



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,
PLÁSTICA Y CORPORAL**

TESIS DOCTORAL

LA MÚSICA EN EL CINE DE LUCHINO VISCONTI:

ANÁLISIS DE LA BANDA SONORA

Y ESTUDIO DE LA MÚSICA Y SUS FUNCIONES

VÍCTOR SOLANAS DÍAZ

DIRECTOR: DR. JAUME RADIGALES i BABÍ

TUTORA: DRA. MATILDE OLARTE MARTÍNEZ

SALAMANCA, 2017

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,
PLÁSTICA Y CORPORAL**

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

TESIS DOCTORAL

LA MÚSICA EN EL CINE DE LUCHINO VISCONTI:

ANÁLISIS DE LA BANDA SONORA

Y ESTUDIO DE LA MÚSICA Y SUS FUNCIONES

VÍCTOR SOLANAS DÍAZ

Vº Bº de la Tutora del trabajo

Vº Bº del Director del trabajo

Dra. Dña. Matilde Olarte Martínez

Dr. D. Jaume Radigales i Babí

El autor del trabajo

D. Víctor Solanas Díaz

A Vicenta

ÍNDICE

| | |
|--|--------|
| INTRODUCCIÓN | p. 13 |
| -Objetivos | p. 16 |
| -Aspectos metodológicos | p. 18 |
| 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN | p. 23 |
| 1.1. Estudios sobre Luchino Visconti | p. 23 |
| 1.2. Teorías músico-cinematográficas y funciones de la música en el cine | p. 26 |
| 1.3. Propuesta de funciones de la música en el cine | p. 49 |
| 2. VISCONTI: INFLUENCIAS | p. 57 |
| 2.1. Educación artística | p. 57 |
| 2.2. Formación musical | p. 60 |
| 2.3. Teatro de juventud | p. 62 |
| 2.4. París | p. 63 |
| 2.5. Italia | p. 67 |
| 2.6. Teatro y ópera | p. 68 |
| 3. ESTUDIO DE LA MUSICA Y ANÁLISIS DE LAS FUNCIONES MUSICALES | p. 81 |
| 3.1. PRIMERA ETAPA: “ <i>COMMENTO MUSICALE</i> Y NEORREALISMO” | p. 85 |
| 3.1.1. <i>OSSESSIONE</i> | p. 86 |
| A) Contexto | p. 86 |
| B) Música | p. 88 |
| 3.1.2. <i>LA TERRA TREMA</i> | p. 110 |
| A) Contexto | p. 110 |
| B) Música | p. 113 |
| 3.1.3. <i>APUNTI SU UN FATTO DI CRONACA</i> | p. 141 |
| A) Contexto | p. 141 |
| B) Música | p. 144 |

| | | |
|--------|--|--------|
| 3.1.4. | <i>BELLISSIMA</i> | p. 149 |
| | A) Contexto | p. 149 |
| | B) Música | p. 151 |
| 3.1.5. | <i>SIAMO DONNE</i> | p. 177 |
| | A) Contexto | p. 177 |
| | B) Música | p. 178 |
| 3.2. | SEGUNDA ETAPA: “UNA DÉCADA CON NINO ROTA” | p. 185 |
| 3.2.1. | <i>SENSO</i> | p. 186 |
| | A) Contexto | p. 186 |
| | B) Música | p. 189 |
| 3.2.2. | <i>LE NOTTI BIANCHE</i> | p. 212 |
| | A) Contexto | p. 212 |
| | B) Música | p. 214 |
| 3.2.3. | <i>ROCCO E I SUOI FRATELLI</i> | p. 238 |
| | A) Contexto | p. 238 |
| | B) Música | p. 241 |
| 3.2.4. | <i>IL LAVORO</i> | p. 273 |
| | A) Contexto | p. 273 |
| | B) Música | p. 276 |
| 3.2.5. | <i>IL GATTOPARDO</i> | p. 283 |
| | A) Contexto | p. 283 |
| | B) Música | p. 285 |
| 3.3. | TERCERA ETAPA: “TRANSICIÓN. CÉSAR FRANCK, PIERO PICCIONI Y MAURICE JARRE” | p. 314 |
| 3.3.1. | <i>VAGHE STELLE DELL’ORSA</i> | p. 315 |
| | A) Contexto | p. 315 |
| | B) Música | p. 319 |
| 3.3.2. | “LA STREGA BRUCIATA VIVA” | p. 346 |
| | A) Contexto | p. 346 |
| | B) Música | p. 348 |
| 3.3.3. | <i>LO STRANIERO</i> | p. 358 |

| | | |
|------|--|--------|
| | A) Contexto | p. 358 |
| | B) Música | p. 361 |
| | 3.3.4. <i>LA CADUTA DEGLI DEI</i> | p. 383 |
| | A) Contexto | p. 383 |
| | B) Música | p. 385 |
| 3.4. | CUARTA ETAPA: “FRANCO MANNINO” | p. 419 |
| | 3.4.1. <i>MORTE A VENEZIA</i> | p. 420 |
| | A) Contexto | p. 420 |
| | B) Música | p. 422 |
| | 3.4.2. <i>LUDWIG</i> | p. 455 |
| | A) Contexto | p. 455 |
| | B) Música | p. 457 |
| | 3.4.3. <i>GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO</i> | p. 487 |
| | A) Contexto | p. 487 |
| | B) Música | p. 489 |
| | 3.4.4. <i>L'INNOCENTE</i> | p. 515 |
| | A) Contexto | p. 515 |
| | B) Música | p. 517 |
| 4. | CONCLUSIONES | p. 537 |
| 5. | FILMOGRAFÍA | p. 548 |
| | 5.1. REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS | p. 548 |
| | 5.2. FILMOGRAFÍA DE VISCONTI | p. 549 |
| 6. | BIBLIOGRAFÍA | p. 550 |
| | 6.1. BIBLIOGRAFÍA COMENTADA | p. 550 |
| | 6.2. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA | p. 564 |
| | 6.3. LIBRETOS, PARTITURAS Y GUIONES | p. 575 |
| 7. | DISCOGRAFÍA | p. 576 |
| 8. | ANEXO: SINOPSIS DE LAS PELÍCULAS ANALIZADAS | p. 583 |

INTRODUCCIÓN

Escribir sobre la obra cinematográfica de Visconti cuarenta años después de su último filme y con una amplia bibliografía de referencia supone un ejercicio exhaustivo y coherente de revisión de fuentes y de reflexión sobre los contenidos de algunas de ellas. Exhaustivo porque después de los estudios que se publicaron en vida del realizador italiano se han producido muchos otros y conforman un corpus literario muy amplio; y coherente porque al abordar un trabajo en el que se analiza prácticamente la totalidad de la música de las películas de Luchino Visconti es necesario plantearse una limitación, una “criba” de materiales, para poder definir con la máxima precisión la línea de investigación y los objetivos principales.

El punto de partida de esta tesis doctoral ha sido nuestro “Trabajo de Grado” “La música clásica preexistente en el cine de Visconti”, concluído en el año 2005 bajo la dirección de la Dra. Matilde Olarte Martínez. Paradójicamente, en esta ocasión uno de los inconvenientes que tuvimos fue el acceso a la filmografía¹ y bibliografía del autor y su obra; pero una década más tarde –actualmente- la disponibilidad de materiales es casi total, pudiendo acceder a los fondos de las instituciones en las que se encuentran las obras principales –Filmoteca Nacional y Filmoteca de Catalunya-, adquirir literatura, videografía y discografía de referencia a través de internet –antes impensable- o a la consulta de decenas de críticas, reseñas y artículos contenidos en páginas web relacionadas con la investigación académica universitaria o similar².

También ha sido posible contactar con relativa inmediatez con personas cuyo trabajo está directamente relacionado con el tema de nuestra investigación y que han aportado datos importantes a la misma, ayudándonos a orientar determinadas ideas que habíamos preconcebido y que hubo que modificar. Hemos intercambiado información con personas e instituciones como Nuria Schönberg Nono, Presidenta de la “Fondazione Archivio Luigi Nono”; Roberto Calabretto, profesor de la Universidad de Udine y reputado especialista en la música del cine italiano; o la Biblioteca de la “Fondazione Instituto Gramsci” de Roma, así como con otros profesionales de la música y el cine

¹ Recordaremos la imposibilidad de disponer para la ocasión de *Vaghe stelle dell'orsa* o de algunos de los manuales fundamentales como la obra de Gianni Rondolino *Luchino Visconti*.

² Nos referimos a webs como “JStore” o las páginas de diferentes universidades que redirigen las consultas realizadas en sus bibliotecas digitales hacia otras webs con contenido común.

que han ayudado a definir detalles de nuestros análisis que sin su colaboración no hubiese sido posible.

Pero no siempre el resultado ha sido el esperado. En ocasiones no hemos logrado la información que precisábamos o los materiales bibliográficos que creíamos imprescindibles resultaron ser discretas aportaciones. Hemos experimentado el “placer del coleccionista” cuando, tras un largo periodo de tiempo tratando de encontrar un artículo o un documento, lo hemos conseguido y nos hemos dado cuenta de que su contenido era fundamental. En esta fase de compilación y revisión de fuentes hemos pasado por todas las posibilidades que se presentan a cualquier investigador y ha habido momentos de decepción³ pero también grandes satisfacciones.

Tres cuestiones más nos gustaría destacar en la presentación de esta tesis doctoral. Se trata de cuestiones relacionadas con la terminología, la traducción de fuentes citadas y el doblaje de las películas utilizadas. Sobre el primer asunto habría que aclarar que hemos utilizado los términos “música diegética” y “música extradiegética” para referirnos a la música cuya fuente sonora aparece en la escena y a la música que suena de fondo, respectivamente. Preferimos hablar de “música extradiegética” que de “música incidental” porque en el cine de Visconti se emplea frecuentemente música preexistente que no ha sido compuesta para el filme específicamente, y consideramos que la “música incidental” está compuesta *ex profeso* para la película.

Sobre las obras que se citan a lo largo del trabajo debemos decir que hemos preferido mantener el título de las películas en italiano original ya que cada país tiene una traducción diferente de muchas de ellas. También las óperas parecía oportuno citarlas en el idioma original, mientras que el resto de obras -teatrales, literarias o pictóricas- las ofrecemos en español siempre que exista la traducción de la obra. En lo que respecta a la traducción de textos conviene explicar que hemos tenido que revisar textos en español, inglés, francés, alemán y sobre todo en italiano. Alguna de las traducciones ha sido posible encontrarlas en los tratados de “Historia de la música” o en los libretos de los discos correspondientes a las obras musicales, pero en algunos casos nos ha tocado traducir, con la ayuda de diccionarios y personas de confianza conocedoras de los idiomas, los textos de las partes vocales y las letras de las canciones.

³ De entre las fuentes que no ha sido posible revisar y que nos hubiese gustado consultar citamos las siguientes: la tesis doctoral de Anna Gastell Taroni “La musica, una costante nella vita di Visconti uomo e artista”; la tesis doctoral de Odile Stodel “La musique dans les filmes de Luchino Visconti”; la compilación de textos y artículos de Caterina d’Amico de Carvalho “Viscontiana. Luchino Visconti e il melodrama verdiano”; y el artículo “Visconti e la musica” de Gianni Rondolino.

Hemos procurado dar un sentido oportuno a la traducción para que no pierda la esencia del idioma original y resulte adecuada al español. Confiamos haberlo logrado en la mayoría de los casos.

Motivo de decepción ha sido el analizar los filmes *Il Gattopardo* y *Vaghe stelle dell'orsa* en su versión doblada en lugar de hacerlo en versión original. Al disponer inicialmente de las películas en su versión doblada, nos aventuramos a trabajar sobre éstas, hecho que supuso una notable pérdida de tiempo y, además, la consiguiente distorsión del análisis en los dos casos. Resultó llamativo que en la versión doblada faltaran fragmentos musicales que sí estaban presentes en la versión original. Esto nos hizo pensar en la poca importancia que se dio a la música en el montaje de la banda sonora a la hora de presentar la versión doblada y en la falta de conocimiento musical del montador del doblaje. El análisis en uno y otro caso eran muy diferentes y ello modificaba sustancialmente las relaciones temáticas y la asociación de la música en las distintas escenas. Fueron dos episodios que nos produjeron, cuando menos, asombro e indignación por el valioso tiempo que perdimos al haber analizado una versión que no servía para obtener unas conclusiones objetivas y claras. Finalmente logramos visualizar ambos filmes en versión original con subtítulos y pudimos realizar convenientemente los análisis que se presentan aquí.

Por último decir que no hemos incluido las fichas técnicas de las películas porque están disponibles en cualquiera de las monografías que hemos manejado en la investigación y harían de este trabajo un texto demasiado extenso. De Gianni Rondolino a Suzanne Liandrat-Guigues, pasando por Henry Bacon o Rafael Miret Jorba, entre muchos otros, se pueden consultar las fichas técnicas detalladas de cada uno de los filmes realizados por Visconti.

A través de de este trabajo de investigación veremos que el cine de Visconti tiene unas características tan personales que entre las generaciones posteriores de cineastas no hay nadie a quien poder atribuir una herencia estética, formal o conceptual. Ello es debido a la especificidad del discurso viscontiano que, al margen de las tendencias o modas de cada década del siglo pasado, se nutre del arte y la literatura decimonónicas y muestra la desaparición de una clase social a la que él había pertenecido y que veía extinguirse inevitablemente. Se trata de la representación de una experiencia personal vinculada a la sociedad aristocrática y arraigada en ella, cuyos valores y forma de entender el mundo estaban llegando al ocaso de su existencia, y con ellos la propia aristocracia a la que Visconti había pertenecido.

Todavía recordamos las palabras expresadas a Jaume Radigales en los inicios de la investigación, cuando comenzábamos a ver de nuevo las películas de Visconti sin mucho entusiasmo. Nuestra opinión era que, para alguien que había visto centenares de filmes de todas las épocas y estilos, el cine de Visconti resultaba, en su última etapa, “pasado de moda”, insuficientemente moderno, al contrario de lo que sucede con el cine de Antonioni o de Pasolini. Simplemente se trataba de una sensación. Pese a haber realizado la tesina sobre la música clásica en las películas de Visconti, estábamos prejuzgando su obra sin conocerla en profundidad. Y ahora, después de una década visualizando su legado, releendo la bibliografía a fondo y comparando todos los detalles posibles, nos hemos dado cuenta de que el cine de Visconti, precisamente, es el cine más actual que podemos contemplar. Haber “convivido” durante largo tiempo con su obra cinematográfica nos ha llevado a la conclusión de que el realizador italiano presenta siempre un tema subyacente en sus filmes que trata la problemática de las relaciones humanas y sociales, o lo que podríamos llamar el “conflicto permanente”. No existe -dice Visconti- el “lieto fine”, ni el triunfo o la derrota; no existe una moraleja pedagógica ni una posible redención -solo la muerte redime-. El realizador italiano señala con una sensibilidad extraordinaria este conflicto entre clases sociales, familias, hermanos y personas y lo muestra como un problema sin solución, irreconciliable. Se trata del conflicto perpetuo, consustancial al género humano: un tema de vigente actualidad. Visconti es un cineasta que, aunque se le considera clásico, “posee el arte de no ser ni de aquí ni de allí y su ironía personal consiste en parecer que está allá donde no está, mientras deja que se diga lo que se quiera”⁴.

Objetivos

Durante la última década se ha multiplicado exponencialmente la disponibilidad de información en internet, hecho que nos ha permitido acceder a gran cantidad de referencias musicales que han facilitado la investigación y que han dado sus frutos. Ejemplo de ello son: el descubrimiento de títulos y autores de canciones populares, la lectura de libros on line, las audiciones de algunas de las bandas sonoras en YouTube o la posibilidad de analizar y comparar música a través de Spotify. Como ayuda para la búsqueda de algunas piezas musicales que desconocíamos se ha recurrido incluso a la aplicación “Shazam”, que ha desvelado en un par de ocasiones dos títulos que hemos podido después analizar. Estos recursos abrían una vía de trabajo inicial pero no dejaban

⁴ Cf. LIANDRAT GUIGUES, Suzanne. *Visconti*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 166.

de ser un punto de partida limitado. Una vez logrado el objetivo de reconocer obras y autores, era necesario investigar con detalle entre la bibliografía específica, tomando fuentes fidedignas como referencia. Pero en cualquier caso, las posibilidades de obtener información en menor tiempo se han multiplicado y la búsqueda online ha facilitado el acceso a multitud de materiales que a su vez nos han llevado a reflexiones de interés.

Uno de los motivos por el que retomamos nuestra investigación sobre la música en el cine de Luchino Visconti tuvo que ver con la carencia de fuentes que habíamos detectado en su momento, principalmente de análisis musical. Una vez comenzamos a recopilar materiales bibliográficos para seguir con nuestro estudio nos dimos perfecta cuenta de que había bastantes referencias sobre la música en el cine de Visconti pero entre la mayoría de fuentes faltaba un enfoque que aportara unidad y rigor al estudio de la música como elemento consustancial a la obra cinematográfica del realizador italiano. Encontramos, sobre todo, análisis parciales: la música de un único filme, una composición contenida en una película o un aspecto concreto de la música de tal o cual producción; en resumen, matices fragmentarios que no facilitaban la comprensión de la música como un elemento cinematográfico más. También ha sido frecuente encontrar errores en la citación de las obras así como erratas producidas por el desconocimiento del apartado musical, llegando a observar informaciones contradictorias referidas a la música o al compositor de la misma.

Considerando esta fragmentariedad nos planteamos tres objetivos prioritarios:

- a) Valorar la aportación de la música a la narración y al argumento de las películas
- b) Analizar la relación entre los temas musicales y los personajes y situaciones
- c) Estudiar las funciones de la música en las distintas escenas de los filmes analizados

Mediante estos objetivos hemos procurado dar a la tesis doctoral una coherencia que evitase caer en un mero trabajo de compilación. No entraremos en debate sobre si se trata ésta de una tesis de investigación o de compilación puesto que la propuesta metodológica es interdisciplinar, basándonos constantemente en elementos de análisis tanto cinematográfico como musical. Lo que teníamos muy claro es que recopilar toda la información posible era un objetivo necesario. Realizada la labor de búsqueda tuvimos que organizar la documentación sobre las obras, autores y contextos, y la

dispusimos en varios esquemas cronológicos, de manera que pudiéramos tener una visión general de los compositores que colaboraron con Visconti y de los años en los que se establecían dichas colaboraciones. Estos esquemas permitieron la perspectiva necesaria para situar las etapas en las que, finalmente, hemos dividido la obra cinematográfica de Visconti en relación con la música de sus filmes.

Aspectos metodológicos

Hacer un trabajo de investigación sobre música y cine supone analizar la música en relación con las escenas y viceversa; no se trata de un camino unidireccional sino de doble dirección. Ambos elementos, visual y sonoro, se nutren el uno del otro y por ello consideramos necesario un enfoque musicológico específico que permita elaborar un estudio que redescubra la obra de Visconti a través de la música de sus películas de una forma integral. El análisis de las funciones de la música supone una actualización en la metodología de investigación ya que mediante esta forma de análisis se aportan datos fundamentales. Otro de los aspectos de interés de la metodología es que la música, tanto diegética como extradiegética, se estudia de una manera minuciosa para tratar de establecer relaciones entre los temas y motivos de las obras que escuchamos y las escenas de cada filme. Este hecho replantea una cuestión que debería ser esencial en todo análisis musical cinematográfico: la narratividad de la música diegética y extradiegética.

