
Cine

“Ludwig”

Alberto García Ferrer

UN día de marzo de 1976, hace ahora seis años, la muerte —última y detestable improvisación— llegó como un sorpresivo final de acto y la memoria, esa vieja cortesana, perdió a uno de sus pocos y privilegiados huéspedes: Luchino Visconti, un realizador cuya implacable memoria histórica nos devolvió algunas entrañables imágenes del siglo XIX, murió cuando la primavera despuntaba en las calles de Roma. Su obra, a caballo entre dos siglos, quedó encerrada en latas de aluminio, degradándose sin pausa hacia una rosa violáceo, como el viejo retrato pintado por un fotógrafo de plazas. Aquellos cuidadosos colores se disuelven como las estatuas milenarias se escurren en pusilánime arenisca por la enfermedad de la piedra. Sulfatos y bromuros, pequeños cristales inmemoriales, inquietos y cambiantes, son depositarios de la obra del artista.

VISTO desde esta perspectiva, «Ludwig» es una amarga reflexión sobre la muerte. Pero no la muerte de los epitafios, los sepulcros y los monumentos de piedra, ni la muerte resignada que convive en el lecho del anciano. No es ninguno de los mil rostros violentos de la muerte. Es aquella sigilosa, incesante destrucción que va haciendo de la vida una pura agonía. Ese irreversible movimiento que trazo a trazo va transformando el rostro de un hombre en el retrato de su propia muerte.

Un día de marzo de 1976, hace ahora seis años, la muerte —última y detestable improvisación— llegó como un sorpresivo final de acto y la memoria, esa vieja cortesana, perdió a uno de sus pocos y privilegiados huéspedes: Luchino Visconti, un realizador cuya implacable memoria histórica nos devolvió algunas entrañables imágenes del siglo XIX, murió cuando la primavera despuntaba en las calles de Roma. Su obra, a caballo entre dos siglos, quedó en-

cerrada en latas de aluminio, degradándose sin pausa hacia una rosa violáceo, como el viejo retrato pintado por un fotógrafo de plazas. Aquellos cuidadosos colores se disuelven como las estatuas milenarias se escurren en pusilánime arenisca por la enfermedad de la piedra. Sulfatos y bromuros, pequeños cristales inmemoriales, inquietos y cambiantes, son depositarios de la obra del artista.

Visto desde esta perspectiva, «Ludwig» es una amarga reflexión sobre la muerte. Pero no la muerte de los epitafios, los sepulcros y los monumentos de piedra, ni la muerte resignada que convive en el lecho del anciano. No es ninguno de los mil rostros violentos de la muerte. Es aquella sigilosa, incesante destrucción que va haciendo de la vida una pura agonía. Ese irreversible movimiento que trazo a trazo va transformando el rostro de un hombre en el retrato de su propia muerte.



Luchino Visconti, duque de Modrone (Milán, 1906-Roma, 1976).

