

# LA MUERTE FISICA DE LUCHINO VISCONTI

**S**UCESIVAMENTE, "Muerte en Venecia", "Luis II de Baviera" y "Confidencias" parecían ser su "última película", el "film testamento" en que Luchino Visconti se despedía de la vida al sentirse ya en el umbráculo de la muerte. Cuando en el rodaje de "Ludwig" sufrió un colapso cardíaco a causa de su exceso de tabaco —lo que le tuvo en cama durante varios meses, impidiéndole realizar el montaje del film—, todo el mundo pensó que allí se acababa la carrera del gran cineasta italiano. Sus más íntimos amigos y colaboradores le aconsejaron dejar

"L'Inocente", basada en un relato de Gabriele D'Annunzio e interpretada por Laura Antonelli (una vez que Charlotte Rampling —a quien Visconti prácticamente descubriera en "La caduta degli dei"— no aceptó el papel, igual que había hecho Audrey Hepburn en "Confidencias") y Giancarlo Giannini. Las condiciones de rodaje eran las mismas que en el anterior film citado, con un Visconti paralizado por la hemiplejía que dejara inmóvil medio lado de su cuerpo, pero plenamente consciente y dedicado a su trabajo. Sin embargo, mientras que en los medios cinematográficos

producción numérica si consideramos los treinta y cuatro años que separan "Ossezzione" de "L'Inocente", pero la estadística nunca ha sido buena medida para el arte. Lo que importa es el valor cualitativo de una filmografía que comenzase en 1943 y que ha originado obras de la trascendencia de "La terra trema" (1947), "Senso" (1954), "Rocco y sus hermanos" (1960), "El Gatopardo" (1963), "Vaghe stelle dell'Orsa" (1965), "La caduta degli dei" (1969), "Muerte en Venecia" (1971), "Luis II de Baviera" (1973) y "Confidencias" (1975), dejando en un

segundo plano a "Bellissima" (1951), "Noches blancas" (1957) y "El extranjero" (1967), aparte del inicial "Ossezzione". Junto a este trabajo cinematográfico, no puede por menos de citarse la decisiva labor teatral llevada a cabo por Visconti, marcada por el signo de la renovación escénica, de la profundización en los textos y de la excelente dirección de actores. Una labor que no ha tenido otra limitación que la de no salir apenas (salvo algunos montajes aislados, como los de "Después de la caída", de Arthur Miller, y "Lástima que sea una puta", de John Ford, en

## Fernando Lara

para siempre un trabajo que le exigía un continuo esfuerzo, un derroche de fuerzas que ya no le acompañaban. Pronto volvieron de su error: lo único que a Visconti podía matarlo realmente era la inactividad, el sentirse inútil y desplazado por una carencia física. Decidieron entonces apoyarle en sus deseos de seguir haciendo cine y teatro: primero fue un montaje muy personal de "Viejos tiempos", de Harold Pinter, que originaría la pública controversia entre autor y director; después, el rodaje de "Confidencias" ("Gruppo de famiglia in un interno"), para la que dos de los guionistas habituales de Visconti —Suso Cecchi d'Amico y Enrico Medioli— recuperaron un antiguo proyecto del grupo que se adecuaba a las condiciones físicas del cineasta, al poder ser rodado plenamente en estudio y contar con un escaso número de personajes, interpretados la mayor parte de ellos por antiguos conocidos de Visconti, que sabían de sus métodos y su personalidad: Burt Lancaster, Silvana Mangano, Helmut Berger. Visconti filmó "Confidencias" sentado en una silla de ruedas provista de un pequeño mecanismo de ascensión que le permitía mirar por la cámara cuando había que preparar cada plano. Pese a ello, en ningún momento dejó de controlar el más mínimo aspecto del film, de atender a cualquier circunstancia del rodaje, según testimoniaron en un momento los directores y actores amigos que acudieron a visitarle a Cinecittà.