El método de investigación principal será el análisis audiovisual, que se contrastará con otros análisis que se hayan realizado previamente sobre la música en el cine de Luchino Visconti. Como se puede comprobar se han analizado todas las escenas que contienen música, sin excepción, al margen del tipo de música que aparece, y también se han analizado los “paisajes sonoros” como si de un elemento musical se tratase. A continuación presentamos los apartados en los que hemos dividido este trabajo y el planteamiento metodológico seguido en cada caso.

La tesis se divide en ocho partes: cuatro capítulos principales en los que se desarrolla la investigación y cuatro apartados finales que recogen información técnica - bibliografía, discografía, filmografía y sinopsis-. En la primera parte se presenta el “estado de la cuestión” sobre las funciones de la música en el cine y se definen las seis funciones que sirven de “marco de trabajo” para nuestro análisis. En este caso se ha seguido una metodología basada en la compilación y el análisis de las principales

teorías cinematográficas que tratan las funciones de la música en el cine, desde Sergei Eisenstein y Siegfried Kracauer hasta Michel Chion y José Nieto.

La segunda parte la hemos titulado “Visconti: influencias”. Aquí se ha realizado una investigación en la que explicamos los factores que influenciaron al realizador italiano desde su infancia –cuestiones familiares, personales, contextuales- y que definieron su gusto por el melodrama, el teatro y la literatura principalmente. También se presenta una aproximación a su trabajo como director de teatro y de ópera que permite conocer las referencias estilísticas que cimientan su discurso cinematográfico y musical.

“Análisis de las películas y su música” es el título de la tercera parte, el grueso de la investigación, donde analizamos la música de dieciocho de las veinte películas que realizó Visconti a lo largo de su carrera y se presenta la investigación pormenorizada de cada filme en dos apartados diferentes. Por un lado abordamos el contexto histórico general, así como cuestiones relativas a la producción, rodaje, actores y anécdotas relevantes que ayudan a entender el filme en profundidad; y por otro nos centramos en la música, que presentamos generalmente con una contextualización sobre el compositor, director musical, obras fundamentales y detalles sobre el proceso de composición, adaptación y grabación.

En este punto es necesario hacer una puntualización para justificar la subdivisión de los apartados que hemos utilizado. Como se podrá comprobar, los apartados que acabamos de comentar -denominados “Contexto” y “Música” a lo largo de los análisis- dejan la división en números y pasan a tener letras: “A” y “B” respectivamente. Esta decisión que aparentemente podría parecer ilógica se ha tomado para evitar el exceso de numeración en los apartados más importantes. Teniendo en cuenta el tipo de trabajo realizado, donde la redacción de los contenidos es fundamental, no resultaba legible plantear un subapartado del tipo “3.1.4.1.1”; su seguimiento era demasiado complejo y poco efectivo. Por ello hemos decidido indicar los apartados “Contexto” y “Música” con letras, donde la letra “B” se subdivide a su vez en “B.1” y “B.2” indicando las divisiones de la música diegética y extradiegética. Solamente en el caso de *La caduta degli dei* se extiende la numeración a una tercera cifra “B.2.1”; el resto de películas analizadas mantienen el formato propuesto con las letras “A” y “B” para mayor comodidad de lectura y consulta.

Siguiendo con la organización del texto general y de la metodología aplicada, decíamos que dentro del apartado de la música y después de presentar las principales

características -compositor, director musical, obras-, se incluye un guión musical detallado del filme en el que se indican las partes en las que se divide musicalmente la película y permite conocer de inmediato la escena en la que se inserta un fragmento musical concreto. Podríamos considerar este guión musical como una especie de mapa o de guía para saber qué tema musical o fragmento suena en cada momento. En el siguiente apartado pasamos al análisis específico de las composiciones y obras que conforman la música del filme, dividido en dos grandes bloques: música diegética y extradiegética; y por último se hace una valoración del conjunto de la música del filme. Como recurso de análisis musical se han utilizado las grabaciones sonoras para conocer con detalle la estructura de la composición original –en *Le notti bianche*, *Lo straniero* y *La caduta degli dei*- y también hemos utilizado las partituras de las obras musicales para establecer unos puntos de referencia fidedignos y coherentes –en el caso de *Vaghe stelle dell'orsa* y *Morte a Venezia*-.

Hemos tenido en cuenta algunas referencias sobre Narratología que han sido de gran ayuda en la redacción. La tarea de transcribir la narración cinematográfica⁵ a un texto escrito no es sencilla. La descripción de escenas resulta compleja desde el momento en que los términos para explicarlas tienden a repetirse con frecuencia. Los giros expresivos, las palabras “necesarias”, la terminología específica y muchos otros detalles propios de la descripción técnica, dificultan la escritura ágil y de cómoda lectura. Hemos procurado dar a la redacción una dosis de sencillez –que no simpleza- pensando siempre en el lector. Pese a la dificultad que se pueda encontrar en ocasiones para seguir el texto, nuestro firme propósito ha sido facilitar su lectura en la medida de lo posible.

El hecho de que Visconti trabajara con ocho compositores a lo largo de sus veinte producciones audiovisuales -desde Giuseppe Rosati a Franco Maninno, pasando por Nino Rota o Piero Piccioni- implica que se pueden establecer líneas estilísticas comunes según el estilo musical de uno u otro compositor. En este sentido hemos establecido una división en cuatro etapas: la primera la hemos llamado “Commento musicale y Neorrealismo” y transcurre de 1943 a 1953; la segunda, titulada “Una década con Nino Rota”, va de 1954 a 1963; la tercera etapa, que hemos denominado “Transición: César Franck, Piero Piccioni y Maurice Jarre” abarca desde el año 1965

⁵ Cf. GAUDREAULT, André y JOST, François. *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós comunicación, 2010.

hasta el año 1969; y la cuarta y última va desde 1971 hasta 1976 y lleva también el nombre del compositor: “Franco Mannino”.

Hemos dejado fuera del análisis dos documentales porque consideramos que, o bien no tienen una relación directa con el resto de películas y su música, o bien no hemos conseguido la información necesaria para poder analizarlos convenientemente. Se trata del documental bélico *Giorni di gloria -1945-* y del documental *Alla ricerca di Tadzio -1970-*. El primer caso está realizado como un filme de montaje, es decir, que la mayoría de las imágenes proceden de un archivo filmográfico y se han montado siguiendo el argumento del filme. Además, Visconti no fue el único director que participó, también lo hizo Marcello Pagliero, hecho que complica el análisis musical puesto que la banda sonora está concebida como una unidad y encontramos dos propuestas visuales diferentes. La música de *Giorni di gloria* está compuesta por múltiples fragmentos de carácter militar en cuya elección y disposición Visconti poco o nada tuvo que ver.

En el caso del otro documental que hemos dejado al margen del presente estudio, *Alla ricerca di Tadzio*, debemos decir que no hemos logrado saber a quién pertenece la música original. La selección de la música clásica preexistente podría llevar el sello de Visconti –se trata de obras de Gustav Mahler, Johann Strauss y Jacques Offenbach- pero sobre las dos piezas extradiegéticas que escuchamos en varias ocasiones, no ha sido posible encontrar información. La única valoración que podemos hacer es que el estilo musical en ambos casos recuerda a la música de Piero Piccioni: el primer tema tiene reminiscencias de *La strega bruciata viva* y el segundo es muy similar a la música de la banda sonora de *Lo straniero*. El hecho de no haber descubierto quién fue el compositor de la música original de este documental ni el título de los dos temas comentados, nos ha obligado a ser prudentes y desestimar la inclusión de su análisis musical.

En la cuarta parte, “Conclusiones”, exponemos los resultados a los que hemos llegado tras los exhaustivos análisis musicales de los filmes en relación con los objetivos propuestos. Se trata de una serie de reflexiones basadas en los datos extraídos a lo largo de la investigación: cuestiones como el contraste entre la música diegética y extradiegética, los motivos de la utilización de música preexistente, el empleo del “paisaje sonoro” como elemento diegético, la utilización de música popular en determinados filmes o la tendencia a emplear música perteneciente al repertorio de finales del siglo XIX, entre otras.

La quinta, sexta y séptima partes podrían englobarse en un mismo bloque ya que se trata de las referencias filmográficas, bibliográficas y discográficas. En el caso de la bibliografía, hemos diferenciado entre la “Bibliografía comentada” y la “Bibliografía de referencia consultada”. La primera contiene las obras y análisis principales en las que hemos basado la metodología de investigación mientras que la segunda muestra las obras que se han consultado para disponer de detalles específicos o para comprender contextos históricos, literarios o artísticos, entre otras muchas cuestiones.

Sobre la filmografía de Visconti es preciso comentar que se ha podido disponer de DVD’s originales de la mayoría de las películas a excepción de *Lo straniero*, de la que hemos utilizado una copia en DVD del VHS original, y de *Appunti su un fatto di cronaca*, que solo ha sido posible visualizarla en la Filmoteca Nacional⁶.

En el anexo final hemos incluido las sinopsis de las películas para disponer de la referencia argumental del filme. Se trata de unas sinopsis amplias, redactadas con detalle, para permitir una lectura sencilla pero completa. De esta manera se facilita el acceso a las escenas y se puede seguir el análisis musical con más precisión.

⁶ Estos dos filmes están disponibles en YouTube en los enlaces que se indican a continuación y finalmente fueron los que se tomaron como referencia por la accesibilidad que presentaban.

-*Appunti su un fatto di cronaca*: <https://www.youtube.com/watch?v=wKQv9qGm-ww> –última visualización el 14-6- 2015-.

- *Lo straniero*: <https://www.youtube.com/watch?v=91F1aVg3N0M> –última visualización el 4-2- 2015-.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1. Estudios sobre Luchino Visconti

La obra cinematográfica de Visconti ha sido objeto de múltiples estudios desde los años cuarenta hasta la actualidad. Por un lado debemos diferenciar aquellos que se produjeron en vida del realizador italiano y por otro los que surgieron después de su fallecimiento. En el primer caso se trata de estudios adscritos a las teorías cinematográficas y estéticas procedentes del Neorrealismo⁷ que se concretan en los años setenta y ochenta en los estudios de Monica Stirling⁸, Pio Baldelli⁹, Alain Sanzio y Paul-Louis Thirard¹⁰, imprescindibles para el estudio de los filmes de Visconti en esta época. Siguiendo esta línea se sitúan también los estudios de Giuseppe Ferrara¹¹ y de Yves Guillaume¹², que abordan estudios específicos de la filmografía viscontiana hasta *Il Gattopardo* y *Vaghe stelle dell'orsa* respectivamente. En el territorio nacional encontramos alguna discreta aportación como es la obra de Federico Sopeña *Estudios sobre Mahler*¹³ en la que se explican algunas relaciones musicales entre la obra de Mahler y la de Visconti en el filme *Morte a Venezia*. En Latinoamérica también comienzan a conocerse trabajos sobre el realizador italiano en los años sesenta: es el caso del estudio de Salvador Elizondo¹⁴ *Luchino Visconti* editado en Méjico en 1963.

En lo que respecta a los estudios que han visto la luz después de 1976 encontramos una serie de manuales en los que se empieza a tener presente el estudio de

⁷ El pensamiento de Visconti, además de estar influenciado por las teorías Neorrealistas, también estuvo muy influenciado por la ideología de Antonio Gramsci y del Partido Comunista Italiano.

⁸ STIRLING, Monica. *A screen of time. A study of Luchino Visconti*. New York: Hellen and Kurt Wolff Book, 1979.

⁹ BALDELLI, Pio. *Luchino Visconti*. Milano: Mazzotta, 1973.

¹⁰ SANZIO, Alain et THIRARD, Paul-Louis. *Luchino Visconti cineaste*. Turin: Editions Persona, 1984.

¹¹ FERRARA, Giuseppe. *Luchino Visconti*. Cinema d'aujourd'hui, nº21. París: Ed. Seghers, 1963.

¹² GUILLAUME, Yves. *Luchino Visconti*. París: Ed. Universitaires, 1966.

¹³ SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Estudios sobre Mahler*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

¹⁴ ELIZONDO, Salvador. *Luchino Visconti*. Cuadernos de cine, nº11. Dirección General de Difusión Cultural. México: UNAM, 1963.

la música en el cine con una perspectiva metodológica más rigurosa. Podemos destacar el estudio de Henry Bacon en el que encontramos una intención de análisis de la música más definida, sin llegar a ser rigurosa en su metodología¹⁵; el de Youssef Ishaghpour, que centra dos apartados de sus capítulos en la música¹⁶; y sobre todo el análisis de la música cinematográfica de Nino Rota realizado por José María Latorre, el cuál dedica una parte íntegra a la colaboración entre Nino Rota y Luchino Visconti.

Un paso más lejos llega Suzanne Liandrat-Guigues en sus estudios sobre el realizador italiano en los cuales hay una intención de análisis musical más específica y rigurosa¹⁷. A mediados de los años noventa Liandrat-Guigues edita un estudio sobre el filme *Vaghe stelle dell'orsa* cuyo análisis musical será una referencia en los estudios de la música en el cine de Visconti. Ese mismo año, Noemi Premuda escribe “Luchino Visconti’s Musicism”¹⁸ en el que destaca la “musicalidad” de Visconti y su capacidad para seleccionar músicas determinadas que encajen a la perfección con la esencia de sus filmes, y analiza varias escenas de *La terra trema*, *Senso*, *Vaghe stelle dell'orsa* y *Morte a Venezia*. Se trata de dos investigaciones relevantes en lo que respecta al estudio de la música en la obra cinematográfica de Visconti.

Otro de los libros editados en los noventa que confirmaba el interés por la música en el cine del realizador italiano fue *Visconti e la musica* del compositor Franco Mannino¹⁹. En este caso se trata de un documento muy valioso porque Mannino trabajó con Visconti como compositor y escribió la música de los dos últimos filmes del realizador italiano. También Cristina Gastell Chiarelli analiza la música en el cine de

¹⁵ BACON, Henry. *Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

¹⁶ ISHAGHPOUR, Youssef. *Visconti. Le sens et l'image*. París: Éditions de la différence, 2006.

¹⁷ LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Luchino Visconti*. Madrid: Ed. Cátedra, 1997. Y también en: LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Il tramonto e l'aurora. Sul cinema di Luchino Visconti*. Fassano: Schena editore, 2002 (1ª Edición, 1999).

¹⁸ PREMUDA, Noemi. “Luchino Visconti Musicism”, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 26: issue 2. Department for Music and Musicology of the Croatian Academy of Science and Arts, Zagreb, 1995.

¹⁹ MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos & Lim, 1994.

Visconti en una parte de su libro *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*²⁰, escrito en 2006. En esta década salen a la luz compilaciones como la realizada por Denitza Bantcheva en la que hay un capítulo dedicado exclusivamente a la música en el cine de Visconti²¹, y también encontramos monografías y estudios académicos que dedican especial atención a la música y a la banda sonora. Citaremos el estudio *Rocco e i suoi fratelli* de Mauro Giori²²; la compilación de Federica Mazzocchi²³ contiene una parte dedicada a la música; o los *Studi Viscontiani*²⁴, que también contienen dos artículos en los que la música se estudia con detalle.

Por último, dos referencias ineludibles: las principales biografías y los estudios de Lino Micciché. Como elemento de referencia en todo estudio sobre la obra de Visconti debemos de citar las tres fuentes biográficas principales: la escrita por Gaia Servadio²⁵ en 1983, y que aún hoy es una obra de referencia; el libro de Laurence Schifano²⁶ de 1991, también necesario en cualquier trabajo sobre Visconti; y el riguroso y completo estudio de Gianni Rondolino de 2006²⁷.

Pese a que no atiende con demasiada frecuencia al plano musical – sí analiza, en cambio, el plano sonoro- la obra de Lino Micciché es uno de los pilares del análisis del cine de Visconti que, en nuestra opinión, fundamenta futuras investigaciones sobre la obra cinematográfica del realizador italiano y la valoramos como un punto de referencia permanentemente necesario.

²⁰ GASTEL CHIARELLI, Cristina. *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*. Milano: Archinto, 2006.

²¹ BANTCHEVA, Denitza (Ed.). *Visconti dans la lumière du temps*. Col. CinémAction. Condé-sur-noireau: Corlet publications, 2008.

²² GIORI, Mauro. *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*. Torino: Lindau, 2011.

²³ MAZZOCCHI, Federica (Cur.). *Luchino Visconti, la macchina e le muse*. Bari; Università degli studi di Torino, 2008.

²⁴ BRUNI, David e PRAVADELLI, Veronica. *Studi viscontiani*. Venezia: Marsilio, 1997.

²⁵ SERVADIO, Gaia. *Luchino Visconti*. Barcelona: Ed. Ultramar, 1983.

²⁶ SCHIFANO, Laurence. *Luchino Visconti: el fuego de la pasión*. Barcelona: Ed. Paidós, 1991.

²⁷ RONDOLINO, Gianni. *Luchino Visconti*. Torino: UTET Libreria, 2006.

1.2. Teorías músico-cinematográficas y funciones de la música en el cine

Plantear un apartado sobre las funciones de la música en el cine, tomando como referencia los estudios más relevantes sobre el tema, no responde a la intención de realizar un compendio de todo lo referente a este campo de investigación. Tampoco pretendemos analizar las teorías cinematográficas que tratan las funciones de la música en el cine para obtener un conocimiento detallado y preciso de las mismas. Como se comentó en uno de los Seminarios de doctorado de Historia del Arte y Musicología celebrados en la Universidad de Salamanca²⁸, la intención de este estudio es fundamental, con el rigor que suponen la revisión, comparación y contrastación como bases metodológicas, la selección de una serie de funciones de la música en el cine que permitan una aplicación práctica adecuada a las necesidades del estudio llevado a cabo en las anteriores páginas. Se trata de establecer un marco conceptual y terminológico, una especie de “reglas de juego”, que faciliten la contextualización de la música en cada película y precisen con claridad el “estado de la cuestión”.

Tras el análisis y revisión de buena parte de las teorías músico-cinematográficas y de las funciones de la música en el cine, coincidimos tanto con los estudios que suelen señalar la falta de unidad existente en el apartado terminológico²⁹ como con aquellos que remarcan la constricción que supone la aplicación hermética de unas funciones concretas ya que la música “no se somete a una serie de funciones asignables y finitas del mismo modo que no lo hacen el montaje o la interpretación de los actores”³⁰. Conscientes de ello, en alguno de los ejemplos analizados se plantean ciertas dudas sobre la aplicación de las funciones que hemos determinado como marco de referencia, ya que no se ciñen exactamente a ninguna de ellas. Por este motivo vemos necesario analizar la música y las imágenes con un “sentido contextual” que facilite la comprensión de las escenas. Pero insistimos en que es importante tener claro bajo que perspectiva metodológica, teórica y terminológica se ofrecen la información y las reflexiones.

Los estudios sobre música y cine han estado supeditados habitualmente a la teoría del cine, desde la que se han ido sentando las bases de una teoría de la música

²⁸ Seminario de Doctorado celebrado en Salamanca el día 13 de diciembre de 2014 bajo la dirección del Dr. D. José Máximo Leza Cruz.