El cristal más frágil

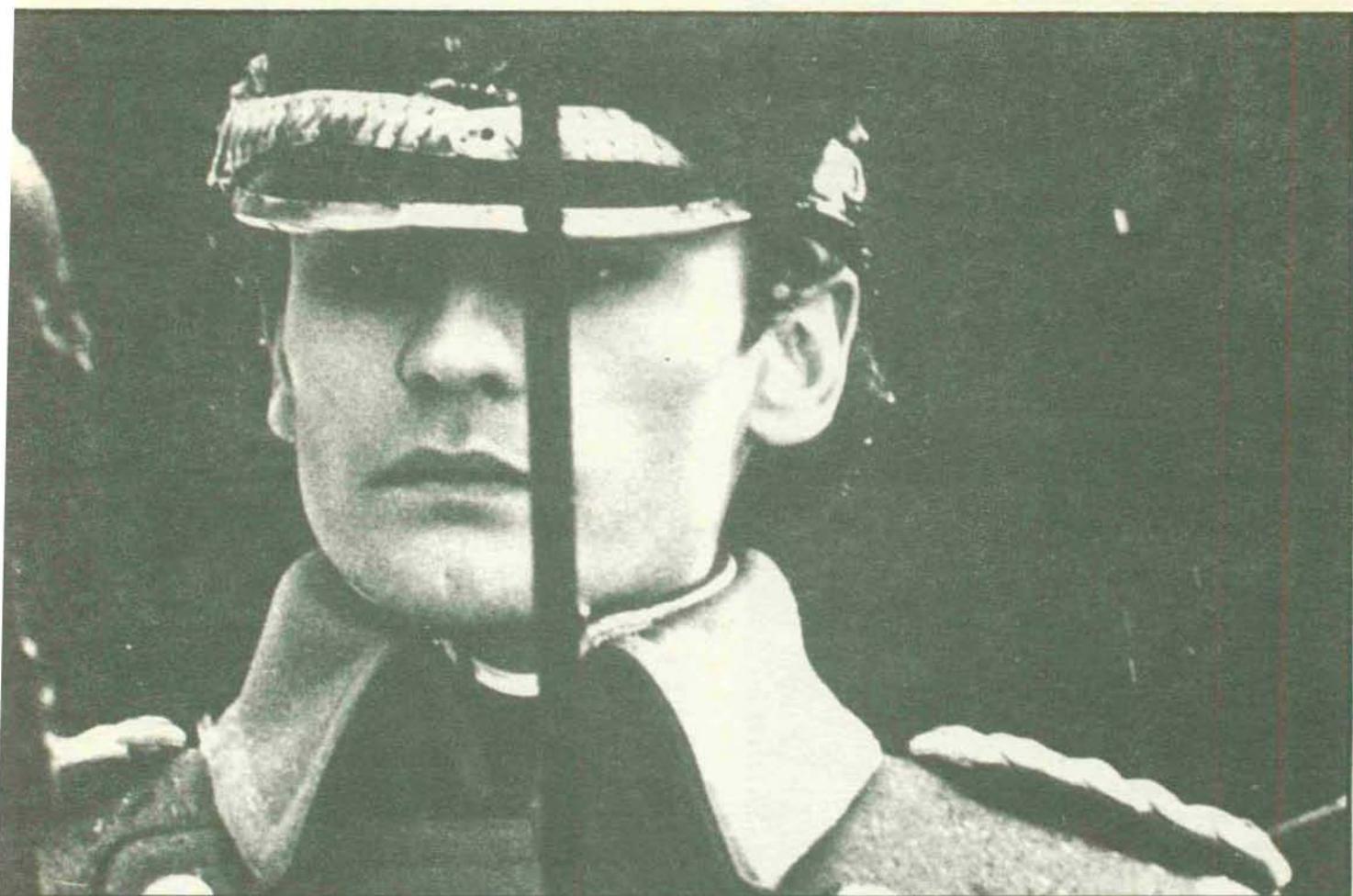
Las traiciones, las impotencias, las desilusiones, los miedos, el autodesprecio físico, la soledad, van tejiendo sobre Luis II de Baviera una implacable red de cicatrices. Prisionero de su condición de hombre, de hijo, de hermano, de primo, de gobernante; heredero de un país sobre el que no ejerce su poder, de una vida ceremoniosamente planificada, de unas leyes y unas normas que son anteriores a él y superiores a su voluntad, de un estado de cosas que debe administrar pero no puede cambiar, Luis II elige crear una realidad a la medida de sus sueños, que ofrezca una imagen de su grandeza. Acosado por un mundo que le disgusta, decide negarlo y cerrar los ojos ante él. Cons-

truye sus propias, inmensas prisiones: mitológicas grutas en Linderhof, extrañas y sombrías salas en Neuschwanstein, implacables galerías de espejos en Herrendiemsee. Salta de una a otra, huyendo como un rey prófugo de mezquindades, codicias e intrigas. Pero la piedra, el mármol, el vidrio, la madera, los tapices, el estuco o la oscuridad no son suficientes para crearle un mundo nuevo, diferente al que se extiende amenazador más allá de los bosques que rodean los castillos. Por el contrario, como sórdidas cajas de resonancias le devuelven amplificadas sus propios temores. Finalmente, la realidad —esa conspiración perpetua— lo asedia, lo asalta y lo arrincona, porque ni aun el monarca puede ser libre en un mundo de esclavos del hambre y de la guerra, de las normas y de las convenciones. Sólo le queda la posibilidad de consumir, contra la voluntad de todos, el último acto de la tragedia: acabar con su propia vida.

Visconti construye el filme en dos tiempos: en uno desarrolla una encuesta que enjuicia el comportamiento y la capacidad mental de Luis II, según el testimonio de sus ministros y hombres de confianza; en otro narra el período de su vida que arranca con la fastuosa coronación (estupenda puesta en escena, donde los espacios, los movimientos y las entradas en cuadro constituyen un análisis de las relaciones de poder) y culmina con su suicidio (sombrio desfile de antorchas en medio de la lluvia y de la noche). Los sucesos históricos permanecen ajenos a la narración y sólo penetran en ella por medio de mensajeros, portavoces y diplomáticos. La historia, como fruto de las luchas y las tensiones sociales, como fuerza transformada por la vida de los hombres, transcurre lejana, como una acción fuera del cuadro, una tensión externa y paralela que descarga su peso sobre el rey ausente. Los acontecimientos se imponen sobre Luis II: no quiere la guerra, pero ésta consume las vidas de su pueblo y el tenue equilibrio de su hermano Otto; no quiere ver a Baviera sujeta a la voluntad de Prusia, pero Bismarck ya lo ha decidido en Berlín. La consolidación de la «Gran Alemania», bajo la autoridad del Kaiser, es mostrada por Visconti al trasluz del cristal más frágil. La pieza que ya no encaja en el rompecabezas que emerge de la reorganización europea.