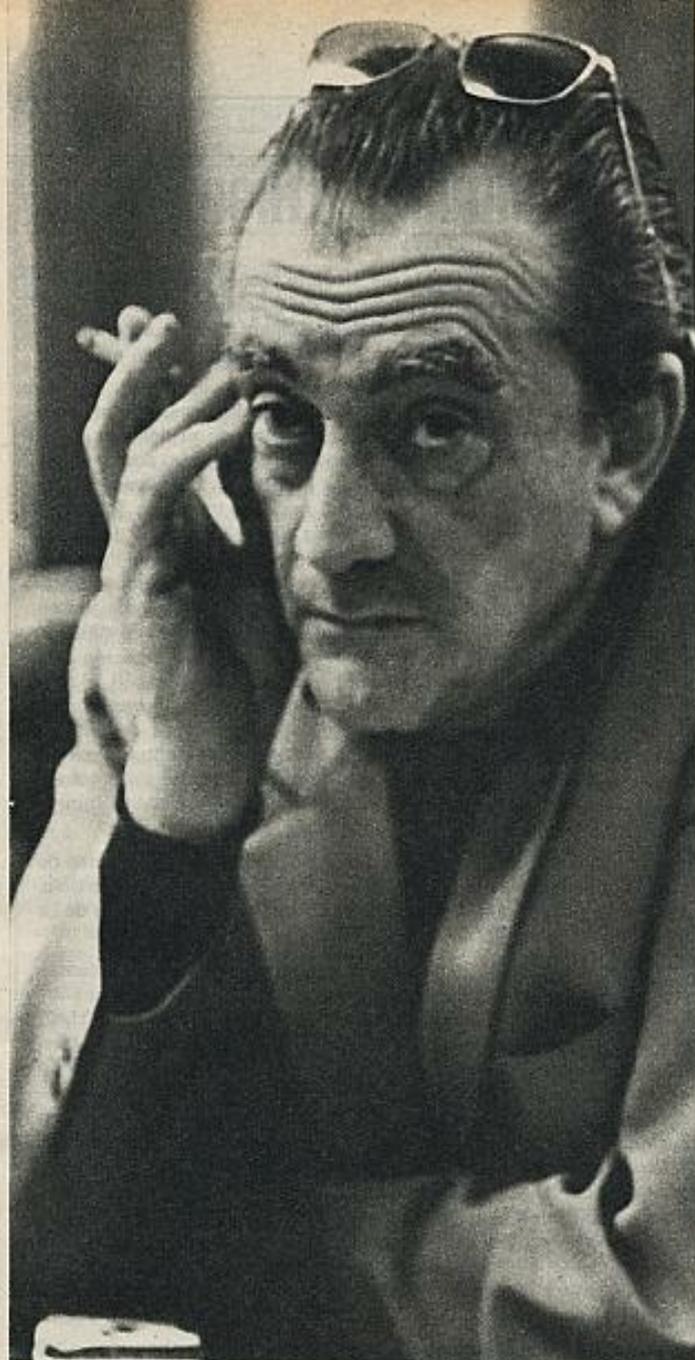
Apenas estrenada "Confidencias", Visconti volvió a sorprender a todos encabalgando prácticamente el montaje de ésta con la realización de una nueva película:

cos italianos se discutía ya sobre lo que un autor marxista como Visconti habría hecho a partir de un texto de quien —como D'Annunzio— se considera inspirador estético del fascismo, al que prestó su apoyo, una gripe sobrevenida al final del rodaje de "L'Inocente" obligó al cineasta a guardar cama. Gripe que tuvo una posterior complicación pulmonar hasta llegar a esa insuficiencia cardiorrespiratoria que ha conducido fatalmente a Visconti hasta la muerte. Si su obra tiene difícil parangón dentro del cine mundial, si —olvidando cualquier tipo de exageración hiperbólica— cabe considerar su filmografía como una de las cimas culturales de nuestro tiempo, si Visconti ha ejemplificado al máximo al artista consciente que se sabe comprometido con un tiempo y una sociedad y lucha por ser fiel a dicho compromiso ideológico y ético, sus últimos esfuerzos por seguir una carrera que ya contaba con suficientes obras maestras constituyen un motivo más de admiración en un hombre y un cineasta que dio continuos motivos para ella. Cuando estaba ya muy cercano a los setenta años, cuando los ecos por el trágico fallecimiento de Pasolini y aun de De Sica todavía siguen escuchándose, la muerte ha vencido por fin a Visconti. Es el momento de reflexionar una vez más sobre su obra, de absorber una riqueza ahora concluida y de ser fiel a sus deseos de poner encima de su lápida estas solas palabras: "Adoraba a Shakespeare, Chejov y Verdi"...

Nos quedan, por supuesto, sus quince largometrajes (y diversos "sketches"), a los que —es un tópico, pero también una verdad— la muerte no puede vencer. Escasa



La imagen del príncipe Salina reflexionando ante un cuadro que representa a la muerte en "El Gatopardo" (arriba) sugiere el propio fallecimiento del cineasta, autor también de la impresionante "La caduta degli dei" (abajo).



