTO I (GRANDES PELÍCULAS OLVIDADAS DEL SIGLO XXI)
MEMENTO I (GREAT FORGOTTEN FILMS OF THE 21th CENTURY)



JUNIO / JUNE 2016

- ◆ Sesión de clausura:
LUCES DE LA CIUDAD (Charles Chaplin, 1931)
Proyección con música en directo
Closing session:
CITY LIGHTS (Charles Chaplin, 1931)

<http://veucd.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veucd.ugr.es/pages/AgendaCultural>