El viaje a la semilla

«Ludwig» es la última parte de un sombrío «viaje a la semilla», que Visconti realiza a lo largo de tres filmes, agrupados posteriormente bajo la denominación de «trilogía germánica». Esta reflexión despiadada y amarga la inicia en 1968 con «La caída de los dioses», cuya acción



Fotograma de «Luis II de Baviera», película realizada por Visconti en 1972.

transcurre en la Alemania nazi. En 1971 se remonta a principios de siglo, adaptando la novela de Thomas Mann «Muerte en Venecia», para finalizar su recorrido de la mano de Luis II de Baviera en el momento en que finaliza una época y se inicia la inevitable carrera hacia la primera guerra mundial.

Atormentado por sus instintos que la sociedad condena doblemente como hombre y como rey, Luis II encuentra en la persecución de una belleza inalcanzable un modo de sublimar su sexualidad. El arte, esa forma de belleza intangible, que a veces habita en los sonidos, las palabras, los trazos o en los colores, es para él un refugio a cuya sombra puede realizarse el ideal humano, alejado de la despreciable inmediatez de la carne. La ópera, concebida por Wagner como el arte total: unión de la poesía, las artes escénicas, el drama y la música, es para Luis II el amparo que la vida le niega.

En el barón Martín von Essenbeck («La caída de los dioses»), la sublimación de la sexualidad se expresa de una forma más brutal: el ideal de la raza y el culto a la muerte.

Para Visconti el drama europeo inicia su acto más sangriento con el sueño imperial de la Gran Alemania. Luis II y Martín von Essenbeck son los dos extremos de este drama. Entre uno y otro la búsqueda de la belleza inma-

terial, despojada de carnalidad, se metamorfosea en la belleza mitológica de la raza. Luis II se niega a pactar con «los conspiradores»; von Essenbeck se entrega a ellos. El primero elige el suicidio, el segundo el asesinato.

Visconti realiza «Ludwig» en 1973, un año después del ataque de hemiplejía que marcará profundamente los cuatro años finales de su vida. Mientras rueda «Ludwig», Visconti mantiene una dura lucha interior. Le pesa profundamente encontrarse recluido en un cuerpo cuyos mecanismos no puede controlar totalmente. Quiere disponer de su tiempo, imponer su voluntad sobre su propio cuerpo. Padece el abismo que comienza a abrirse entre su capacidad física y su lucidez mental. En diciembre de 1975, unos meses antes de morir, expresaba en un reportaje, de una manera directa, el corazón de esa sombra que lo perseguía: «No quiero estar a merced de algo que no controlo. Quiero decidir yo cuándo se acabará. Cuando no pueda más, acabaré yo mismo conmigo... Soy yo quien he de decidir cuándo me toca pararme. Ni los demás ni la enfermedad.» En «Ludwig», finalmente, la muerte física es un acto liberador, un ejercicio de la voluntad, de reafirmación individual. Es, sin embargo, también el fin del particular «viaje a la semilla» de Luis II de Baviera: el regreso al seno materno. Se lo dice

al profesor Gudden al iniciar su última caminata nocturna: «Siempre he preferido la noche al día. La noche y la Luna son el símbolo de lo femenino, de lo maternal, como la luz y el día son el símbolo de lo masculino, del padre.» Cierra el último acto de su vida con un rechazo al rol paterno, autoritario, guerrero, que nunca quiso asumir. En el otro extremo de la «trilogía germánica», Martín von Essenbeck, por el contrario, aspira a asumir el sitio de su abuelo y ejercer los atributos del poder.