²⁹ Cf. FRAILE PRIETO, Teresa. *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones* (Trabajo de Grado). Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004, p. 221.

³⁰ Cf. CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós comunicación, 1997, p. 192.

cinematográfica más autónoma y específica. Los textos considerados fundacionales - London, Adorno y Eisler, Manvell y Huntley³¹- también están directamente relacionados con la teoría del cine aunque comienzan a plantear aspectos analíticos que sitúan a la música como elemento central. En los años sesenta los marcos teóricos generales “son sustituidos por metodologías y disciplinas que aplican desde fuera sus categorías y herramientas al cine –psicoanálisis, semiótica, etc-”³². No será hasta los años ochenta cuando el estudio de la música en el cine se consolide en el contexto académico, “lo que supone la decisiva especialización no guiada ya por paradigmas teóricos o disciplinas, sino representada por aportaciones particulares en un cuadro de completa dispersión”³³. Teóricos y estudiosos comenzaron a trazar un camino que continúa actualmente abierto y que, en el campo de las funciones de la música en el cine, sigue sin tener una delimitación aceptada de forma general en lo que respecta a la terminología y a la definición de las propias funciones. Parece que la “ambigüedad teórica y la subjetividad”³⁴, así como la escasa sistematización y unidad de los estudios que han tratado el tema, han generado la multiplicidad de clasificaciones que conocemos y que se exponen en el presente trabajo.

Conviene recordar que el análisis de las funciones de la música en el cine conlleva una serie de limitaciones que no podemos olvidar. Se trata del problema que supone “la presencia de la subjetividad en casi todos los campos del análisis, subjetividad de la que no se puede prescindir”³⁵ puesto que la interpretación de la imagen unida a la música es fruto de la percepción y del contexto del receptor. Parece probable que con nuestra aportación tampoco se logre la unidad ni la síntesis que parecen necesarias para poner en orden la compleja estratificación en la que se encuentran los distintos estudios de las funciones de la música en el cine, aunque, ciertamente, tampoco lo pretendemos porque no es el asunto prioritario de este trabajo.

Hemos centrado nuestra atención en aquellos aspectos de la música que hacen alusión a las funciones que ésta puede tener en el cine y también en aquellas ideas que aportan información sobre la comprensión de la banda sonora como elemento que desempeña una posible función. Por ello, se ha establecido un orden cronológico

³¹Cf. COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando; LOMBARDO ORTEGA, Manuel. Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas. Sevilla: Alfar, 1997, p. 206.

³² Idem, p. 206.

³³ Idem, p. 206.

³⁴ FRAILE PRIETO, op. cit., p. 253.

³⁵ Idem, p. 219.

emparentado con las distintas escuelas y tradiciones cinematográficas de las que se ha extraído lo más relevante para nuestro propósito.

Apuntamos a continuación los autores y las teorías cinematográficas más relevantes así como los autores que han puesto especial interés en las funciones de la música en el cine.

1.2.1. Teorías músico-cinematográficas³⁶:

- La tradición formativa: Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein, Béla Balázs,
- El materialismo dialéctico: Theodor W. Adorno y Hans Eisler
- La teoría realista: Siegfried Kracauer, André Bazin.
- Lo imaginario: Edgard Morin
- La teoría contemporánea: Jean Mitry, Marcel Martin, Christian Metz, Noël Burch, Gilles Deleuze.
-

1.2.2. Funciones de la música en el cine:

- Michel Chion
- Carlos Colón
- José Nieto
- Roberto Cueto
- Conrado Xalabarder
- Javier Rodríguez Fraile
- Teresa Fraile Nieto.

Pasaremos a continuación a desarrollar las principales ideas de las citadas teorías, escuelas y autores que se han tomado como referencia y que determinarán nuestra elección de las seis funciones de la música que nos servirán como pauta a la hora de analizar el cine de Luchino Visconti.

³⁶ Orden tomado de: FRAILE PRIETO, Teresa. *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones* -Trabajo de Grado-. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. Hay que especificar que el Trabajo de Grado de la Dra. Teresa Fraile Prieto obtuvo el Premio extraordinario de Grado en la especialidad de Musicología.

1.2.1. Teorías músico-cinematográficas

- **Autonomía y segundo plano: Rudolf Arnheim**

La postura de Arnheim en el debate que se generó a raíz del nacimiento del cine sonoro fue contraria a la inclusión de diálogos. El pensamiento formalista de este autor tuvo su reflejo en las consideraciones sobre la música aplicada al cine: su apreciación al respecto era que la música debía estar en un segundo plano, aunque admitía que “[la música] transmite vigorosamente los sentimientos y estados de ánimo, y también el ritmo inherente de movimientos que desearía describir la representación visual”³⁷. Aquí observamos dos de las funciones habituales de la música en el cine: transmitir sentimientos y modificar el ritmo de las imágenes.

Pese a ser una personalidad que criticó el sonido sincronizado en el cine, “la presencia de la música fue bien aceptada por Arnheim”³⁸, pero con ciertos matices: le exigía que “completara pero que no tuviera importancia autónoma”³⁹.

- **Representar la acción con la música: Sergei M. Eisenstein**

Uno de los cineastas y teóricos más influyentes fue el soviético Sergei Mihailovich Eisenstein. Sus teorías, relacionadas con el constructivismo ruso del momento, se fundamentaban en la necesidad de construir un arte que mostrase la verdadera vertiente de la realidad. A ello habría que añadir el énfasis que el cineasta puso en el análisis y estudio del montaje en su relación imagen-sonido y que se materializaría en el texto “Declaración sobre el sonido”, que escribió junto a Pudovkin y Alexandrov. En este escrito se expresan algunas de las ideas de Eisenstein sobre la música -más concretamente sobre el sonido- de las que podemos extraer el concepto de “contrapunto”. Para Eisenstein, la aplicación del sonido como contrapunto de la imagen debía hacerse en el proceso de montaje de manera que uno y otro no coincidieran. Este sería el único método que llevaría “a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones y de imágenes-sonidos”⁴⁰.

En la polémica referida anteriormente producida por la llegada del sonido al cine, Eisenstein estuvo desde el principio en el sector de los defensores del sonoro y fue el primer cineasta que verdaderamente tuvo conciencia del cine como producto

³⁷ Cf. ARNHEIM, Rudolf. El cine como arte. Barcelona, Paidós, 1990 (1ª edición 1957), p. 155.

³⁸ FRAILE PRIETO, op. cit., p. 94.

³⁹ ARNHEIM, op. cit., p. 155.

⁴⁰ FRAILE PRIETO, op. cit., p. 97.

audiovisual, compuesto de elementos tanto visuales como acústicos con un mismo valor jerárquico⁴¹. Según su planteamiento, la finalidad de la música es la de ilustrar el tono general de la escena⁴², función habitual de la música en el cine. El realizador soviético también habla de que la música tiene que huir de los clichés sonoros y debe tener una función simbólica y no descriptiva.

- **Realismo: Béla Balázs**

Se puede considerar a Balázs como uno de los precursores en la sistematización racional del mecanismo del cine, dentro de la línea de la teoría formativa influenciada por el pensamiento marxista. Con la llegada del cine sonoro, su concepción sobre el montaje de imágenes y sonido cambia radicalmente: la música pasa de ser secundaria a ser el objeto⁴³ y considera que el ritmo que aportan las palabras y los sonidos hace que se modifique el ritmo del filme con respecto al cine mudo⁴⁴. Hace alusión también a la cualidad del sonido como elemento unificador, al no ser posible separarlo de su entorno acústico, creándose así un ambiente sonoro.

Otra de las funciones que Balázs adscribe al sonido y a la música es la de cumplir una función dramática o caracterizar una atmósfera⁴⁵. La música debe explotar sus posibilidades dramáticas participando activamente en el argumento, causando un efecto psicológico que decide el curso de la acción⁴⁶.

Según el autor, la música en el cine puede tener dos funciones esenciales: la de música de fondo, decorativa, que cumple un rol artístico; y la de “tercera dimensión”, que otorga al filme realismo y sensación de vida. Llega incluso a establecer un acercamiento psicológico y expresivo con el espectador de manera que tiene el poder de captar al público emocionalmente a la vez que refuerza la narración⁴⁷.

⁴¹ Idem, p. 98.

⁴² Cf. EISENSTEIN, Serguei M. (Ed. Michael Glenny y Richard Taylor). *Hacia una teoría del montaje*. Vol. 2. Barcelona: Paidós, 2001, p. 26.

⁴³ Cf. BALÁZS, Béla. *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1978 (esta obra está traducida de la 1ª edición de 1949, *Der film. Werden und Wesen einer neuen kunst*), p. 151.

⁴⁴ Idem, p. 113.

⁴⁵ FRAILE PRIETO, op. cit., p. 115.

⁴⁶ BALÁZS, op. cit., p. 163.

⁴⁷ FRAILE PRIETO, op. cit., p. 123.

- **Prejuicios y malas costumbres: Theodor W. Adorno/Hans Eisler**

Para Theodor Wisegrund Adorno nuestras experiencias auditivas están condicionadas por un conglomerado de hábitos culturales que tienden a priorizar la música que nos es familiar frente a la música innovadora. Ello “nos ha llevado a la estandarización de determinadas fórmulas y clichés musicales que tienen la función de crear estados de ánimo en el espectador”⁴⁸. También entran dentro de estos clichés y prejuicios la ambientación de una época o lugar, es decir, la geografía y la historia de un contexto.

En lo que respecta a la función de “leitmotiv” Adorno y Eisler consideran que la música en el cine no cumple esta función exactamente puesto que un “leitmotiv” exige ser desarrollado perfectamente mientras que en el cine los motivos son más breves y fragmentarios.

Otra de las funciones que se desprende del discurso de estos dos autores es que la música debería crear un estado de ánimo, ser una suerte de elemento ilustrativo que defina los sentimientos que se asocian a la escena en cuestión. También plantean la música como un elemento capaz de modificar el ritmo de las imágenes -tensión e interrupción- y como elemento dramático mediante el contrapunto: la música puede estar diciéndonos justo lo contrario de lo que las imágenes nos muestran⁴⁹. Esto último es un deber que la música debe cumplir puesto que tiene que existir una relación entre la imagen y la música aunque sea de forma antitética⁵⁰.

- **Comentario musical y efectividad: Siegfried Kracauer**

En su “Teoría del cine” Kracauer clasifica de una manera sistemática los usos y funciones de la música en el cine⁵¹ aunque lo hace dentro de un marco comparativo entre el cine mudo y el sonoro. Según su clasificación, la música en las primeras películas sonoras se utilizó con una “función fisiológica” que ayudara al espectador a formar parte del visionado como sujeto físico.

⁴⁸ Cf. ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hans. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1976. (1ª edición New York, 1947), p. 31.

⁴⁹ Idem, p. 44.

⁵⁰ Idem, p. 91.

⁵¹ Cf. KRACAUER, Siegfried. “La música” en *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989, (1ª edición 1960), pp. 176-203.

Kracauer emplea el término “música a modo de comentario”⁵² o de acompañamiento en lo que él define como funciones estéticas. Esta música expone ciertos estados de ánimo, intenciones o significados de las imágenes a las que acompaña.

Alude también a las funciones estructurales de la música cinematográfica, “cualidad que se aprecia en la estructura de la música cinematográfica y que se refiere a su correlación con la acción de la película”⁵³. La música, dice Kracauer, debe seguir la estructura de la acción, acentuar los clímax, los descensos de tensión y la estructura dramática.

Curiosamente, el autor propone una extensa clasificación de lo que actualmente consideramos música diegética y que Kracauer denomina “música incidental”⁵⁴. Lejos de llamar la atención hacia sí misma, por sus propios méritos, es, como dice su propio nombre, “incidental”. Como acompañamiento inadvertido, la música incidental cumple una función de música de fondo.

- **Sociología y realismo: André Bazin**

Creador de la revista “Cahiers du Cinéma” junto con Jacques Doniol-Valcroze, sus reflexiones e ideas sobre el cine están recopiladas en el libro *¿Qué es el cine?*, compendio de artículos y escritos que tienden a plantear una función sociológica del cine siguiendo la filosofía de autores como Henry Bergson, André Malraux, Marcel Merleau-Ponty o Jean Paul Sartre⁵⁵.

André Bazin, teórico defensor del realismo, considera que la música cinematográfica no es un elemento realista y por ello no se decanta ni a favor ni en contra aunque sí se desprende de su planteamiento que es válida como mecanismo para “encontrar la realidad psicológica”⁵⁶. La música debe dejar lugar a la interpretación del espectador, debe estar cercana al contenido general de la escena y mostrar la verdad interior.

⁵² Recordaremos que en el cine de Visconti y en el cine italiano Neorrealista y posterior, a la música de la película se la denominaba como “colonna sonora”.

⁵³ FRAILE PRIETO, op. cit. p. 129.

⁵⁴ FRAILE PRIETO, op. cit. p. 130.

⁵⁵ Idem, p. 133.

⁵⁶ Idem, p. 139.

- **Presencias afectivas: Edgard Morin**

En “El cine o el hombre imaginario” Morin expresa la influencia de lo onírico, lo imaginario y lo mágico en el cine, donde entra en juego la percepción del observador y su capacidad de lectura e interpretación del contenido de las imágenes. La música es sin duda el elemento más inverosímil del cine, afirma Morin⁵⁷.

Para clasificar la música cinematográfica, utiliza los términos empleados por Maurice Jaubert, quien la divide en “música expresiva”, que impulsa la emotividad, y en “música decorativa”, que no sigue la acción de manera paralela sino que actúa como contrapunto.

En la película, la música da las pautas de la acción y aquello que aparece expresado en la imagen se ve reflejado también en la música: “ésta desempeña un papel muy concreto de subtítulo y nos da el significado de la imagen”⁵⁸.

- **Alteración y regularidad: Jean Mitry**

La música es uno de los elementos cinematográficos a los que el autor francés ha dedicado un amplio análisis en su obra *Estética y psicología del cine*⁵⁹, libro en el que estudia las funciones que puede tener la música en una película. Mitry considera que la música de cine tiene que ser una música *de* películas y no una música *para* películas⁶⁰; tiene que integrarse en el filme y no acompañarlo y debe ser concebida desde la creación del guión⁶¹.

- **Paráfrasis y ambiente: Marcel Martin**

Desde una perspectiva cercana a la semiología Marcel Martin hace una clasificación de los usos de la música en el acompañamiento de escenas bastante

⁵⁷ Cf.. MORIN, Edgard. El cine o el hombre imaginario. Barcelona: Paidós. 2001 (1º edición 1956).

⁵⁸ Idem, p. 158.

⁵⁹ Cf. MITRY, Jean. Estética y psicología del cine, II. Las formas. Madrid: Siglo XXI. 1978. (1ª edición 1963), pp. 136-137.

⁶⁰ FRAILE PRIETO, op. cit., p. 152.

⁶¹ MITRY, op. cit., p. 140. Esta apreciación de Mitry es fundamental ya que, como vimos en *Senso*, *Vaghe stelle dell'orsa* y *Morte a Venezia*, Visconti concibe y selecciona la música en el mismo proceso de inspiración, antes de establecer el guión o durante la creación del mismo.

ordenada y precisa⁶². La primera de las funciones que propone es una “función rítmica”, descrita como el contrapunto que se establece entre música e imagen en el plano cinético y rítmico así como la correspondencia métrica exacta entre el ritmo visual y el sonoro. Otra de las funciones es la que denomina “función dramática”. En este caso se trata de establecer el contrapunto psicológico, de crear una atmósfera determinada y también puede plantearse un “leitmotiv” que se asocie a un personaje determinado. Por último, Marcel Martin establece una *función lírica* donde la música incide sobre el dramatismo y aporta la intensidad y atmósfera adecuadas.

Destaca dos posibles formas de emplear la música en un filme: la “música paráfrasis” y la “música ambiente”. La primera tiende a cierto servilismo con pretensiones dramáticas o líricas mientras que la segunda actúa como totalidad, siendo ésta por la que se decanta Martin⁶³.

- **Semiótica del cine: Christian Metz**

En lo referente a la música en el cine, Metz está en la línea establecida por Jean Mitry, cuya obra tiende a parafrasear. Respecto a la función de la música remite al ritmo y a aspectos estructurales: “el papel de la música en el filme debería ser el de intervenir solo en ciertos lugares y sin ninguna intención imitativa, para explicar en interacción con la imagen, un ritmo audiovisual y no un dato dramático”⁶⁴.

- **Dialéctica de la banda sonora: Noël Burch**

Resulta interesante para el presente trabajo señalar que para Noël Burch los diálogos deberían ser utilizados con un sentido musical, bien empleándolos rítmicamente o por sus propiedades sonoras. Esta reflexión nos lleva inevitablemente a pensar en el filme de Visconti *La terra trema*, en la que el dialecto siciliano y las voces de la gente son parte integrante del “commento musicale”.

⁶² Cf. MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 1996. (1ª edición 1955), pp. 135-138

⁶³ FRAILE PRIETO, op. cit., p. 159.

⁶⁴ Cf. METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós comunicación, (vol II), p 64.

- **Teorías de la emancipación: Gilles Deleuze**

En su libro *La imagen tiempo*⁶⁵, Deleuze trata sobre el arte cinematográfico sonoro, concretamente sobre los cinco elementos sonoros que aparecen en un filme: palabras, ruidos, sonidos, fonaciones y música. Lo más relevante del discurso de este autor, en lo que respecta a las funciones de la música en el cine, es la idea de que la música –el sonido en general y la música en particular- debe evitar ser redundante con respecto a la imagen. Es interesante también la reflexión que le lleva a concebir la música como “cuerpo extraño” en su relación con lo visual ya que “las imágenes expresan, indirectamente, el todo que cambia, y la música le agrega la expresión directa del cambio o movimiento”⁶⁶.

1.2.2. Funciones de la música en el cine

- **Antifuncionalismo: Michel Chion**

El autor del libro *La música en el cine*⁶⁷ propone un análisis de los usos de la música en el cine muy personal ya que comienza la segunda parte del citado libro diciendo que plantearse un listado o inventario de funciones de la música en el cine resulta poco coherente. Su punto de vista es, afirma, antifuncionalista, aunque sí reconoce que existen “usos conscientes”⁶⁸ de la música en el cine.

Para Michel Chion la principal función de la música es actuar de “pegamento”⁶⁹: une y ensambla, da unidad y organiza los planos de una escena. Otra de las funciones es estructurar el tiempo de una secuencia en un juego de “cadencias y anticipaciones”⁷⁰, es decir, delimitar o ampliar el tiempo haciendo que la acción de la misma parezca dilatarse o concentrarse según se organice estructuralmente la música en una escena.

La denominada función simbólica está relacionada con el universo que le es propio a la música, actuando de significante de lo que estamos viendo en pantalla e incluso anticipándonos lo que vamos a ver, como sucede en la música de los títulos de crédito que nos ayudan a entender el tono general de la película.

⁶⁵ Cf. DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 2001 (1ª edición 1985).

⁶⁶ FRAILE PRIETO, op. cit., p. 180.

⁶⁷ CHION, op. cit., pp. 191-239.

⁶⁸ Idem, p. 192.

⁶⁹ Idem, p. 195.

⁷⁰ Idem, p. 198.