París) de las fronteras italianas.

Salió su cine, y fue suficiente para acercarnos a la personalidad de Visconti. Una personalidad que empieza el 2 de noviembre de 1906 en Milán, dentro de una familia aristocrática que —con orígenes hasta en Carlomagno— jugó un papel decisivo en el Renacimiento italiano, pero que para su supervivencia económica había tenido que recurrir a las uniones con la "aristocracia financiera", como ejemplifica el caso de que Luchino fuera descendiente, por parte de madre, de la familia Erba, una de las cabezas de la industria farmacéutica. La juventud de Visconti no difiere apenas de la de cualquier delfín aristocrático del momento (era propietario de una cuadra de caballos), salvo quizá en su creciente interés por los negocios teatrales que llevaba su padre. La radical transformación de Visconti va a producirse a lo largo de su estancia en París durante los años treinta, según cuenta él mis-

mo: "Fue París lo que me transformó. París, es decir, Jean Renoir, el ambiente de Renoir y la amistad de mis camaradas franceses. Yo procedía de un país dominado por el fascismo, donde la cultura estaba bloqueada, donde se vivía con los ojos vendados. En Francia se me abrieron los ojos y los oídos. Comprendí muchas cosas, acepté ciertas teorías, entreví algunas doctrinas. 'La vie est à nous', de Renoir, me causó una profunda impresión. Durante este período ardiente —era el del Frente Popular— me adhería a todas las ideas, a todos los principios estéticos y políticos. El grupo de Renoir era netamente de izquierdas y él mismo, si no estaba inscrito, se hallaba muy cerca del Partido Comunista. Mi estancia en París me transformó por completo; cuando volví a Italia, había cambiado totalmente".

El cambio se tradujo en una radical orientación de su vida. Visconti decide dedicarse al cine, pero no de una manera puramente "pro-

fesional", sino como consecuencia del compromiso ideológico que ha contraído, del pensamiento marxista que inspira desde ese momento su actuación. Lee a Gramsci, que había muerto en 1937 tras veinte años de cárcel, y —declara Visconti— "comprendí entonces la verdad que está esperando todavía ser resuelta. Gramsci me convenció no sólo por la precisión de su análisis histórico y político, sino que me enseñó y me hizo comprender el carácter de la Italia del Sur como una gran ruptura social y como un mercado para un tipo de explotación colonialista de las clases dirigentes del Norte". Pero Gramsci significa también para Visconti la formulación de un arte nacional-popular, el planteamiento de la necesidad de unas obras que rompan con el elitismo del intelectual para injertarse en las corrientes populares más auténticas y liberadoras. Evidentemente, durante el fascismo y durante la guerra no fue posible llevar a imágenes tales propuestas, que sólo verán su espléndida concreción en "La terra trema", situada dentro del período neorrealista italiano, pero que se eleva por encima de él al romper con su humanitarismo cristiano, más propicio entonces a la caridad que a la justicia de las reivindicaciones que plantea ese nuevo proletariado combativo que hace que "la tierra tiemble".

La vida de Visconti pudo terminarse muchísimo antes que el 17 de marzo de 1976. Fue en las últimas jornadas de la guerra cuando —ya conocido por la realización de "Osessione" y por su labor crítica en la revista "Cinema", germen del neorrealismo— Visconti se vio condenado a muerte por su militancia marxista y por haber refugiado en su casa a compañeros suyos que luchaban en la Resistencia. Sólo el triunfo definitivo de las fuerzas

aliadas libró a Visconti del paredón de ejecución al que estuvo destinado durante varias semanas. Episodio poco conocido de su vida, pero que revela que el marxismo viscontiano no fue, sobre todo en estos momentos de lucha directa, "de salón", como muchos de sus detractores han querido proclamar.

Y cito este hecho porque —a partir de una primera formulación de Guido Aristarco y otra posterior de Alberto Moravia— se ha querido ver en la obra de Visconti la expresión inmediata de su desgarramiento entre una pertenencia de clase a la aristocracia y una adhesión ideológica al marxismo, lo que quizá a niveles personales puede haber sido motivo de ciertos conflictos morales, pero que no es —contra los que defienden a ultranza esta idea, ya tópica— la línea maestra a partir de la cual entender la filmografía viscontiana, y especialmente la que arranca de "El Gatopardo". No, toda una riquísima temática no puede reducirse a la "propia" de un "aristócrata marxista" o un "marxista aristócrata", dando a indicar un cúmulo de contradicciones viscerales insuperables que constituyen la única dinámica de su cine. Desde mi punto de vista, el defecto proviene de identificar a Visconti con los personajes protagonistas que desarrolla en sus películas (y especialmente con el príncipe Salina de "El Gatopardo" y el profesor de "Confidencias"), sin querer ver que el cineasta ejerce sobre ellos una crítica que en ocasiones es terriblemente dura por lo que tiene de consciente y profunda. Otra cosa es que Visconti conozca a la perfección a esos personajes porque de alguna manera él haya asumido sus posturas en determinados momentos de su vida, pero los verdaderos núcleos temáticos viscontianos, sus reales puntos de