Un cine de dimensiones humanas

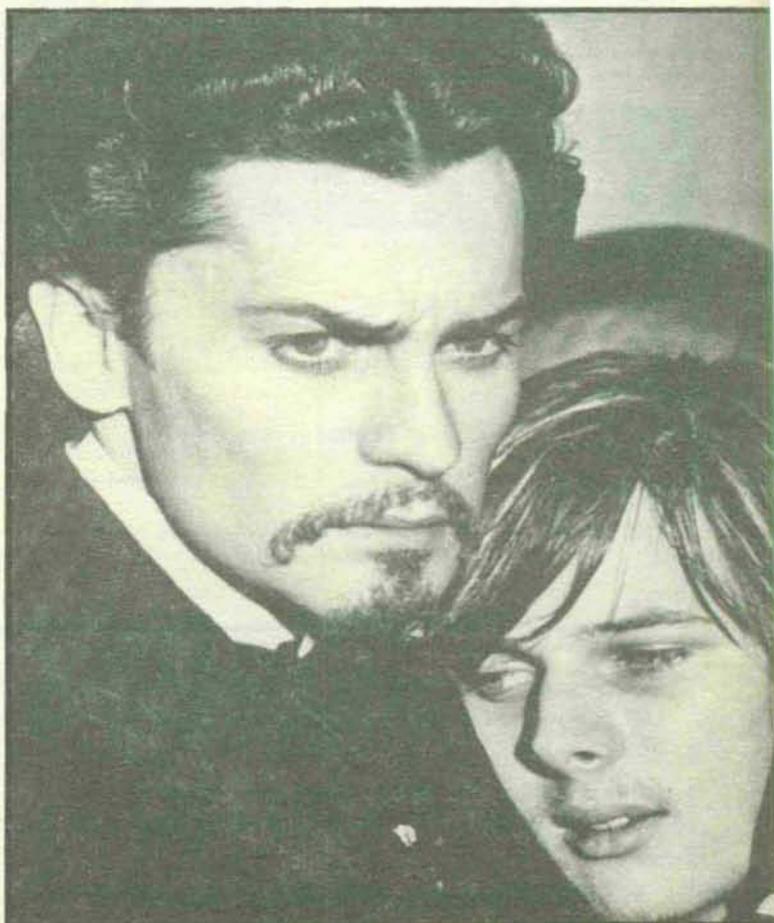
Helmut Berger, como Luis II, no logra soportar el peso de un filme que se articula sobre su trabajo. Aun así, Visconti, un exigente y riguroso director de actores, logra arrancarle los mejores momentos de su mediocre carrera de actor. El meticuloso y frecuentemente despiadado trabajo de Visconti con los actores consistía en desnudarlos de sus tics, de sus vicios, de sus recursos fáciles, para salvar las situaciones a que se enfrentaban. Débiles y desprovistos de corazas los sumergía en el mundo que él les creaba. Los sometía a un entorno donde colgaduras, tapizados, texturas y volúmenes tenían una existencia tan real como sus propios cuerpos. Como contrapartida, una vez logrado ese estado de fragilidad y de tensión necesarios para que, a la manera de un diapason, el actor ofreciera el número de vibraciones necesarias para cada nota, Visconti ponía la cámara a su servicio. La cámara, como instrumento de escritura visual, se movía y deslizaba según el «tiempo» de los personajes y nunca a la inversa. Contemplaba a sus criaturas sin romper las proporciones humanas en el cuadro. El mismo Visconti decía: «El más humilde gesto del hombre, sus pasos, sus dudas y sus impulsos, dan por sí solos poesía y vibración a las cosas que lo rodean y en las que se encuentra encuadrado. El peso del ser humano, su presencia, es la única cosa que verdaderamente llena el fotograma, el ambiente se crea por él, por su viva presencia, y es por la pasión que lo agita por lo que adquiere verdadero relieve; mientras que su momentánea ausencia del rectángulo luminoso devolverá a todas las cosas su aspecto de naturaleza inanimada.»

Visconti era, ciertamente, un realizador obsesionado por la veracidad y la fidelidad a sus recreaciones. Más de un crítico veía en esta actitud rigurosa poco más que el amaneramiento de un cineasta envejecido. Sin embargo, para aquel Visconti que repasaba una y otra vez la inmensa biblioteca del príncipe Salina, expurgando los volúmenes que por su fecha de impresión no se correspondían con la época en que transcurría la historia, esta actitud severa

era no solamente un acto de fidelidad con su obra y su concepción del realismo, sino principalmente un gesto de respeto hacia el trabajo de sus actores. Al fin y al cabo hasta el último objeto de sus decorados, el más olvidado, aunque permaneciera fuera del cuadro, «vibraba» en algún gesto o en alguna expresión de sus criaturas.

Visconti despreciaba la improvisación como método de trabajo por lo que en ella hay de azar: la improvisación es desorden y también búsqueda de lo desconocido. El, a modo de un filme interior, poseía las imágenes de sus películas antes que el celuloide fuera impresionado. A diferencia de aquellos artistas cuyo aliento creador estriba en desconocer el resultado final de su esfuerzo, Visconti encontraba el placer y el desafío en el hecho de crear imágenes a la medida de sus imágenes.

Sólo resta decir que esta versión reconstruida de «Ludwig», en la que se ha echado mano a algunos planos —en la segunda parte— que seguramente él no los hubiera incluido, pese a la arbitraria fragmentación en dos partes, viene a arrojar luz sobre el verdadero sentido de una de sus obras más ambiciosas —aunque ciertamente no la más lograda— que, en su momento, productores y distribuidores cercenaron miserablemente, transformándola en un filme confuso y balbuciente. ■A.G.F.



Fotograma de «Luis II de Baviera». (En la imagen, «Ludwig» y su hermano «Otto».)