La función de valor añadido es un efecto que logra la música sobre el espectador cuando la información que proporciona la música –emoción, atmósfera, estado de ánimo- emana directamente de la escena de forma natural.

Michel Chión considera que la música da estructura al filme de manera que tiene la potestad de acompañar la forma general, según el momento y lugar en los que intervenga.

La función de “leitmotiv”, criticada por Adorno y Eisler, sigue aún hoy vigente debido a que el empleo de un motivo musical asociado a personajes y situaciones “asegura al tejido musical una especie de elasticidad, de fluidez deslizante”⁷¹; si se renuncia al “leitmotiv” resulta complicado encontrar otra regla de juego que lo sustituya.

La música aplicada al cine tiene también la propiedad de modular el espacio, complementando lo que se muestra en las imágenes, ya que la música ha heredado de la literatura sinfónica una serie de códigos que le permiten expresar un espacio abierto, la salida de un colegio o cualquier escena en concreto.

También puede dar continuidad a la dimensión subjetiva y psicológica “tapando los agujeros que se crean en una secuencia de transición en la que los personajes se callan en un momento dado”⁷². Pero aquello que la música traduce mejor que cualquier otro elemento de un filme son las emociones y pensamientos de los personajes y actores. Sin duda esta afirmación parece estar directamente relacionada con la citada función de “leitmotiv” pero entendemos que en este caso Chion alude a que la música mantiene la continuidad de la presencia humana.

Por último destacaremos el efecto empático y anempático de la música. En el primer caso la música se adhiere al sentimiento sugerido por la escena, efecto conocido como redundante; mientras que en el segundo caso no se trata de transmitir un distanciamiento sino de multiplicar la emoción que presentan las imágenes. En este caso la música hace patente la indiferencia del mundo que rodea al personaje; la intensidad emocional no disminuye, al contrario: se eleva a otro nivel.

⁷¹ Idem, p. 220.

⁷² Idem, p. 229.

- **Análisis estructural y funcional: Carlos Colón, Fernando Infante y Manuel Lombardo**

Después de una rigurosa presentación de las teorías de la música en el cine, Fernando Infante y Manuel Lombardo valoran las posibles funciones de la música en el cine tomando como punto de partida el hecho de que el análisis estructural y funcional de la música en el cine “se podría dividir según la primacía del elemento dramático o narrativo”⁷³, aunque comentan que “no es posible escindir lo narrativo de lo dramático en el cine, por ser éste la forma discursiva en que mejor se entrecruzan y funden”⁷⁴ el elemento dramático y el narrativo. “El pensamiento sobre la música en el cine”, dicen los autores, “se ha debatido siempre entre estas dos opciones, que englobarían a su vez a todas las demás funciones, entendidas como dramáticas o narrativas”⁷⁵.

La música como elemento narrativo puede representar la función de narrador, enunciador e incluso la de personaje. En este caso apreciamos la cercanía con la función de “leitmotiv” puesto que la música “puede señalar una presencia ausente”⁷⁶ o evocar un personaje siempre que se haya asociado con ella previamente.

Otra de las funciones que señalan los autores es la función emotiva de la música en el cine. Se trata en este caso de una función básica, en términos de Edgar Morin: la música aporta su capacidad emotiva a aquella escena en la que se aplica; condiciona nuestra percepción y nuestra afectividad tratando de llevarnos a “una reacción procurada por el realizador, el director”⁷⁷ o el compositor.

La función significativa tiene la capacidad de dar la forma final definitiva a la película una vez se ha montado. La música señala el sentido pretendido de las imágenes, de manera que una determinada música particulariza a un filme.

Otra de las funciones que se enuncia en el libro *Historia y teoría del cine. Presencias afectivas* es la función espectacular. Siguiendo a Claudia Gorbman, la música puede evocar una dimensión “más grande que la vida”, la cual, en vez de

⁷³ Cf. COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando; LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997, p. 242.

⁷⁴ Idem, p. 242.

⁷⁵ Idem, p. 242.

⁷⁶ Idem, p. 244.

⁷⁷ Idem, p. 245.

envolvemos en la narrativa, nos sitúa en un lugar de contemplación⁷⁸. En este caso se trata de valorar la capacidad de la música “para extraer de la materialidad de las imágenes y del montaje su aspecto envolvente”⁷⁹.

La música como potenciadora de unidad es otro de los aspectos que se analiza en el citado libro. La música permite la interrelación entre los distintos elementos que conforman una película, cohesionándolos, dotándolos de un efecto de unidad imposible de lograr de cualquier otro modo. Esta utilización de la música implica, como ya viéramos en los análisis de Eisenstein, la concepción de música e imagen como un todo, hecho que presupone la participación del compositor en el proceso de creación.

- **Estructura y expresión: José Nieto**

La clasificación que propone el compositor José Nieto podría resumirse de forma general en dos ámbitos principales: música diegética y música no diegética. En el primer grupo se clasifican los elementos que aparecen en la imagen y son fuente emisora de música. En el segundo grupo, el que tiene mayor importancia en lo que a las posibilidades de utilización de la música se refiere, hay una primera división entre música estructural y música expresiva. Podríamos objetar que la música diegética puede ser también expresiva por las razones que hemos ido exponiendo a lo largo de estos análisis, pero centrándonos en la clasificación de José Nieto, vemos las distintas posibilidades que tienen la música expresiva y la estructural bajo su experiencia como compositor.

La música estructural puede tener la función de modificar el ritmo de las imágenes, cualidad que viene dada por su condición de sonido: “la música es capaz de modificar el tiempo diegético, influyendo así sobre la estructura de la secuencia”⁸⁰. Otra de las posibles funciones de la música estructural es la de la planificación. En este caso la música puede influir sobre la estructura narrativa de la imagen por su naturaleza de elemento no diegético. “Su sola aparición o desaparición tiene poder para subrayar las imágenes de una forma similar a como lo hace la planificación”⁸¹. También puede

⁷⁸ Cf. GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies. Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 68.

⁷⁹ COLON, op. cit., p. 247.

⁸⁰ Cf. NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 2002 (1ª Edición, 1996), p. 36.

⁸¹ Idem, pp. 38-39.

afectar a la continuidad de la narración, haciendo que la escena se enlace o ensamble con la siguiente manteniendo la continuidad y logrando unidad.

Como elemento expresivo, la música “transmite emociones y establece estados de ánimo”⁸². Cualquier música influirá en la imagen sobre la que se aplique teniendo en cuenta, además, que el contenido semiológico de la propia música, es decir, los códigos que la música lleva implícitos serán determinantes para que el espectador determine la lectura de lo que aparece en la pantalla. Se trata de lo que José Nieto llama “códigos culturales de nuestra civilización”⁸³.

El compositor comenta también en este punto uno de los aspectos más interesantes de la condición de la música como elemento expresivo *per se*, diciendo que la música “nos introduce de lleno en el fundamento mismo del fenómeno musical y en su extraordinaria capacidad no sólo para transmitir todo tipo de emociones, sino para hacerlo dentro de una casi infinita gama de gradaciones y matices”⁸⁴. Esta es una de las características de la música de cine que le hace mantener una “doble relación con la imagen” ya que por un lado “es dependiente de la estructura de ésta” mientras que por otro, como acabamos de comentar, tiene una enorme “capacidad de modificación sobre la misma”⁸⁵.

La clasificación de Nieto deja fuera matices importantes y no tiene en cuenta algunos aspectos propios de las posibilidades de la música en su relación con la imagen. La categorización que propone ha sido señalada en algún estudio específico⁸⁶ debido a las limitaciones que supone una clasificación tan escueta. Por otro lado, hay que decir en favor del autor que la manera de expresar su propuesta nos ofrece de primera mano su experiencia como compositor de música cinematográfica.

⁸² Idem, p. 43.

⁸³ Idem, p. 46.

⁸⁴ Idem, p. 43.

⁸⁵ Idem, p. 50.

⁸⁶ Cf. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. “¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicada a la imagen? *Revista española de Musicología XXIV* (2001), pp. 3-11.

- **Ampliación funcional: Roberto Cueto**

En la introducción de su libro *Cien bandas sonoras en la historia del cine*⁸⁷, Roberto Cueto propone una clasificación de las funciones de la música fundamentada en ejemplos cinematográficos que permiten al lector seguir la propuesta de cada función de una manera clara y definida. Pero lo cierto es que las once funciones que propone Roberto Cueto nos parecen un número excesivo y ello implica cierta similitud entre unas y otras puesto que algunas tienen una finalidad muy similar.

La primera de las funciones que cita el autor es “dar el verdadero significado de un filme”⁸⁸. La música es la responsable de establecer la lectura correcta de una película, es decir, sirve para “impedir zigzagueos de lectura, efectuando un reforzamiento del sentido narrativo pertinente”⁸⁹. La música logra concretar el carácter y estética del filme; le otorga unas características que el espectador entiende y toma como punto de referencia.

La segunda, dice Roberto Cueto, está muy relacionada con la anterior. Se trata de una función básica que “actúa como una especie de filtro que ofrece una perspectiva determinada sobre el filme”⁹⁰. El público asimila la música de una manera inconsciente o subconsciente, interviniendo sin que éste realice un verdadero acto consciente de percepción⁹¹.

“Acelerar o retardar la acción” es la tercera de las funciones propuesta por el autor. La música puede “conceder a una escena mucho más ritmo o fuerza que los que una mala dirección o un deficiente montaje no hubieran sido capaces de darle”⁹². Esta función permite modificar el ritmo de las imágenes y crear efectos de contraste que hagan que una escena parezca más extensa o breve según el tipo de música. Es un recurso que se fundamenta en el ritmo, elemento formal básico de la música.

Otra de las funciones es la de recrear una época o ambiente. La larga tradición de la música occidental ha configurado su propio lenguaje connotativo: ciertos instrumentos se asocian con lugares, épocas o estados de ánimo. En los dos últimos siglos, se han empleado hasta la saciedad los clichés sonoros que todos conocemos –

⁸⁷ Cf. CUETO, Roberto. *Cien bandas sonoras en la Historia del cine*. Madrid: Nuer, 1996, pp. 21-33.

⁸⁸ Idem, p. 22.

⁸⁹ Cf. TÉLLEZ, José Luis, *Cine y música*, Contracampo, nº 8, año II, enero 1980, p. 23.

⁹⁰ CUETO, op. cit., p. 23.

⁹¹ Idem, p. 23.

⁹² Idem, p. 24.

instrumentos de cuerda para el sonido del amor; percusión para lo primitivo- para situar al espectador rápidamente en los escenarios apropiados y dar una referencia de códigos culturales aprendidos que funcionan con precisión. Es aquí donde “entran en juego los clichés sonoros, una serie de expresiones musicales muy lexicalizadas y que el público entiende inmediatamente”⁹³.

La quinta función citada por Roberto Cueto es la de “anticipar o indicar cual es el tono o significado de una escena”. Esta función permite conocer, mediante la música, lo que va a suceder en un momento determinado de la película. Nos sitúa emocionalmente y nos informa de aquello que pasará momentos después.

La siguiente función consiste en intensificar el sentido de una escena o llamar la atención sobre su importancia dramática. La música tiene la misión de “resaltar adecuadamente cuales son los momentos con verdadero peso dramático para el desarrollo de una historia o con auténtico sentido para la evolución psicológica de un personaje”⁹⁴. Roberto Cueto comenta que en los primeros tiempos del cine sonoro se solía utilizar música todo el tiempo que duraba el filme mientras que “desde hace ya mucho tiempo, los compositores han entendido el valor dramático de la dosificación de la música y la importancia que tiene su equilibrio con el silencio”⁹⁵.

La séptima de las funciones que establece el autor es la de dar cohesión a diferentes escenas, de modo que mediante la música se pueden unir momentos temporales distantes entre sí y darles continuidad: “la música es uno de los elementos que mejor ayudan a suavizar las bruscas transiciones entre planos ya que al imponer un flujo continuo y coherente impide que el paso de un plano a otro produzca una sensación de discontinuidad”⁹⁶.

El recuerdo de elementos anteriores es otra de las funciones establecidas por Cueto. En este punto el autor habla de la técnica del “leitmotiv”, tema que se asocia “a un personaje, un lugar, un objeto, una idea temática significativa o cualquier otro elemento del filme”⁹⁷. La música tiene el poder de repetir un tema musical que el espectador puede asociar con un elemento de la película sin necesidad de recurrir a elementos visuales o narrativos como el *flashback* o la voz en off. Para ello es necesario que el tema o motivo musical haya aparecido previamente y se haya identificado con un

⁹³ Idem, p. 26.

⁹⁴ Idem, p. 27.

⁹⁵ Idem, p. 27.

⁹⁶ Idem, p. 29.

⁹⁷ Idem, p. 30

personaje concreto. Solo en este caso, la aparición posterior tendrá el efecto deseado y el público podrá comprender dicha asociación.

La novena función consiste en clarificar y/o mostrar la psicología o el carácter de un personaje. Directamente relacionada con la anterior, consiste en ilustrar y definir la psicología de un personaje: sus sentimientos, sensaciones e incluso pensamientos pueden ser descritos mediante la música, la cual es capaz de aportar “una dimensión psicológica o un estado anímico que la imagen por sí sola o el diálogo son incapaces de dar”⁹⁸. El empleo de los clichés sonoros –sobre todo en lo que al empleo de instrumentos musicales se refiere- tiene un efecto inmediato sobre el espectador: le da una información que le permite una correcta comprensión de la escena.

La penúltima función consiste en dar credibilidad a una película. Parece evidente que algunas películas necesitan de la música para crear la sensación de “distancia de nuestra vida cotidiana”⁹⁹; podríamos decir que la *poética* que la música aporta a la imagen la distancia de lo cotidiano, de lo *prosaico*.

Por último, la función que cierra el listado realizado por Cueto es la de subvertir la imagen o dar un matiz irónico. En este caso, la música se opone a la imagen; establece un contrapunto que niega lo que estamos viendo en pantalla para dar un tono irónico o contrario a lo que sucede en la acción.

Después de revisar las funciones de la música en el cine que propone Roberto Cueto se confirma nuestra idea de que un listado tan extenso hace que existan solapamientos y coincidencias que podrían haberse evitado. En cualquier caso, esta serie de funciones es fundamental para nuestro análisis porque compendia buena parte de las funciones de la música en el cine que las teorías y estudios anteriores habían ido estableciendo y se articulan con coherencia.

- **Niveles y funciones de la música: Conrado Xalabarder**

La utilización de la música en el cine que plantea Xalabarder en su libro *Enciclopedia de las bandas sonoras*¹⁰⁰ es, a nuestro criterio, bastante acertada ya que sintetiza la mayoría de las funciones que hemos visto hasta ahora. Se trata de un listado de siete funciones de las cuales explica posteriormente algunas de ellas de una manera escueta aunque efectiva. Hay que decir que no todas las funciones son explicadas, hecho

⁹⁸ Idem, p. 31.

⁹⁹ Idem, p. 32.

¹⁰⁰ Cf. XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ed. B, 1997.

que deja un poco inconcluso este apartado del libro, aunque los ejemplos que a lo largo del mismo se exponen terminan por hacer valer las siete funciones y su posible aplicación.

La primera de las funciones que el autor establece es la de ambientar las épocas y lugares en los que transcurre la acción¹⁰¹. Se trata de que el compositor tenga una referencia para contextualizar un filme con un tipo de música o con melodías que el espectador relaciona con ese lugar, espacio o época.

La segunda consiste en acompañar imágenes y secuencias, haciéndolas más claras y accesibles. De este modo, la música da sentido completo a la escena en la que se inscribe y aporta información sobre la misma. Puede tratarse de unir dos escenas cronológicamente lejanas o acompañar un trayecto en automóvil; en cualquier caso esta función facilita la asimilación de las escenas y les da unidad temporal, espacial y sobre todo emocional.

Sustituir diálogos innecesarios es la tercera de las funciones que cita Xalabarder. Se deduce de las citas y ejemplos que el autor pone en su libro que la música puede aplicarse en los momentos en los que no es necesario que los personajes hablen o dialoguen. Antes de escribir en el guión un monólogo interior o realizar un *flashback*, la música puede establecer relaciones en el tiempo y sustituir fragmentos narrativos que resultarían redundantes y poco efectivos.

La cuarta función se centra en el ritmo: la música puede activar y dinamizar el ritmo, o bien puede hacerlo más lento. En este caso una música rápida y vivaz en una escena cuyo montaje la hace más pausada puede dar sensación de velocidad y dinamismo y cambiar la percepción que tenemos de la misma. También puede tener el efecto contrario, consiguiendo que la escena resulte menos dinámica aplicando una música más tranquila.

Definir personajes y estados de ánimo es otra de las funciones que explica Conrado Xalabarder. La partitura “puede hacer algo más que sustituir a las palabras: es capaz de meterse de lleno en la psicología de un personaje y, si es necesario, exponer abiertamente sus aspectos más íntimos y ocultos”¹⁰². Esta función tiene como fundamento la conocida técnica compositiva del “leitmotiv”, la cual tiende a expresar la psicología de un personaje según el momento del drama. La versatilidad que ofrece esta

¹⁰¹ Idem, p. 10.

¹⁰² Idem, p. 12.

fórmula compositiva es muy amplia puesto que permite presentar al personaje y establecer una conexión con él y con sus cambios de ánimo.

Aportar información al espectador es la sexta función que figura en la lista establecida por Xalabarder. Dicha función consiste en que la música puede establecer un código de tipo conceptual o ser un elemento significativo, proponiendo al espectador la opción de decodificar una determinada información para la completa lectura de la escena. En algunas películas el director decide introducir una pieza musical o una composición que contiene una información añadida que permite contextualizar la escena y comprenderla de la forma más específica posible.

La última función es la de “implicar emocionalmente al espectador”. Esta podría haber sido situada en la lista de funciones como la primera de ellas puesto que la música, cualquiera que sea su finalidad o utilización, condiciona la sensibilidad del oyente o del espectador puesto que tiene la capacidad de generar un “ecosistema emocional” que se extiende durante el tiempo que dura la música. Con esta función, Xalabarder pone de manifiesto que “los sentimientos universales, que todo el mundo comprende, pueden manifestarse a través de la música”, además de poder presentar en los créditos iniciales la sensibilidad general del filme.

- **Función y forma: Javier Rodríguez Fraile**

En el primer capítulo de su libro *Ennio Morricone. Música, cine e historia*, el autor comenta que la mayoría de estudios sobre las funciones de la música en el cine han configurado listados “que no han llegado a ser aceptados por todos”¹⁰³. Según Rodríguez Fraile el motivo es debido a que “no existen todavía los cauces adecuados que puedan suponer [...] líneas comunes de investigación” y pese a que se ha avanzado mucho en los últimos años, “aún son escasas las revistas, los congresos, etc. que lleven a puntos comunes”¹⁰⁴ en lo que a las funciones de la música en el cine se refiere.

La clasificación de las funciones de la música en el cine que propone el autor consta de tres funciones básicas: la función ambientadora, la función expresiva y la función narrativa. La función ambientadora predispone al espectador para captar la sensación general del filme. Distingue, a su vez, tres tipos de ambientación: la ambientación contextual, que posibilita situar la película en el tiempo –momentos

¹⁰³Cf. RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Música, cine e historia*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2001, p. 85.