Con "Morte en Venecia", Visconti llegó a la cumbre de una carrera que comenzó en 1943 con "Osessione", decantando al máximo toda la temática que había ido elaborando a lo largo de sus diez films anteriores.

## LA MUERTE FISICA DE LUCHINO VISCONTI

inflexión capaces de abarcar toda su obra, creo más bien que —como ya escribí en otra ocasión— se sitúan en estos cuatro que resumo: — Presencia de un mundo cercano a desaparecer ante la irrupción de otro distinto que, para su nacimiento, precisa de la muerte del primero. Entre ambos, un personaje se mueve en la agonía de quien asiste a una transformación histórica.

— Dicho personaje se define ante todo por su capacidad de consciencia, de conocimiento de la situación que vive, ante la cual, o bien optará por desaparecer con tal situación, o bien intentará dominarla con sus recursos. Es un ser que conoce —instintiva o racionalmente— que, más allá de él y de su entorno más inmediato, hay algo nuevo y diferente que se esforzará en conseguir o acabará destruyéndolo.

— La familia como célula social establecida, cuya cohesión unitaria acabará destruida tras la experiencia vivida por sus distintos miembros.

— Necesidad del personaje central por reconocerse a sí mismo dentro de la situación, por detenerse a reflexionar verificando su propia identidad.

Por supuesto no es este un esquema cerrado ni unidimensional, sino la constatación de ciertos núcleos temáticos que —insisto— pueden detectarse en un recorrido pormenorizado por la filmografía viscontiana, recorrido que la extensión de este trabajo no me permite. Creo importante enunciarlo a la hora de desterrar tópicos sobre el autor de "Rocco y sus hermanos" (en estos momentos que se están lanzando miles sobre él), lo mismo que en lo referente a su "traición al neorealismo", su "esteticismo", su

"formalismo" o su "decadentismo", a no ser que valoremos este último concepto en la misma forma en que lo hacía el propio Marx, como capaz de revelar la agonía de una sociedad determinada siempre que sea utilizado lúcida y creativamente por un creador. Así cabe entenderlo en Visconti, cuya "Muerte en Venecia" significó el máximo reflejo de hasta dónde puede un cineasta construir una obra que aborde a diversos niveles una problemática que ha ido desarrollando, paso a paso, en sus films anteriores, dándole además una dimensión humanista global que alcanza mucho más allá que la simple decadencia de que dan testimonio sus imágenes. Hace tan sólo dos semanas, al escribir la reseña de "La caduta degli dei", me refería en estas mismas páginas a cómo Visconti abordaba la realidad no de una manera inmediata, en primer grado, documentalista, sino sometiéndola a una transformación creadora, a una profundización de todo tipo (incluida la cultural), que nos devolvía tal realidad enriquecida hasta unos límites a los que su presentación "en bruto" no habría podido llegar. Ese era, digamos, su "secreto", su capacidad para ir más lejos de las apariencias, como única manera de desvelar ese mundo real del que se sentía testigo y con el que había establecido desde hace muchos años un compromiso serio y fecundo.

"Lo que me ha conducido al cine es el deber de contar historias de hombres vivos: hombres que viven entre las cosas y no las cosas por sí mismas. El cine que me interesa es un cine antropomórfico", diría Visconti ya en 1943. Hoy, veintitrés años después, nos cabe rendir homenaje al hombre que ha sabido ser fiel a sus ideas, al cineasta que nos ha comunicado un testimonio lúcido de nuestra Historia, al creador que ha luchado hasta la agonía por hacernos más conscientes de nosotros mismos. ■ F. L.



Sin exageraciones hiperbólicas de ningún tipo, cabe decir que la obra de Visconti —al que vemos durante el rodaje de otra de sus obras maestras, "Senso"— constituye una de las cimas de la cultura contemporánea.