¹⁰⁴ Idem, p. 86.

históricos- y en el espacio –lugares geográficos.; la ambientación de género, que se plasma en los créditos iniciales con libertad para determinar las características formales de la composición; y la ambientación emocional, que se refiere a la “interpretación que el espectador debe hacer”¹⁰⁵ según el tipo de música que perciba.

La segunda de las funciones que clasifica Rodríguez Fraile es la función expresiva, la que hace que el espectador “vibre” con las emociones que música e imagen suscita. Se trata de que el espectador sienta determinadas emociones básicas que le hagan permanecer atento al desarrollo de la narración.

La tercera función propuesta por el autor es la función narrativa. “Teóricamente consiste en la incorporación de la música como elemento activo del desarrollo narrativo” y en la práctica se pone de relieve en “la anticipación de la música a la visualización de la imagen”; “la relación entre ritmo visual y musical”; la potenciación del silencio como sonido expresivo”; “el equilibrio y la compensación de escenas”; y la unión de escenas en un mismo sentido comunicativo”¹⁰⁶. Bajo nuestro punto de vista, todos estos matices no son del todo válidos ya que carecen de una posibilidad de aplicación objetiva y concreta. Además, creemos que hacer una clasificación de cierta envergadura sin un respaldo metodológico apropiado – teniendo en cuenta las teorías y estudios principales existentes hasta la fecha- y sin apenas ejemplos ilustrativos de los casos que se citan, no facilitan la adaptabilidad¹⁰⁷ de las funciones propuestas.

En el segundo apartado del capítulo tercero del libro de Rodríguez Fraile se presentan las “Formas de la música de cine”, entre las que incluye el “leitmotiv”. Este hecho llama nuestra atención puesto que, como hemos visto, una de las funciones que tiene relevancia constante a lo largo de esta exposición es la que podríamos definir como “establecer la psicología de un personaje y mostrar estados de ánimo”, en suma, la función de “leitmotiv”. Bajo nuestro punto de vista, la clasificación en dos bloques, las funciones y las formas de la música en el cine, condiciona la propia clasificación, teniendo en cuenta, además, que algunas de las formas tienen una función clara e incluso resultan perfectamente clasificables.

¹⁰⁵ Idem, p. 88.

¹⁰⁶ Idem, p. 89.

¹⁰⁷ Este debería ser el objetivo clave de cualquier lista de funciones de la música en el cine: ser utilizable y poderse aplicar en los análisis de la música de cualquier película.

Dentro del apartado de la música incidental o extradiegética, el autor incluye, junto al “leitmotiv”, la llamada “música para títulos de crédito”¹⁰⁸, la cual, “desde un punto de vista psicológico [...] es un auténtico túnel del tiempo -y del espacio- que nos transporta a la “irreal realidad” del filme”¹⁰⁹

- **Aproximación conceptual: Teresa Fraile**

El último trabajo del que tenemos constancia es el de la Dra. Teresa Fraile. Se trata de su trabajo de Grado de Salamanca en el que realiza un completo estudio de las teorías músico-cinematográficas y de las funciones de la música en el cine proponiendo en el último capítulo una personal clasificación en la que se presentan unas funciones muy bien estructuradas.

La clasificación establecida se divide en cuatro grupos: funciones expresivas, estéticas, estructurales y significativas o narrativas¹¹⁰. Las funciones expresivas conciernen “a la emotividad y al sentimiento” y “uno de sus fines básicos es predisponer al espectador para que [...] se introduzca en el mundo creado por el filme”¹¹¹. Dentro de éstas, distingue entre las que se sirven de la música como elemento que facilita la recepción y las que aluden directamente a los sentimientos. En el primer grupo, la música puede hacer de “nexo con el espectador”; de “marco”, manteniendo expectante al público; o puede expresar un nivel determinado de “realismo”, paradoja implícita en la música al poder representar los conceptos de realidad e irrealidad al mismo tiempo. En el segundo grupo, la música puede expresar el “tono emotivo” general de una escena; puede hacer un “subrayado dramático o expresivo” intensificando sentimientos; o se puede “identificar con un personaje” creándose una relación de empatía con cualquiera de los personajes.

En las funciones estéticas, la música “añade un elemento ineludible al estilo y “crea la atmósfera del filme”. “A las películas de cierto género se le asocia un tipo concreto de música”, colocándose así “en la misma línea que los decorados, el vestuario o la fotografía”¹¹². En el desarrollo de este punto la autora diferencia aspectos como la “ambientación”, que puede ser ambientación de “género” o ambientación del “tiempo y

¹⁰⁸ RODRÍGUEZ FRAILE, op. cit., p. 98.

¹⁰⁹ Idem, p. 99.

¹¹⁰ FRAILE PRIETO, op. cit., p. 223.

¹¹¹ Idem, p. 223.

¹¹² Idem, pp. 230-234.

el espacio” según el contexto en el que se desarrolle la película; o la función de “filtro”, que sirve para crear el tono o la atmósfera del filme¹¹³.

Las funciones estructurales “sirven de apoyo a la forma de la narración, o lo que es lo mismo, a la organización estructural de la película”¹¹⁴. Estas funciones están relacionadas con la unidad, la continuidad, el equilibrio estructural, el ritmo, la elipsis estructural o la presencia acústica. La “unidad” se establece entre escenas, como enlace, o también dentro del conjunto del filme, creando una estructura general que hace que percibamos la película como un todo global. La “continuidad” es la que hace que la película tenga fluidez y movimiento a través de la música, siendo ésta la responsable de “construir un drama en gradación de intensidad”¹¹⁵ mejor que cualquier otro medio utilizado por el cine.

La música aporta “equilibrio estructural”, resaltando momentos que narrativamente pudieran ser más débiles o leves carencias que el montaje pueda poner de manifiesto. El efecto de movimiento de la música hace de ésta un elemento decisivo en la estructura general de cualquier filme.

La aportación de ritmo es también un hecho relacionado con la percepción y con la estructura. Ritmo musical y ritmo visual se superponen paralelamente generando el ritmo real –psicológico- que percibe el espectador. La música puede modificar el ritmo de las imágenes marcando el ritmo visual mediante efectos de sincronía; anticipando la escena por venir, de manera que previene, avisa o informa al espectador de lo que va a suceder inmediatamente; acelerando o retardando la acción de una escena – efecto tensión/distensión-; o “variando el ritmo de una secuencia completa”.

Por último, la “presencia acústica” es otro de los medios que facilitan la organización estructural del filme. La música es una presencia no consciente que influye en la percepción del espectador y le da una información que configura la estructura sensorial general de la película.

El cuarto grupo, las funciones significativas o narrativas, “responden a la pregunta de qué aporta la música al contenido de la historia”. Estas funciones “dan información sobre la propia narración o sobre su interpretación -un significado extradiegético que afecta al contenido-”¹¹⁶. La música en un filme es lenguaje y como

¹¹³ Idem, p. 223.

¹¹⁴ Idem, p. 224.

¹¹⁵ Idem, p. 237.

¹¹⁶ Idem, p. 224.

tal puede aportar información¹¹⁷: significados añadidos que se han convertido en estereotipos o paralelismos entre lo que sucede en pantalla y lo que el espectador asocia con el contenido de la música. Puede expresar puntos de vista o convertirse en la voz de un personaje; en el primer caso lo que indica la música es el sentido en el que han de interpretarse las imágenes, pudiendo dirigir la mirada del espectador de tres maneras¹¹⁸: intensificando los significados de la narración, situando objetivamente al espectador o revelando el verdadero significado de la imagen.

La elipsis narrativa consiste en referenciar momentos o hechos que “no se presentan enteramente en la película pero que se muestran a través de ella”. En este caso, la música está cumpliendo la citada técnica del “leitmotiv” de situaciones, aprovechando su facilidad para ser recordado. Otro tipo de elipsis que comenta la Dra. Teresa Fraile es la elipsis significativa o sublimación, en la que la música ocupa el lugar de un ruido o grito, transportando al plano simbólico.

Por último, la “descripción de un personaje” es la técnica que aporta información psicológica de los personajes que aparecen a lo largo de la película y permite conocer la evolución de su carácter. La información que transmite puede ser de dos tipos: respecto a la personalidad del personaje y respecto al estado de ánimo del personaje.

Antes de terminar nos gustaría citar también el trabajo de compilación de las funciones de la música en el cine realizado por Alejandro López Román en su tesis doctoral¹¹⁹. Se trata de una larga lista de funciones “musivisuales”, muy bien descritas, que nos vuelve a remitir a un tipo de clasificación extensa y de cierta complejidad. En total describe treinta funciones que están agrupadas en tres bloques principales: Funciones externas o físicas, Funciones internas o psicológicas y Funciones técnicas. El primer bloque está relacionado con la contextualización del filme y engloba funciones como: crear atmósferas, señalar el paso del tiempo, concretar un momento histórico, representar distintas culturas, definir espacios físicos, subrayar la acción física de los personajes, la técnica del Mickeymousing y la representación de elementos visuales. En el segundo bloque, relacionado con las transformaciones psicológicas de los personajes, encontramos funciones como: revelar la naturaleza o las emociones de

¹¹⁷ Idem, p. 242.

¹¹⁸ Idem, pp. 244-245.

¹¹⁹ LÓPEZ ROMÁN, Alejandro. *Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. Tesis doctoral -inérita-. Madrid: UNED, 2014, pp. 163-185.

un personaje, crear sentimientos en el espectador, caracterizar a un personaje, anticipar una situación, crear un efecto de sorpresa inminente, jugar con la audiencia generando una falsa ilusión, subrayar musicalmente lo que la audiencia espera encontrar, dirigir la atención sobre un evento, representar un pensamiento filosófico o acompañar o sustituir un sonido diegético. En el tercer bloque se nos presentan funciones como: dar sentido artístico al filme, dar unidad a la película, acompañar escenas como fondo neutro, evitar el “agujero sonoro” de los silencios durante los diálogos, dar continuidad y ritmo a la acción, crear una continuidad entre secuencias, marcar un cambio de plano o secuencia, maquillar los defectos de interpretación de los actores y actuar como elemento de delimitación en los créditos iniciales y finales.

Para finalizar la exposición del “estado de la cuestión” será necesario volver a recordar que esta clasificación de las funciones de la música en el cine no pretende otra cosa que la adecuación a las necesidades expresadas anteriormente. Pese a ser una suerte de compendio de las funciones propuestas por teóricos, estudiosos e investigadores del tema¹²⁰ no hemos tratado de hacer una clasificación que sustituya a las otras sino que las complementa.

1.3. Propuesta de funciones de la música en el cine

Tomando como base las principales teorías del cine y las funciones de la música que acabamos de exponer, hemos establecido seis funciones que tratan de articular el análisis de la música de las películas de Visconti y nos permiten darles un sentido de acuerdo con las necesidades del presente trabajo. Hemos de reconocer que esta suerte de “compendio” no pretende llegar más allá de la mera reflexión aplicada al contexto de nuestro actual trabajo. Además, y esto es imprescindible apuntarlo ahora, a lo largo del análisis de las películas no siempre se citan las funciones en los términos en que lo hacemos aquí. Pongamos por ejemplo que la música se adscribe a la función que nosotros hemos llamado “Contextualizar épocas y lugares”. Debido a la propia lógica de la redacción y de la expresión escrita, rara vez escribiremos: “En esta escena la función es *Contextualizar épocas y lugares*”; en su lugar se encontrará: “En esta escena la música crea el contexto del ambiente burgués de finales del siglo diecinueve”; o

¹²⁰ Somos conscientes de que algunos estudios de las funciones de la música en el cine han quedado fuera de este compendio, principalmente porque la propuesta de análisis que proponían se desviaba de nuestro objetivo principal. Algunos de esos autores son: Claudia Gorbmann, Kurt London, Rafael Beltrán Moner, Rusell Lack o Jesús García.

también: “En esta escena la función de la música es la de contextualizar el ambiente burgués de finales del siglo diecinueve”, considerando que queda expresado de manera conveniente a la vez que se expresa la función que cumple la música en la escena. Lo que pretendemos establecer, por tanto, son unos puntos de referencia en los que nos basaremos para describir las funciones de la música en los filmes de Luchino Visconti, que sean también accesibles al lector.

Por otro lado, nos queda la impresión, siguiendo a José Nieto, de que las funciones de la música en el cine se podrían resumir en dos grupos generales: las que afectan al plano estructural y las que afectan al plano expresivo. Por supuesto en algunos estudios de las funciones de la música en el cine se plantea una fluctuación entre una función y otra¹²¹. También es destacable que todas las funciones poseen matices particulares debido al empleo de la terminología y los códigos lingüísticos propios de cada autor y de cada idioma, de manera que el empleo del lenguaje en una forma u otra determina significados diversos y construye discursos que no terminan de ser unitarios.

Nuestra propuesta sería la siguiente:

- Dar el significado emocional del filme.
- Modificar el ritmo de las imágenes.
- Contextualizar épocas y lugares.
- Definir personajes, situaciones y estados de ánimo: el “leitmotiv”.
- Añadir significados y aportar información conceptual.
- Acompañar secuencias para hacerlas más claras y comprensibles.

Explicamos a continuación cada una de las funciones seleccionadas y concretamos su sentido.

Dar el significado emocional del filme

Se trata de una función inherente a la propia música ya que posee una cualidad emocional que alude directamente a los sentimientos y es capaz de transmitir determinadas emociones según ha sido concebida. Hay que añadir que los clichés sonoros que la ópera y la música cinematográfica nos han legado siguen vigentes, en

¹²¹ Cf. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. “¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicada a la imagen? *Revista española de Musicología XXIV* (2001), pp .3-11.

mayor o menor medida, y sirven para determinar el carácter de un filme, convirtiéndose así la música en un “código” que nos ofrece una interpretación correcta de lo que sucede en pantalla. Se trata de dar el verdadero significado a las imágenes y, por extensión, a la película, creando la “atmósfera” adecuada para la decodificación del mensaje audiovisual completo.

En resumen, podemos decir que la música, como elemento expresivo que permite dar el significado emocional de una película, puede ser utilizada para los siguientes cometidos:

- Crear la atmósfera de un filme.
- Aludir directamente a los sentimientos del espectador.
- Dar el verdadero significado a la película.

Modificar el ritmo de las imágenes

A través de su cualidad rítmica, la música tiene el poder de hacer sentir al espectador que la escena que está viendo es más rápida o más lenta que si viese el montaje sin sonido, logrando sensación de rapidez o lentitud mediante el empleo de la música adecuada. Acelerar o retardar las imágenes es tanto efecto del montaje como de la música puesto que ésta es la encargada de “modificar el tiempo diegético, influyendo así sobre la estructura de la secuencia”¹²².

Si en la anterior función teníamos en cuenta los aspectos derivados de la melodía, armonía y timbre, en ésta se trata del ritmo, del movimiento musical que corre en paralelo a la imagen con o sin sincronía. En el caso del cine de Visconti, el hecho de que música e imagen discurren en paralelo con una sincronía casi inexistente, implica un peculiar proceso de acoplamiento que también ha sido objeto de estudio y análisis¹²³ y que se fundamenta en teorías que van desde la psicología de la percepción a la evolución del propio cine sonoro. El director y el montador deben buscar el sentido narrativo que tiene que tener la historia del filme que realizan. En cambio, el compositor, teniendo a su disposición esa historia -ya montada y planificada- para crear su música, desarrolla otro discurso más abstracto que transcurre en paralelo al discurso

¹²² Cf. NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 2002 (1ª Edición, 1996), p. 36.

¹²³ Cf. COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando; LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997, p. 216.

visual y narrativo pero que los matiza y enfatiza, terminando de explicitar lo que sucede en las imágenes.

Contextualizar épocas y lugares

La música en el cine permite emplear los códigos conceptuales heredados de nuestra sociedad así como el universo de valores de la cultura occidental –efectivos clichés en muchos casos- para recrear las sonoridades de épocas remotas, civilizaciones perdidas o mundos ficticios que son parte del imaginario del cine. La música otorga veracidad semántica a la imagen en el momento en que el código es compartido por el espectador, quien, al conocer el lenguaje connotativo de la música, deduce rápidamente lo que ésta transmite. Determinada tímbrica instrumental y orquestal se asocia con lugares o épocas que sitúan al espectador en el lugar apropiado y le indican, mediante el código cultural aprendido, cómo interpretar aquello que ve en las imágenes.

También se da el caso de que el contexto que la música define sea el de un momento histórico determinado, una clase social, un tipo de personaje o una situación concreta, más habituales en el caso del cine de Visconti

Definir personajes, situaciones y estados de ánimo: el “leitmotiv”

Existe una conocida anécdota en la que el director de cine John Sturges hace el siguiente comentario sobre el trabajo del compositor Elmer Bernstein: “puedo hacer que un actor vaya hacia una ventana y mire a través de ella. Pero Elmer, con su batuta, es quien refleja lo que éste piensa o siente. Ésa es la diferencia”¹²⁴. Esta es una de las principales características que tiene la música de cine: expresar los sentimientos y estados de ánimo de los personajes y describir el “nivel emocional” de una situación en una escena determinada.

Asociar una música con un personaje o situación es, aún hoy, una fórmula efectiva para informar al espectador de los sentimientos de un personaje en una escena inicial y del cambio sufrido por éste a lo largo del filme; o del carácter de la situación ante la que se encuentra el protagonista y de la que sabemos, según la expresión musical adoptada, si saldrá o no airoso de la misma. Estas posibilidades de la música están dentro del ámbito estructural y del expresivo; del estructural porque la música informa al principio de la película del carácter de un personaje y muestra su evolución o

¹²⁴ Cf. XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997, p. 12.

transformación psicológica, pudiendo parecer al final del filme que este personaje es totalmente diferente por el carácter que manifieste la música. Es decir, que la música puede decir una cosa al principio y otra diferente al final sin necesidad de cambiar de actor y sin que éste haya manifestado cambios visibles; y del expresivo porque el hecho de representar los sentimientos de los personajes y su evolución solamente puede lograrse por medio de la música.

Siguiendo lo expuesto anteriormente, podemos establecer tres usos fundamentales:

-Como “leitmotiv”, en su más amplia acepción –de personajes o de situaciones-.

-Para anticipar el tono o significado de una escena.

-La música como posibilitadora de lecturas narrativas: cambios sufridos a lo largo de la película.

Añadir significados y aportar información conceptual

La música en el cine puede significar algo más que aquello que nos sugieren los códigos culturales heredados -estereotipos y clichés que veíamos en la función expresiva-, consistente en precisar el significado emocional del filme. La posibilidad de la música, más allá de su capacidad narrativa -evolución de un personaje y de los acontecimientos en el transcurso del filme- y dramática –acentuar los momentos de cada escena según la importancia de éstos- permite desarrollar determinadas estrategias en la organización del filme. Nos referimos a las posibilidades de la música preexistente, que puede aportar información adicional a una escena ampliando el contenido que expresan las imágenes. En este caso, la música “lleva implícita una idea complementaria”¹²⁵ que implica un conocimiento de los significados de esa pieza.

Se trata de ampliar el significado de la escena, dándole una dimensión intelectual cercana a un “juego conceptual” en el que se exige al espectador que conozca los pormenores de la música o que descodifique el significado de una determinada pieza para “engrandecer” el contenido de la escena en la que suena. Esto puede suceder en el cine de Visconti con una obra del repertorio clásico o con música popular. En ambos casos, la música vierte su significado sobre la escena y la amplía en su dimensión intelectual-cultural, completando la lectura del filme.

¹²⁵ Cf. FRAILE PRIETO, Teresa. *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*, Trabajo de Grado. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004, p. 245.

En el caso de la música “clásica” la pieza elegida por el director –habitual responsable de seleccionar las obras preexistentes- puede pertenecer a una ópera cuya historia tiene un paralelismo con el de la película, reforzando narrativamente la escena. Pero al mismo tiempo la música añade toda la información narrativa y dramática contenida en la historia de la obra musical preexistente. La música añade su contenido argumental y permite al espectador instruido intuir lo que puede suceder próximamente en la película, obligándole a un juego de expectativas muy sugerente.

En el caso de la música popular –pop, folklore, música ligera- sucede algo similar. Las canciones que escuchamos en la mayoría de los filmes tienen una letra que contiene información directa, sin apenas márgenes abiertos a la interpretación personal, la cual refuerza o reconstruye la escena en la que suena. Además, el contexto en el que se inscribe esa canción pone inmediatamente en marcha los códigos de conocimiento del espectador para que éste “reestructure” la escena y encuentre la lectura más precisa.

Podemos sintetizar las funciones relacionadas con los significados añadidos en dos:

- De tipo narrativo o dramático
- De código intelectual

Acompañar secuencias para hacerlas más claras y comprensibles

Esta última función permite una interpretación más abierta que las anteriores puesto que la música puede “explicar” una secuencia de varias formas posibles. Cohesionar y enlazar escenas, sustituir diálogos innecesarios o dar un significado contrario a lo que se ve en pantalla son fórmulas que dan mayor sentido a las imágenes y ayudan al espectador a interpretar las escenas en el orden lógico al que la narrativa del cine nos tiene acostumbrados. Dicho de otro modo: la música evita la falta de un punto de referencia –punto de vista¹²⁶- que el espectador inconscientemente considera como habitual.

La música, decimos, puede cohesionar escenas, actuar como pegamento¹²⁷, de manera que las transiciones resulten menos bruscas que si considerásemos el montaje sin la música definitiva. Incluso los saltos temporales, espaciales o los cambios de “tempo” cinematográfico son unificados, resultando más naturales y apropiados. Si pensamos en cualquier escena de película en la que hay saltos temporales o espaciales,

¹²⁶ FRAILE PRIETO, op. cit., p. 244.

¹²⁷ CHION, op. cit., p. 195.

vemos cómo dichas escenas son ensambladas y conectadas y funcionan mejor gracias a la aportación de la música. El objetivo del compositor es, por tanto, crear una especie de pasaje de transición que permita unir la escena previa con la siguiente sin que el montaje definitivo resulte tan brusco.

Sustituir diálogos innecesarios es otra de las posibilidades de la música. Hay que decir que está relacionada con la función de “leitmotiv” puesto que la música puede sustituir a un personaje y manifestar su presencia psicológica sin que esté presente. Pero en este caso no se trata de hacer notar la presencia de alguien ausente sino de evitar las palabras entre los personajes y dotar a la escena del mayor dramatismo posible sin utilizar diálogos cuyo contenido puede ser expresado con la orquesta de cuerda, con el órgano electrónico o con cualquier otro medio musical apropiado.

Otro de los posibles usos de la música en el cine, según el criterio seguido en este caso, es el de dar un significado contrario o irónico a aquello que se ve en pantalla. Mediante esta estrategia el espectador se encuentra ante dos códigos contrapuestos, el visual y el sonoro, que están expresando justamente el concepto contrario. Esta paradoja, este juego con las reglas, suele estar asociado a la ironía y a la complicidad – humorística- con el espectador. Es un recurso habitual en la comedia ya que es el único género audiovisual que permite su puesta en práctica sin que se distorsione la recepción de los clichés que asociamos a cada género pero también podemos encontrarlo en otras producciones cinematográficas, incluidas algunas del propio Luchino Visconti.

2. VISCONTI: INFLUENCIAS

Para poder entender la utilización de la música en el cine del realizador italiano es necesario tener en cuenta dos aspectos determinantes: su refinada educación y su trabajo como director escénico¹²⁸. Los trabajos cinematográficos que dieron prestigio internacional a Luchino Visconti están directamente relacionados con su labor como director de teatro y de ópera. No se puede entender *La terra trema* sin pensar en las piezas teatrales *Las bodas de fígaro* o *Crimen y castigo*; *Senso* tiene la huella de *Troilo y Crésida* y de *Medea*; *Le notti bianche* está muy cerca de *La traviata* de 1955 y de *Tío Vania* de Chéjov; el tema del incesto es escenificado en la obra de John Ford *Lástima que sea una puta* antes que en *Vaghe stelle dell'orsa*. La cuidada escenografía teatral y operística, el trabajo con los intérpretes, la elaboración del guión o la precisión en la decoración y el vestuario son señas de identidad de la forma de trabajo riguroso y estricto -casi obsesivo- que siempre caracterizó a Visconti.

Veremos a continuación cómo los dos aspectos anteriormente referidos –su educación y su labor como director escénico- tuvieron una influencia determinante en sus posteriores propuestas cinematográficas y en la elección de la música para las mismas.

2.1. Educación artística

Luchino Visconti, conde de Modrone, fue el cuarto hijo de Giuseppe Visconti y Carla Erba, matrimonio que reunía las costumbres de las antiguas tradiciones y el triunfo de la burguesía industrial: la familia Visconti era el símbolo de la nobleza milanesa mientras que los Erba eran sinónimo del éxito empresarial de principios del siglo XX. De sus padres, Luchino heredó no solamente la fortuna que le permitiría elegir profesión, intereses y amistades sino también el bagaje cultural e intelectual que conformaría su criterio estético.

Hay muchos detalles de los años de juventud de Visconti que podemos considerar como la base de su gusto artístico porque manifiestan el posterior enfoque y desarrollo de los temas de sus películas. Nos interesa comentar algunos de ellos como

¹²⁸ A continuación se realiza un breve repaso por la obra escénica de Visconti para poder tener presentes algunas de las representaciones que influyeron en su obra cinematográfica. Hay muchas obras que no se citan aquí puesto que este es un trabajo sobre la música en el cine del realizador italiano. En varios de los libros incluidos en la bibliografía se puede consultar la obra escénica de Visconti con detalle.

son la figura de la madre, las relaciones familiares, el gusto por el melodrama, la fascinación por la cultura alemana y el interés por la literatura del siglo XIX.

Las relaciones familiares han sido un tema relevante en el cine de Visconti, sobre todo la figura de la madre tomada como personaje central. En *La terra trema*, *Bellissima*, *Rocco e i suoi fratelli*, *La caduta degli dei*, *Morte a Venezia* e incluso en *Gruppo di famiglia in un interno* la madre es el núcleo sobre el que gira la familia. En las varias biografías revisadas para este estudio se hace alusión, entre otras cuestiones, a la separación de sus padres y el vínculo afectivo que le unía a su madre como motivos de la visión matriarcal que se aprecia en su cine¹²⁹. Si tomamos como referencia su filmografía, vemos que la madre tiene una función de primer orden mientras que el padre no aparece prácticamente nunca. Podríamos considerar una excepción el filme *Bellissima*, donde el padre es una persona afectuosa y razonable; y también *Vaghe stelle dell'orsa*, película en la cual el padre, muerto en un campo de concentración, es homenajeado por sus hijos. En este filme Visconti refleja la huella que dejó su madre como pianista, haciendo interpretar a la madre de Sandra la pieza que el joven Luchino tantas veces había escuchado tocar a Doña Carla al piano: el *Preludio*, *Coral* y *Fuga* de César Franck¹³⁰.

La historia de Carla Erba, después de separarse de Giuseppe Visconti, ha sido comparada con la historia de Violetta, personaje de la ópera *La traviata*, “la heroína tísica abandonada por la sociedad, víctima de los convencionalismos”¹³¹. Una vez deja de vivir con su marido, divorciados uno del otro, abandona la intensa vida social que tuviera años atrás y se dedica a educar a sus hijos, llevando una vida discreta y distanciada del lujo.

Visconti aprendió de su madre el dialecto milanés debido a que ella lo hablaba con sus familiares, distanciándose así de quienes no lo hablaban ni entendían. Este hecho pudo tener alguna influencia a la hora de incorporar en *La terra trema* la voz de los actores en dialecto siciliano sin doblaje al italiano. La peculiar sonoridad de este dialecto y la dificultad de comprensión del mismo –muy poca gente lo habla-, genera un distanciamiento propio del desconocimiento del idioma y dificulta la comprensión del filme; pero a la vez le otorga una sensación de realismo que hace de *La terra trema* uno de los principales referentes del Neorrealismo italiano.

¹²⁹ Cf. SERVADIO, Gaia. *Luchino Visconti*. Barcelona: Ultramar, 1983, p. 40.

¹³⁰ Idem, p. 40.

¹³¹ Idem, p. 40.

Visconti siempre se sintió atraído por la literatura de Thomas Mann y Marcel Proust así como por la música de Gustav Mahler y Richard Wagner¹³². El libro de Proust *En busca del tiempo perdido* marcó profundamente a Visconti cuando lo leyó. El acercamiento a la obra del autor francés se lo debe, como él mismo reconoce, a su padre, quien le habló emocionado de “un nuevo libro que estaba leyendo, de un escritor que desconocía y que era tan bello que leía cada página una y otra vez”¹³³. Se trataba del libro *Por el camino de Swann*.

No solamente la literatura de Mann o las obras de Wagner atraerían al joven Luchino. La espectacularidad de los desfiles del ejército alemán y la fuerza que emanaba de los soldados uniformados que atendían órdenes de sus superiores nazis, fascinaron a Visconti quien, después de 1933, mantuvo en secreto las visitas a Alemania por temor a las opiniones de sus familiares y amigos. Debido a este particular entusiasmo por el régimen de Hitler, tuvo una fuerte discusión con su padre, que no podía soportar el nazismo¹³⁴. Recordaremos que Visconti se anticipó a la llamada a filas y decidió alistarse y participar en la vida militar de Italia en la región de Pinerolo. La disciplina y el mando eran de su agrado, “sometiendo a los soldados de su regimiento a una regla de hierro”¹³⁵. Todas estas experiencias en torno a la ideología, la historia y la estética militares fueron escenificadas en la película *La caduta degli dei*. Aunque Visconti no pretendió hacer un trabajo histórico¹³⁶, mantuvo la fidelidad de los hechos en las escenas principales, el incendio del Reichstag y la noche de los cuchillos largos, permitiéndose ciertas licencias en esta última, en la que reinventa algunos detalles de la “carnicería de los camisas pardas”¹³⁷.

Otro hecho que influiría en su vida y que se reflejaría en su obra fue su relación con Irma Windisch-Gratz, una joven austriaca hija del príncipe Hugo y la princesa Leontine Fürstenberg. Después de haber viajado a París en varias ocasiones y haber frecuentado los ambientes artísticos más liberales y desinhibidos, Visconti es consciente de la compleja contradicción ante la que se encuentra a causa de su educación y su sexualidad. Pasado poco más de un año de relación con Irma, deciden casarse pero el

¹³² Cf. SERVADIO, Gaia. *Luchino Visconti*. Barcelona: Ultramar, 1983, p. 61.

¹³³ Idem, p. 43.

¹³⁴ Idem, p. 62.

¹³⁵ Cf. SCHIFANO, Laurence. *Luchino Visconti. El fuego de la pasión*. Barcelona: Paidós, 1991. P. 93.

¹³⁶ Cf. SERVADIO, op. cit., p. 63.

¹³⁷ Idem, p. 63.

padre de la joven, tras investigar la vida privada de su futuro yerno, considera que no es un buen candidato para su hija y no aceptará la petición de mano de Luchino. Este episodio fue, como han visto algunos autores¹³⁸, un intento de normalizar su vida amorosa que fracasó en su propio beneficio, ya que Visconti estaba enamorado del fotógrafo Horst, reconocido artista alemán del círculo parisino que frecuentaba. De haberse casado con Irma, difícilmente hubiese llegado al mundo del cine ya que por entonces estaba dedicado a la cría de caballos con la pasión y entusiasmo que le caracterizaban y que ponía en cualquier asunto que fuese de su agrado. El sobrenombre con que Luchino llamaba a Irma era “Pupe” y nos hace pensar inevitablemente en el episodio que rodó para el filme *Boccaccio '70*, cuyo personaje femenino principal es la hija de un acaudalado industrial alemán cuyo nombre es, precisamente, Pupe.

2.2. Formación musical

La madre de Luchino Visconti, Carla Erba, recibió una esmerada educación musical y fue una destacada pianista¹³⁹ en cuyo repertorio figuraban piezas de Chopin, Ravel o Debussy¹⁴⁰ así como el *Preludio, coral y fuga* de César Franck que Visconti utilizaría en 1965 en la película *Vaghe stelle dell'orsa*. Nieta de Giulio Ricordi, conoció personalmente a Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Arrigo Boito y al director de orquesta Arturo Toscanini y determinó que sus hijos tuvieran una buena educación musical¹⁴¹. Procuró encontrar a cada uno de ellos un instrumento musical y en el caso de Luchino el instrumento fue el violonchelo. Los años de trabajo y el perfeccionamiento de la técnica con el profesor De Paolis¹⁴² le llevaron a dar un concierto en el Conservatorio de Milán a los catorce años, en el que interpretó la “*Sonata en dos tiempos* de B. Marcello”¹⁴³. De este concierto la crítica musical del diario *La sera* diría que el joven Luchino poseía una “hermosa maestría, promesa de una carrera de violoncellista”¹⁴⁴. Reflejo autobiográfico de su dedicación al violonchelo fue

¹³⁸ SERVADIO, op. cit., pp. 65-68.

¹³⁹ Idem, p. 18; y en SCHIFANO, op. cit, p. 28

¹⁴⁰ SCHIFANO, op. cit., p. 51.

¹⁴¹ SERVADIO, op.cit., p. 24.

¹⁴² Cf. PREMUDA, Noemi. “Luchino Visconti’s Musicism”, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 26: issue 2. Department for music and Musicology of the Croatian Academy of Science and Arts, Zagreb, 1995, p. 190.

¹⁴³ SCHIFANO, op. cit., p. 54.

¹⁴⁴ SERVADIO, op. cit. p. 36

la conocida escena del filme *La caduta degli dei* en la que Günther, uno de los jóvenes miembros de la familia Eschenbeck interpreta la *Suite n° 2 para cello solo* de Johann Sebastian Bach durante la celebración del cumpleaños de su abuelo.

Laurence Schifano cita un pasaje sobre los recuerdos de las clases de música que recibía por las mañanas, antes de acudir al colegio.

“[...] las emociones estéticas más profundas y duraderas del joven Luchino están relacionadas con su madre y las lecciones de armonía y contrapunto que daba, todas las mañanas a las 6, a cada uno de sus hijos aunque se hubiera acostado pocas horas antes al término de un baile o de una recepción”¹⁴⁵.

El profesor de armonía de los Visconti, el Signore Perlasca, advirtió ciertas dotes musicales en Luchino, superiores a las del resto de los hermanos¹⁴⁶, aunque después del concierto en el Conservatorio de Milán no se tiene constancia del desarrollo de la carrera musical de Visconti como instrumentista. Probablemente no volviera a tocar el violonchelo públicamente en un auditorio, sino en las veladas familiares o para amigos y conocidos cercanos.

Luchino Visconti se sintió más próximo a la sensibilidad tardorromántica que a las vanguardias de la época en la que le tocó vivir: el expresionismo alemán o la segunda escuela de Viena no fueron estilos que le cautivasen aunque nunca los rechazó, de igual manera que apreciaba los estilos literarios más experimentales, como las obras de Robert Musil o Stephan Zweig. Visconti pudo disfrutar de la ópera en La Scala de Milán desde muy joven: con seis años asiste por vez primera a una representación operística aunque no guardará recuerdo de esta ocasión.

El apellido de la familia Visconti ha estado ligado a La Scala y a la gestión, administración y mecenazgo de la misma. El duque Guido Visconti, abuelo de Luchino, fue considerado como “el salvador de La Scala”¹⁴⁷ a finales del siglo XIX, invirtiendo una cuantiosa suma de dinero para que el teatro pudiera volver a abrir sus puertas tras la falta de subvenciones. Con Guido de presidente, Arrigo Boito es nombrado vicepresidente y encarga la dirección musical a Arturo Toscanini, quien revolucionaría el mítico templo operístico italiano, no sin polémica, por su particular forma de entender

¹⁴⁵ SCHIFANO, op. cit., p. 51.

¹⁴⁶ Idem, p. 54.

¹⁴⁷ Idem, p. 43.

el mundo de la representación escénica. Tras el éxito de *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Norma* es retirada del cartel por decisión de Toscanini quien consideró inadmisibles la “incompetencia de la protagonista para interpretar el papel principal”¹⁴⁸. Guido Visconti, Arigo Boito y Giulio Ricordi trataron de disuadirle en vano y desde este momento los problemas y tensiones fueron permanentes.

Visconti asistió a muchas de las representaciones que el maestro Toscanini dio en La Scala, hecho que le dejaría una profunda huella, hasta tal punto que Franco Mannino confirmaría la indudable influencia de Toscanini sobre el realizador italiano: “sus métodos de búsqueda de la verdad son semejantes; tienen la misma afición por los pequeños detalles auténticos; jamás aceptan la improvisación”¹⁴⁹. Estos pequeños detalles se reflejarían en la puesta en escena de sus óperas. Ejemplo paradigmático de ello fueron la primera versión de *La traviata* de 1955 o las dos versiones de *Il trovatore* de 1964. También el detallismo, llevado casi al extremo, se refleja en los minuciosos estudios de la decoración en todos sus filmes: los detalles del tocador de Livia Serpieri en *Senso* – existen dibujos hechos por Visconti para determinar en qué lugar debía ir cada objeto¹⁵⁰-, los cuidados decorados de *Le notti bianche*, las mesas del banquete previo al baile en el palacio del príncipe Salina en *Il Gattopardo*; o el cuidado vestuario y decorado de *Morte a Venezia* y los espectaculares interiores de *Gruppo di famiglia in un interno* y *L'innocente*.

2.3. Teatro de juventud

La posición social de Visconti le permitió acercarse a la música mediante la asistencia a conciertos y representaciones de ópera. En cambio, la interpretación teatral era consustancial a la familia Visconti. Existen testimonios y opiniones que confirman las continuas representaciones de obras de teatro de todo tipo –obras menores, de autores consagrados e incluso piezas escritas por el joven Luchino- que se representaban en casa de los Visconti en los años de juventud del director italiano. Era una verdadera pasión la que sentía por la puesta en escena, influenciado siempre por el ambiente

¹⁴⁸ Idem, p. 44.

¹⁴⁹ Idem, p. 85.