## PAUL GUINARD, ATROPELLADO

**H**ACE unos días, un botones del Instituto Francés de Madrid descubrió en la columna de "sucesos" de un diario de la capital que había muerto atropellado un tal Paul Guinard. Así se enteraron la Embajada de Francia en España y los amigos españoles de monsieur Guinard que éste había fallecido.

Paul Guinard nació en 1895; ha desaparecido, pues, a los ochenta y un años, de los cuales pasó cuarenta —la mitad de su vida— en España. Vida desbordante de actividad: profesor de Historia, doctor por la Sorbona, profesor de Historia del Arte Francés en la Universidad de Madrid desde 1955 hasta su muerte, profesor titular en Toulouse, director del Instituto Francés en España de 1932 a 1962 (con dos intervalos: uno, durante nuestra guerra civil, que pasó en Varsovia; otro, cuando fue destituido en 1943 por Vichy, adhiriéndose con el Instituto al Gobierno de Argel), consejero cultural de la Embajada en Madrid entre 1945 y 1962, vicepresidente honorario de la Alliance Française en nuestro país, autor de nueve libros sobre Zurbarán —su tesis—, el Greco, el Prado, la Reconquista hasta Fernando III, el arte francés, los pintores franceses del romanticismo en España, pronunció conferencias prácticamente en todas las Universidades de nuestra Patria (daba, además, una conferencia semanal en el Instituto Francés y otra de su curso en la Universidad Central), organizó unas quince exposiciones y publicó ochenta trabajos sobre Historia, literatura y arte.

Jubilado en 1962, volvía cada año a Madrid para dar su curso de arte en la Complutense y así ha muerto, en auténtico acto de servicio, cuando atravesaba a la altura de la Casa Velázquez, la carretera de La Coruña camino de su clase.

Guinard era, pues, un hombre de cultura excepcional. Era además un auténtico amigo de España —no de aquellos "amigos de España" que importábamos y cebábamos (¿cuánto nos costarían?) entre 1945 y 1954, para que, de regreso a sus respectivos países, hablasen bien de nosotros—. Ilusionado por su trabajo como tan sólo un joven o un niño pueden estarlo, infatigable como un artesano en su tarea, puliendo y perfeccionando siempre sus cursos, emprendedor, dispuesto en cualquier ocasión a aprender como un estudiante más, y en particular a aprender de sus estudiantes, sencillo, escuchaba a todo el mundo con atención, no regateaba su tiempo y resolvía problemas insolubles. Bondadoso, tímido —a veces parecía distante por su misma timidez, pero era vehemente y abierto en realidad—, diplomático nato, agudo, con un "esprit" francés típico, su muerte nos ha privado, a quienes le tuvimos como profesor, de un hombre —en el más amplio sentido de la palabra— poco corriente.

La desaparición de monsieur Guinard se produjo al cruzar —alto, desgarbado, quijotesco, ascético, con su prognatismo digno de Carlos V, su pelo cortado a cepillo— por delante del túnel subterráneo para vehículos que existe en la Ciudad Universitaria, en la carretera de La Coruña, casi delante de la Casa Velázquez, en la que residía. ¿Cómo exigirle a un anciano de ochenta y un años que subiera a la Rotonda o bajara a Puerta de Hierro para atravesar la carretera? Por ahí la cruzan cientos de estudiantes de Veterinaria, de Filosofía, de Económicas, día tras día, porque falta un paso aéreo a mitad de camino que permita el cruce sin peligro de muerte.

Si Paul Guinard fuera el único en haber desaparecido de este modo, ello constituiría una triste anécdota, pero anécdota al fin. Ello no es así. En el mismo lugar en el que murió, moría por idéntico motivo, uno de aquellos días, un estudiante. Quienes trabajan en la Complutense han solicitado una y otra vez semáforos o pasos aéreos intermedios en ese segmento de la carretera de La Coruña. Carretera de nombre, calle de hecho.

Ya que es necesario administrativamente que "se accidenten" tantos españoles anónimos para que un Ayuntamiento instale un semáforo, esperemos que al menos el atropello de un solo "europeo" —además de primera fila— logre lo que no hemos obtenido nosotros, los indígenas; que se tomen las medidas inexcusables para que no sigan muriendo ni quedando inválidos españoles y españolitos en todas las ciudades y pueblos del país. Basta ya. De ser así, este será el último servicio, póstumo, que Paul Guinard, que ha muerto como un niño, como un obrero, como un estudiante español cualquiera, le habrá prestado a su segunda patria intelectual, a su patria de adopción. ■ GONZALO MOYA.