¹⁵⁰ Cf. MIRET JORBA, Rafael. *Luchino Visconti: La razón y la pasión*. Barcelona: Ed. Fabregat, 1989 (1ª ed.: 1984), p. 17. Se pueden ver cerca de cuarenta indicaciones de objetos específicos que Visconti consideró debían incluirse en el tocador de Livia Serpieri. Este detallismo tan exacto nos hace pensar en su capacidad de observación y en la posibilidad de que la referencia de los objetos haya sido tomada del tocador de su madre Carla Erba.

teatral y festivo que reinaba en el domicilio de Don Giuseppe y Doña Carla. En el teatro privado que tenían en su casa en Via Cerva se representaban “comedias ligeras, a menudo escritas y siempre producidas por el padre de Visconti”¹⁵¹, recordará Wally Toscanini, quién asistió a muchas de estas representaciones. La hija del célebre director de orquesta Arturo Toscanini consideraba que Doña Carla y su cuñado, Emanuele Castelbarco, habían nacido actores¹⁵². El padre de Luchino era un actor excepcional y tenía verdadera afición a encarnar personajes de todo tipo, actuando y produciendo las obras *Por un beso*, comedia vodevil en tres actos, o *El polo se puebla*, entre otras. Don Giuseppe llegó a ser empresario de la compañía de Marco Praga, autor de numerosos dramas burgueses de éxito nacional a finales del siglo XIX¹⁵³.

Este habitual contacto con la puesta en escena y la interpretación hará que desde temprana edad Visconti tenga interés por realizar obras de teatro y actuar en ellas como actor principal. El papel que más le gustaba era el de Hamlet y la primera actriz solía ser la pequeña Wanda Toscanini. Para poner en marcha las representaciones ensayaban con dedicación todos los días durante una hora y el domingo hacían la exhibición¹⁵⁴. Visconti coordinaba todo el proceso: papeles de los personajes, escenario y argumentos. Su inquietud le llevó a escribir sus propias obras: la pieza escénica *Tyran* o la ópera *Le rose di Bengala*, para la que compuso la música y la letra. El propio Visconti comentará la complejidad de esta aventura teatral cuando tuvo que transformar a sus hermanos y primos en cantantes que tenían que interpretar partituras difíciles e interpretar situaciones en las que había duelos, peleas y traiciones¹⁵⁵. También con sus compañeros del Liceo Berchet formó un grupo de teatro para el que escribió una obra y pretendía dirigirla, cuenta su amigo Corrado Corradi¹⁵⁶.

Otra de las personas que influiría en la manera de entender la interpretación actoral de Visconti fue Eleonora Duse. La gran intérprete de Ibsen y D’Annunzio, que rivalizaba incluso con Sarah Bernhardt¹⁵⁷, interpretaba el primer papel de *La mujer del mar* cuando Visconti la vio por primera vez y quedó asombrado de que alguien se pudiese expresar de una forma tan sugerente. “Fue una emoción enorme, un

¹⁵¹ SERVADIO, op. cit., p. 28.

¹⁵² Idem, pp. 28-29

¹⁵³ SCHIFANO, op. cit., p. 51.

¹⁵⁴ Idem, p. 55.

¹⁵⁵ Idem, p. 55.

¹⁵⁶ SERVADIO, op. cit., p. 41.

¹⁵⁷ Idem, p. 89

encantamiento, no se como decirlo... Cuando la oí –yo era muy joven- me quedé literalmente sin aliento. Que se pudiese actuar así superaba mi entendimiento. [...].”¹⁵⁸. Después de esta revelación interpretativa, Visconti acudió a ver a la Duse en la obra *La ciudad muerta*, obra de Gabrielle D’Annunzio que trata un tema que dejaría huella en el realizador italiano y que se materializaría en una escena de su film *La caduta degli dei*: el amor incestuoso. Al joven Luchino le fascinaría profundamente la capacidad interpretativa de Eleonora Duse, más que cualquier otro aspecto del teatro; le causaría una impresión tan intensa que el trabajo con los actores e intérpretes se convertiría hasta el final de sus días en uno de los pilares de su estilo.

Visconti retorna al teatro con la obra *El juego de la verdad*, que comienza a escribir con su amigo Livio Dell’Anna y que no verá nunca la luz y terminará “en el fondo de un cajón”¹⁵⁹. Tendrá que ser su padre, el duque Giuseppe, fundador y financiero en la compañía del “Teatro d’Arte” de Milán, quien le ofrezca la oportunidad de participar en la escenografía de la obra de Carlo Goldoni *La viuda astuta*¹⁶⁰ en la que Visconti coincide con la actriz Andreina Pagnani, quien quedó impresionada por el cuidado y perfección que Visconti manifestaba en la elección del decorado¹⁶¹:

“Cuando conocí a Luchino su padre formaba una compañía. [...]. Luchino tenía una gran pasión por el teatro y trabajaba gratis, como amigo. Hasta traía muebles y cuadros de su casa. Tenía una obsesión casi maniaca por la precisión y cuando se le metía en la cabeza cierto objeto, cierta cómoda, cierto jarrón, no se quedaba tranquilo hasta no dar con él”¹⁶².

Este testimonio expresa el grado de meticulosidad, cuidado de los detalles y dedicación absoluta que caracterizaban a Visconti cuando trabajaba, bien como colaborador desinteresado o bien como director en producciones posteriores.

Sus últimas experiencias en el teatro, previas a la elección de su camino profesional en la realización teatral y cinematográfica, nunca serían consideradas por

¹⁵⁸ Idem, p. 89

¹⁵⁹ SCHIFANO, op. cit., p. 93.

¹⁶⁰ Íbid, p. 93. Existen en este punto ciertas divergencias con respecto al título de la obra representada: *La moglie saggia* de Goldoni es citada por Gaia Servadio como *The wise wife* y por Schifano como *La vedova scaltra*.

¹⁶¹ SCHIFANO, op. cit., p. 93.

¹⁶² Idem, p. 93.

Visconti como decisivas. Las obras en las que trabajó como diseñador de vestuario, a petición de la actriz Andreina Pagnani, fueron *Carità mondana* de Giannino Antona Traversi y *Sweet Aloes* de Jay Mallory. En la primera de las citadas obras también trabajó como ayudante de dirección¹⁶³. Por primera vez el nombre de Luchino Visconti aparecía en los carteles de una obra teatral y el diseño del vestuario le valdría el elogio de la crítica del momento¹⁶⁴. Trabajar en la compañía del “Teatro de Milán” le daría la oportunidad de conocer a Paolo Stoppa, quien junto a Rina Morelli, desarrollaría una intensa actividad como intérprete en las obras de Visconti.

Un año más tarde, de nuevo en Milán, realiza los decorados y los trajes de la pieza *Il viaggio* de su amigo Henry Bernstein, en la que, una vez más, actuaría en el papel principal la actriz Andreina Pagnani, la actriz a la que Don Giuseppe había ayudado pocos años antes y que se había convertido en una actriz de primer nivel.

2.4. París

Entre 1933 y 1934 Visconti era un residente habitual en París y se sentía cómodo en el ambiente artístico de la ciudad. Con sus cuñadas Niki y Madina, quienes le pusieron en contacto con la mayoría de personas que conocía en la capital francesa, frecuentaba los lugares de reunión de escritores, pintores y músicos como Salvador Dalí, Igor Stravinsky, André Gide, Jean Cocteau y “Coco” Chanel, entre muchos otros¹⁶⁵. Chanel tendría una especial influencia sobre Visconti ya que le ayudó a integrarse en su grupo de amistades, hecho que resultó crucial para que el realizador italiano se introdujese en el mundo del cine. La colaboración y ayuda que Chanel prestó a Visconti hizo que éste llegara a valorar hacer un filme sobre la diseñadora francesa¹⁶⁶. Se ha llegado a especular sobre un posible romance entre Visconti y Chanel debido a la

¹⁶³ En la ficha técnica de la biografía de Rafael Miret Jorba se especifica que Visconti trabajó en ambas películas como ayudante de dirección. De nuevo volvemos a encontrar irregularidades.

¹⁶⁴ En esta nota hacemos alusión a que hay ciertas divergencias en la información de la biografía de Visconti en este momento. En el caso de Laurence Schifano, hay una serie de datos que parecen incompletos, demasiado novelados e incluso inventados; y en el caso de Gaia Servadio, sucede lo mismo. Los datos suelen coincidir pero hay bastantes ocasiones en las que una u otra biógrafa introducen y omiten datos respondiendo a la necesidad del texto. Las traducciones y las referencias de las obras que se citan son también confusas, como se señaló anteriormente ya que se citan las obras en el idioma que cada biógrafa cree oportuno, sin seguir una lógica en la traducción ni un método claro. Este párrafo está tomado de forma parafraseada, relacionada y completada de Laurence Schifano y Gaia Servadio.

¹⁶⁵ SERVADIO, op. cit., p. 64.

¹⁶⁶ SCHIFANO, op. cit., p. 129.

atracción que Luchino ejercía sobre la diseñadora francesa pero la hermana de Visconti, Uberta, explica la fascinación mutua que había entre ambos: “no creo que fueran más que amigos”¹⁶⁷.

Si Chanel influyó en Visconti en el plano social y en el plano profesional -diseño de vestuario-, también el fotógrafo Horst influiría en Visconti en lo personal y en lo profesional: poder acceder a un estudio de fotografía y ver de cerca, con detalle, cómo se trabajaba fue enriquecedor. Ambas experiencias, junto a todo lo que estaba viviendo en París¹⁶⁸, hicieron que Visconti se decidiera a comprar una cámara de cine y realizase su primer cortometraje: un filme experimental, escrito, fotografiado, dirigido y financiado por él mismo”¹⁶⁹. Antes de este filme Visconti habría realizado “algunos pequeños cortometrajes en 16 milímetros sobre aventuras o historias policiales que hacía interpretar a sus hermanos o amigos”¹⁷⁰. Después de estas primeras pruebas, reúne un equipo propio que cuenta con un operador y un asistente para hacer una película en 35 mm. El guión, escrito por él mismo, trata sobre un joven recién llegado a Milán a quién se le cruzan en el camino tres mujeres. A una de ellas la deja embarazada y muere en el parto; la segunda, prostituta, lo arrastra a la perversión; y la última, que representa el ideal de pureza y belleza, resulta siempre inaccesible. Al final, cuando todo ha salido mal, se suicida¹⁷¹.

El director de cine húngaro Gabriel Pascal propone a Visconti que colabore con él en la realización de un filme que estaba basado en una historia corta de Gustave Flaubert titulada *Noviembre*¹⁷², aunque no sería hasta su encuentro con Jean Renoir cuando Visconti realmente comenzara a reflexionar sobre el cine como medio artístico y como vía de expresión de ideas. Conocer a Renoir produjo un profundo cambio en Visconti que le hizo “abrir los ojos a muchas cosas: comprendió que el cine podía ser el medio para acercarse a ciertas verdades de las que estábamos muy lejos, especialmente en Italia”¹⁷³. Esta apreciación pone de manifiesto el interés de Visconti por trasladar la realidad al cine, por contar historias que con otro medio artístico era imposible expresar.

¹⁶⁷ Idem, p. 118.

¹⁶⁸ Recordaremos que en este periodo Visconti asistió a la representación de *La voz humana* de Cocteau y a *El pájaro de fuego* de Stravinsky.

¹⁶⁹ SERVADIO, op.cit., p. 68.

¹⁷⁰ SCHIFANO, op. cit., p. 104.

¹⁷¹ Idem, p. 104. Encontramos ciertas similitudes con la película *Morte a Venezia*

¹⁷² SERVADIO, op. cit., p. 76.

¹⁷³ SCHIFANO, op. cit., p. 120.

Fue Coco Chanel quien presentó a Renoir y Visconti. Pidió ayuda al primero, diciéndole que Luchino quería trabajar en el cine. Un año más tarde Visconti trabajaba oficialmente con Jean Renoir en la película *Une partie de campagne*¹⁷⁴. Como tercer ayudante de dirección, su labor fue la de encargarse del vestuario. Visconti se dedicó a investigar en el “Museo de artes decorativas” y en libros de la época en la que está ambientada la película -1880- y planeó los trajes con sumo cuidado. A la vista de muchos de los colaboradores en la película, Visconti era un tipo estudioso y culto que se tomaba su trabajo muy en serio. No hacía preguntas, simplemente observaba. Era de una precisión excepcional¹⁷⁵.

2.5. Italia

Renoir y Visconti volverían a coincidir en otra producción cinematográfica: *Tosca*. En esta ocasión la película se rodaba en Italia y Renoir propone a Visconti ocuparse del guión y ser nuevamente su ayudante. Luchino acepta sin dudar, pero la entrada de Italia en la Segunda guerra mundial hace que solo se puedan filmar los cinco primeros planos¹⁷⁶. La película la terminaría otro de los ayudantes de Renoir, Carl Koch, con la ayuda de Luchino Visconti. La forma en que Renoir había concebido esta película histórica era muy similar a la que, años más tarde, Visconti reflejara en *Senso*¹⁷⁷. De entre los elementos técnicos destacaban los planos, inusualmente largos, elemento estilístico que heredaría el realizador italiano y que pondría de manifiesto en su primer filme, *Ossessione*.

El domicilio de Koch se había convertido en un enclave francés frecuentado por personas del mundo de la cultura y el arte y aquí es donde Visconti conocería a sus futuros colaboradores: Gianni Pucini, Pietro Ingrao y Giuseppe De Santis, todos ellos alumnos del Centro Experimental de Cinematografía, y Mario Alicata, profesor de filosofía. Anteriormente, Visconti había trabajado con Koch sobre posibles temas para películas pero no compartían demasiadas cosas en común y finalmente Visconti se decidió por preparar un guión sobre la novela de Alain Fournier, *El gran Meaulnes*, pero como sucediera años más tarde con *Lo straniero*, la viuda de Fournier no estaba

¹⁷⁴ SERVADIO, op. cit., p. 76. Si Visconti trabajó en las películas de Renoir *Los bajos fondos* y en *Toni*, no está claro. Cf. RONDOLINO, Gianni. *Luchino Visconti*. Torino: UTET Libreria, 2006, p. 57-58.

¹⁷⁵ SERVADIO, op. cit., p.79. También citado en: SCHIFANO, op. cit., pp. 121-122.

¹⁷⁶ Creemos interesante señalar que la actriz que interpretaba a Tosca era Imperio Argentina.

¹⁷⁷ SERVADIO, op. cit., p. 85.

dispuesta a ceder los derechos a cualquiera¹⁷⁸, de modo que Visconti se puso a revisar la obra de Giovanni Verga. Con Alicata e Ingrao trabajaron en *Ieli el pastor* y estudiaron las posibilidades del *Billy Budd* de Herman Melville y de *La dama de las camelias* de Alexandre Dumas, tema muy viscontiano. Finalmente se centraron en *El amante de Gramigna* de Verga que parecía adaptarse bien a su criterio, pero no obtuvo el visado del Ministerio de Cultura Popular¹⁷⁹. Después de todo el esfuerzo y la disposición del grupo por sacar adelante un guión que se ajustara a sus pretensiones, Visconti se acuerda de la novela que le había regalado Jean Renoir, *El cartero siempre llama dos veces* de James M. Cain. Con la adaptación de esta novela, configuran el guión de *Palude*, texto que sí pasaría la censura, y que daría lugar a su primera película: *Ossessione*.

2.6. Teatro y ópera

2.6.1. Visconti realizador de escena: el teatro

Después de sus experiencias iniciales en la realización cinematográfica y tras el escándalo que supuso *Ossessione*, Visconti trabaja incansablemente en varios proyectos cinematográficos que no lograría sacar adelante. Esta incierta situación hizo que aceptara algunas de las propuestas escénicas que le ofrecieron, llegando su debut en el teatro en 1945 con *Los padre terribles* de Jean Cocteau, junto a la reconocida actriz Andreina Pagnani. La ambientación lúgubre y sórdida, en una línea realista similar a la de *Ossessione*¹⁸⁰, daba una autenticidad a la pieza que gustó mucho al público y a la crítica, resultando todo un éxito.

Debido a la falta de entendimiento entre Visconti y la actriz Andreina Pagnani, *El candelabro* de Alfred de Musset no se llegó a estrenar. En su lugar realizará *La quinta columna* de Ernest Hemingway, en cuya adaptación intervendría Suso Cecchi d'Amico, guionista y colaboradora habitual de Visconti que desde entonces ya no se separaría de él hasta su muerte.

Considerando que en el teatro se le abría una posibilidad profesional, entre 1945 y 1947 dirige hasta once piezas, entre ellas *La máquina de escribir* de Jean Cocteau, *Antígona* de Jean Anouilh y *A puerta cerrada* de Jean Paul Sartre. Todas las

¹⁷⁸ SERVADIO, op. cit., pp. 88-89.

¹⁷⁹ SCHIFANO, op. cit., pp. 138-139. Observamos aquí otra de las erratas típicas en estas dos biografías consultadas: el autor de la obra *Adrián Mesurat* es Julien Green para Schifano mientras que para Servadio es Henry Green.

¹⁸⁰ MIRET JORBA, op. cit., p. 50.

representaciones van seguidas de cierto escándalo por la inmoralidad de la puesta en escena y de la actuación de los intérpretes¹⁸¹. Las piezas representadas eran obras de autores franceses, conceptualmente muy diferentes de lo que se estaba haciendo en Italia en aquellos momentos. Además de las citadas obras de Sartre, Anouilh y Cocteau, también puso en escena *Adam*, de Marcel Achard.

La primera obra que pone en escena Visconti con música original para un espectáculo teatral es *Las bodas de Fígaro*, de Beaumarchais. La partitura original fue compuesta por Renzo Rosellini quien también colaboraría con el realizador italiano en la siguiente obra teatral *Crimen y castigo*. Franco Mannino admiró la música que preparó el compositor, hermano de Roberto Rosellini, sobre todo la idea de introducir al final la conocida canción de la Revolución francesa “La Carmagnola”¹⁸².

En 1946 Visconti funda la “Compagnia italiana di prosa” que contará con un equipo de trabajo estable. La primera representación teatral que ofrece dicha compañía es *Crimen y castigo* de Dostoyevsky y entre los actores principales destaca el nombre de Franco Zeffirelli. Le siguen *El zoo de cristal* de Tennessee Williams, con música de Paul Bowles, y *Eurídice* de Jean Anouilh, cuya música original fue escrita por Umberto de Margheritis.

Después del rodaje de *La terra trema* y su difícil comercialización, la orientación de las producciones teatrales que aborda Visconti van a estar en las antípodas del realismo manifestado en sus películas. En la obra de Shakespeare, *Rosalinda o Como gustéis*, se interesa por la vanguardia surrealista encargando los decorados a Salvador Dalí, quien llegó a confesar al compositor Franco Mannino que “había trabajado en trance, como si el mismo Visconti hubiese estado allí con él”¹⁸³, debido a las precisas indicaciones que le dio el realizador italiano. La música pretende ajustarse al “barroquismo” en el que se desarrolla la obra ya que las piezas que Visconti seleccionó eran de Thomas Morley, Henry Purcell, Thomas Augustine Arne y William Boyce, aunque según declara Franco Mannino, la música era solamente de Henry Purcell y fue arreglada por Pierluigi Urbini para un reducido conjunto instrumental¹⁸⁴.

La siguiente obra de teatro que dirige Visconti en 1949 es el famoso drama de Tennessee Williams *Un tranvía llamado deseo*, con decorados de Franco Zeffirelli y

¹⁸¹ Idem, p. 51.

¹⁸² Cf. MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos & Lim, 1994, p. 107.

¹⁸³ Idem, p. 108.

¹⁸⁴ LIANDRAT-GUIGUES, op. cit., p. 174.

una estética que se alejaba de la fastuosidad mostrada en *Rosalinda o Como gustéis*¹⁸⁵. Pero volvería a montar una pieza espectacular -puro lujo y exceso decorativo- con motivo de la petición que le hizo Vittorio Gassman de que preparase una obra concebida exclusivamente para él. La obra fue *Orestes*, de Vittorio Alfieri, con música de Beethoven seleccionada por Visconti: el “Adagio” de la *Novena sinfonía* y el “Adagio” del *Concierto para piano n° 4*.

Visconti se encuentra en un momento importante de su carrera como director de teatro y algunas instituciones y festivales se interesan por su trabajo. En 1951 los responsables del “Maggio musicale fiorentino” le piden que dirija *Troilo y Crésida* de Shakespeare aunque se habían valorado otras posibilidades como fueron el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, el *Lorenzaccio* de Alfred de Musset o *La mandrágora* de Nicolás Maquiavelo¹⁸⁶. Finalmente se decanta por la obra de Shakespeare y escarga a Franco Zeffirelli el diseño de los espectaculares decorados que reflejan la suntuosidad de la ciudad de Troya. De nuevo la música trata de evocar el contexto en el que se inscribe la escena, y Visconti utiliza las canciones preexistentes de los trovadores provenzales Folquet de Marseille, Bernat de Ventadorn, Peirol y Jaufré Rudel. La armonización y arreglos de las canciones “Quan vei lanceta” y “Lanquan li jorn” fue realizada por Eva Riccioli.

Pese a tener muy avanzado el guión basado en la novela de Vasco Pratolini *Crónica de pobres amantes*, el proyecto no verá la luz, del mismo modo que no saldrán adelante *La carroza del Santísimo Sacramento* de Prosper Mérimée ni *Maratona di danza*. En vista de que no será posible sacar estos trabajos adelante, Visconti continúa en el ámbito del teatro con una obra de Arthur Miller, *Muerte de un viajante*, que tanto éxito había tenido en Norteamérica por entonces. El encargado de la música original para esta obra tetral fue el celebrado compositor norteamericano Alex North.

Para la segunda versión de *Un tranvía llamado deseo* de 1951, Visconti utilizó la música de la edición americana, concretamente piezas cantadas por Ambru Sani, con el acompañamiento de la New Orleans style band. Las obras de teatro contemporáneas presentadas por Visconti, y sobre todo las norteamericanas, mantenían la música original que se había compuesto para el espectáculo; Visconti era “musicalmente fiel”

¹⁸⁵ MIRET JORBA, op. cit., p. 66.

¹⁸⁶ Idem, p. 66.

en estos casos¹⁸⁷ aunque en otras ocasiones, como en el montaje de *El seductor* de Diego Fabbri, la música que utilizó fue de Giuseppe Verdi.

Para *La posadera* de Carlo Goldoni, apuesta por una escenografía intimista, muy distante de la espectacularidad que le había caracterizado en las producciones anteriores. Esta obra está considerada una de las mejores producciones teatrales de Visconti y reflejo de ello fue el triunfo que supuso para el director italiano, que se prolongaría con la puesta en escena de *Tres hermanas* de Anton Chéjov, en 1952. Inicialmente Visconti se había manifestado poco partidario de la obra de Chéjov a quien consideraba “un forjador de intrascendentes dramas burgueses”¹⁸⁸ y un autor menor entre los escritores rusos. La relectura de su obra, a los cuarenta y seis años, le supone un descubrimiento insospechado¹⁸⁹; la posterior admiración por el autor ruso le llevó a pronunciar la famosa sentencia: “Stendhal hubiese querido que se grabara sobre su tumba la siguiente inscripción: Adoraba a Cimarosa, Mozart y Shakespeare. Yo quisiera que sobre la mía se grabara: Adoraba a Shakespeare, Chéjov y Verdi”¹⁹⁰. La música original la compuso Franco Mannino en su primera colaboración teatral con Visconti, quien quedó tan satisfecho con la musicalización que le dijo al compositor que la música “parecía que la hubiese escrito un compositor ruso del pasado siglo”¹⁹¹. Tal fue su entusiasmo con la obra del autor soviético que el siguiente montaje será un monólogo de Chéjov: *El tabaco hace daño*. Posteriormente pondría en escena una adaptación de la *Medea* de Eurípides y la pieza *Como las hojas secas*, de Giuseppe Giacosa, ambas sin música.

En 1955 Visconti presenta *El crisol* de Arthur Miller y *Tío Vania* de Chéjov. En ésta última obra retoma la estética que había planteado en *Tres hermanas* y que tan buen efecto tuvo la vez anterior, aunque no contaría con música para esta ocasión.

Al año siguiente realiza dos reposiciones teatrales: *Muerte de un viajante* de Miller y *La posadera* de Goldoni, que se presentaba por primera vez fuera de Italia y “causó un fuerte impacto tanto en el público como en la crítica”¹⁹². Roland Barthes defendió el carácter contenido y naturalista de la pieza de Goldoni que echaba en falta en los escenarios franceses de aquellos años.

¹⁸⁷ MANNINO, op. cit., p. 107.

¹⁸⁸ MIRET JORBA, op. cit., p. 75.

¹⁸⁹ Idem, p. 75

¹⁹⁰ Idem, p. 75.

¹⁹¹ MANNINO, op. cit., p. 110.

¹⁹² MIRET JORBA, op. cit., p. 97.

La señorita Julia, de August Strindberg, se estrena en 1957 con música de Bruno Nicolai y Giuseppe Crivelli. Este mismo año, en el marco del Festival Internacional de Teatro de Venecia, presenta la obra de Goldoni *El empresario de Esmirna*, realizada en clave de humor. En esta ocasión Visconti colaboró con Nino Rota a quien solicitó un estilo musical “neoclásico pero con un poco de ironía, que estuviese en sintonía con el humorismo de Goldoni”¹⁹³. Una de las canciones de la obra, cuyo estribillo dice “Io non so perché l’amore” la reutilizó Rota en la película *Fortunella*, de Eduardo De Filippo. El director de la orquesta en esta ocasión fue el anteriormente citado Bruno Nicolai quien comenzó a colaborar como director de orquesta con Visconti en *Tres hermanas*.

En 1958 *Una vista desde el puente* de Arthur Miller fue criticada e incluso reprobada por el propio autor norteamericano, quien consideró poco acertada la transformación que había hecho Visconti de los personajes. Esta obra está considerada como un esbozo de *Rocco e i suoi fratelli* debido al argumento de la historia que trata sobre la situación de la inmigración italiana en Estados Unidos¹⁹⁴. Este mismo año Visconti estrena tres obras más: *Immagini e tempi di Eleonora Duse* de Gerardo Guerrieri, *El ángel que nos mira*, de Thomas Wolfe, con canciones compuestas por Nino Rota, y *Dos en un balancín* de William Gibson. Esta pieza teatral había sido solicitada a Jean Marais pero éste decidió ofrecérsela a Visconti, quien aceptó posiblemente en agradecimiento por la participación de Marais en *Le notti bianche*¹⁹⁵. También en 1958 pone en escena *Los chicos de la Señora Gibbons* de Will Glickman y Joseph Stein y en 1959 la pieza *La mentirosa o Hijos de arte* de Diego Fabbri .

Entre las producciones teatrales de 1960 y 1961 destaca *L’Arialda* de Giovanni Testori, con música de Nino Rota, habitual colaborador de Visconti desde 1954. Debido al contenido de la obra y a las connotaciones del personaje femenino principal, fue criticada y atacada hasta tal punto que tuvo que ser retirada de la cartelera. Esto supuso la más absoluta indignación de Visconti, quien decidió anular todos sus compromisos en Italia y trasladar su residencia a París.

Será en Francia donde logre uno de sus mayores éxitos y una de las representaciones más extraordinarias que se recuerdan¹⁹⁶. Se trata de la pieza presentada

¹⁹³ MANNINO, op. cit., p. 107.

¹⁹⁴ MIRET JORBA, op. cit., p. 107.

¹⁹⁵ Idem, p. 108.

¹⁹⁶ Idem, p. 126.

en 1961 *Lástima que sea una puta* de John Ford, con Alain Delon y Romy Schneider en los papeles principales. La música es de algunos compositores de la época Isabelina y la arregló para la ocasión Pierluigi Urbini, quien ya había colaborado con Visconti en la obra de teatro *Rosalinda o Como gustéis* de Shakespeare. Sobre el compositor que colaboró en esta obra hay ciertas contradicciones según se tome la información de unas fuentes o de otras. En el caso de la mayoría de biografías, análisis y estudios, el compositor que aparece referido en la ficha técnica es Nino Rota pero según Franco Mannino el compositor que colaboró con Visconti en esta ocasión fue Pierluigi Urbini, quien “fue llamado por Visconti cuando estaba en París para que arreglase la música que Luchino había seleccionado para la obra *Lástima que sea una puta*”¹⁹⁷.

De regreso a Italia, el siguiente espectáculo que dirige Visconti en 1963 es la obra de teatro en un acto *El árbol número trece* de André Gide. Se trata de una pieza en clave de humor que compartía cartel junto a un ballet del coreógrafo Jerome Robbins. El realizador italiano vuelve a París en 1965 para dirigir *Después de la caída* de Arthur Miller, texto del autor norteamericano basado en la vida de su esposa Marilyn Monroe, y que Visconti modificaría convirtiendo la obra en una lujosa versión cuya música estaría a cargo de David Amram. De vuelta a Roma, estrena otra pieza teatral de Chéjov: *El jardín de las cerezas*.

La actividad teatral de Luchino Visconti se ralentiza notablemente a finales de los años 60 y comienzo de los 70. De 1967 a 1972 solamente lleva a escena tres obras. La primera es *Egmont*, de Goethe, para la que emplea de nuevo la música de Beethoven, logrando un espectáculo de primer orden que se representaría en los principales teatros de toda Italia, desde La Scala a la Ópera de Roma¹⁹⁸. La segunda obra, *La monja de Monza* de Giovanni Testori, se escenifica sin contratiempos aunque el proyecto de representar *El mercader de Venecia* de Shakespeare no verá la luz, hecho que manifiesta su intenso trabajo en el campo del cine con el rodaje de la monumental película *Ludwig*, que le costaría una trombosis cerebral. Tras casi dos años de inactividad en la dirección escénica, regresa a la actividad teatral con la obra *L'inserzione* de Natalia Ginzburg en 1969. La última obra teatral que dirija Visconti será en 1973. Se trata de *Viejos tiempos* de Harold Pinter, una pieza de cámara con solo tres personajes y un solo decorado que

¹⁹⁷ MANNINO, op. cit., 107.

¹⁹⁸ Idem, p. 109.

facilitaba su trabajo, pudiendo realizar los ensayos en la propia casa del realizador italiano¹⁹⁹.

De la trayectoria teatral que hemos expuesto nos gustaría señalar que solamente Nino Rota y Franco Mannino colaboraron permanentemente como compositores en sus obras de teatro. Ambos serán también sus más fieles colaboradores en el cine, como veremos más adelante.

2.6.2. Visconti realizador de escena: la ópera

En 1954 Visconti realizará su primer montaje operístico en La Scala de Milán con motivo de su encuentro con Maria Callas. Juntos darían vida a *La vestale* de Spontini. Le seguirían *La sonnambula* de Bellini -con dirección musical de Leonard Bernstein- y *La traviata* de Verdi, ambas estrenadas en 1955. Esta última ha pasado a la historia de la dirección escénica operística como uno de los más bellos montajes jamás realizados²⁰⁰. La conexión Verdi-Visconti-Callas dio como resultado una producción de una elegancia y refinamiento extraordinarios. Antes de trabajar en el montaje de estas óperas, otros proyectos habían fracasado: *Zazá* de Ruggiero Leoncavallo y también *Otello*, *Rigoletto*, *La forza del destino* y *Falstaff* de Verdi²⁰¹.

1954 es también el año en el que se estrena *Senso*, un filme que tiene todos los ingredientes del melodrama y que comienza con la escenificación de la ópera de Verdi *Il trovatore*. A partir de estas fechas la conciencia operística del realizador italiano comienza a crecer y es lógico pensar que *Senso* la realizó influenciado por sus trabajos en la ópera.

En 1956 Visconti consigue estrenar uno de sus proyectos más interesantes: la ópera-ballet *Mario e il mago*, inspirada en la novela homónima de Thomas Mann, con música de Franco Mannino y coreografía de Leónide Massine²⁰². Ese mismo año, Herbert von Karajan propone a Visconti dirigir la ópera de Mozart *Così fan tutte*, pero el proyecto tampoco llega a realizarse²⁰³. Sí que verá la luz el filme *Le notti bianche*,

¹⁹⁹ MIRET JORBA, op. cit., p. 210.

²⁰⁰ Esta apreciación se ha mantenido hasta nuestros días. En una entrevista que José Luis Pérez de Arteaga hizo al Director Jesús López Cobos con motivo de la representación de *La traviata* en España durante la temporada 2004-2005, éste citó la puesta en escena de Visconti como una de las más interesantes desde su estreno.

²⁰¹ MIRET JORBA, op. cit., p. 95.

²⁰² Idem, p. 97.

²⁰³ Idem, p. 98.

basado en la breve novela homónima de Fiódor Dostoyevsky. Tras el rodaje de *Le notti bianche*, el trabajo de Visconti en el teatro y la ópera se intensifica y en 1958 dirige hasta siete obras. Con Maria Callas en el papel principal llevaría a cabo *Anna Bolena* de Donizetti e *Ifigenia in Tauride* de Gluck en La Scala de Milán. Desde entonces no volverían a trabajar juntos debido a motivos que poco tuvieron que ver con aspectos profesionales²⁰⁴.

Su labor teatral continúa con un ballet sobre las extenuantes competiciones de baile celebradas en los suburbios de Roma cuyo libreto había elaborado él mismo basándose en la novela *Por qué matan a los caballos* de Horace McCoy, para un nuevo festival en Berlín, titulado *Maratona di danza*, con música de Hans Werner Henze.

Dos óperas de Verdi son las siguientes candidatas a poner en escena por Visconti: *Il trovatore* e *Il pirata*, de las cuales solo la primera se llegaría a realizar siete años después. Las ofertas para representar óperas son constantes. *Don Carlo* y *Macbeth*, también de Verdi, serán dirigidas por Visconti en Inglaterra e Italia respectivamente. Esta última fue seleccionada para el Festival dei Due Mondi de Spoleto, organizado por Gian Carlo Menotti y Thomas Schippers, quien volvería a trabajar con Visconti en varios de sus montajes operísticos posteriores²⁰⁵. En ocasiones como ésta, el principal problema que encontraba Visconti para realizar su trabajo era el presupuesto y normalmente los espectáculos salían adelante gracias al desinterés económico de los participantes y del propio Visconti²⁰⁶.

Para el segundo Festival dei Due Mondi de Spoleto Visconti presenta la ópera *Il duca d'Alba* de Donizetti, en la que colabora de nuevo Thomas Schippers como director musical²⁰⁷. Después de esta obra, no volverá a trabajar en la ópera ni en el teatro durante un año y medio, tiempo que dedica a la preparación del filme *Rocco e i suoi fratelli*²⁰⁸. Este hecho es significativo puesto que, las dos décadas siguientes a la realización del citado filme, Visconti trabajará más en el campo del cine que en el del teatro o la ópera.

La temporada de 1960 a 1961 podía haber sido el momento de regreso de Visconti junto a Maria Callas a La Scala de Milán, pero el realizador italiano decide

²⁰⁴ Desde su relación con Aristóteles Onassis y su círculo, Maria Callas se fue integrando en el ambiente de la alta sociedad internacional y se alejó de Visconti. Para algunos esta relación de la Callas terminó por arruinar su carrera. MIRET JORBA, op. cit., p. 106.

²⁰⁵ MIRET JORBA, op. cit., p. 108.

²⁰⁶ MANNINO, op. cit., p. 87.

²⁰⁷ Idem, p. 88.

²⁰⁸ MIRET JORBA, op. cit., p. 109.

abandonar el montaje de la ópera *Poliuto* de Donizetti, que hubiese reunido a los dos artistas una vez más. Esta renuncia fue uno de los principales motivos por los que Luchino Visconti y Maria Callas no volverían a colaborar nunca más, “poniendo punto y final a una relación de la que se podían esperar todavía grandes triunfos”²⁰⁹.

Giancarlo Menotti le invita a participar en el Festival de Spoleto de 1961 con una versión de *Salome* de Richard Strauss inspirada en las pinturas de Gustave Moreau, con un tono erótico y perverso²¹⁰ que volvería a crear polémica entre el público y la crítica. La música fue dirigida una vez más por Thomas Schippers quién supo subrayar la contenida sensualidad de la danza de los siete velos²¹¹ y causó un sorprendente efecto de admiración entre los asistentes.

A petición del Barón De Simone, Visconti y Mannino son llamados para proponer una ópera en el Teatro Massimo de Palermo. Inicialmente habían propuesto preparar un libreto basándose en la obra *Las tribulaciones del joven Torless*, de Robert Musil, pero reducirla a un drama operístico resultaba muy complicado. Visconti habló con Mannino y le propuso hacer una ópera cómica, cosa que le satisfizo enormemente. La obra en cuestión fue una comedia “histórico pastoral” de título *Il diavolo in giardino*, estrenada en 1963. El principal contratiempo que se encontró Mannino para preparar la partitura fue la falta de coordinación que tuvo con Visconti a causa del rodaje de *Il Gattopardo*. Después de todos los contratiempos y desajustes acaecidos en la preparación de esta pieza, cuando un periodista preguntó a Visconti en una entrevista cuál era su obra teatral de mayor éxito hasta la fecha, el realizador italiano le respondió: *Il diavolo in giardino*²¹².

En la sexta edición del Festival dei Due Mondi de Spoleto de 1963, presenta una nueva edición de *La traviata* a la que denominaría “la povera” –la pobre- ya que la realizó con pocos medios y con un casting de intérpretes prácticamente desconocidos. Además, se quedan sin realizar varios de los proyectos que Visconti tenía previstos. Uno de ellos es *José y sus hermanos*, basado en el relato homónimo de Thomas Mann y que iba a formar parte de uno de los episodios de *La Biblia*, producida por Dino de Laurentiis, junto a Orson Welles y Robert Bresson. El otro proyecto fallido será una nueva puesta en escena de *Troilo e Cressida*. Sí se escenificaría, y con un enorme éxito,

²⁰⁹ Idem, p. 125.

²¹⁰ Idem, p.126.

²¹¹ MANNINO, op. cit., p. 90.

²¹² Idem, pp. 67-72

Le nozze di Figaro, ópera en la que colaboró Alberto Fassini y de la que dijo que resultó una versión “no alemana, ni incluso italiana, sino mediterránea”²¹³. El éxito de esta obra fue tan rotundo que se presentó en el Metropolitan de Nueva York cuatro años más tarde. Hans Werner Henze dijo que esta representación fue “soberbia, sensual, excitante y conmovedora”²¹⁴.

La siguiente ópera que abordaría Visconti es *Il trovatore* de Verdi y que se presentaría con la Orquesta y coro de La Scala en el Teatro Bolshoi de Moscú. Visconti quedó muy descontento en esta ocasión debido a que, disponiendo de “los mejores ingredientes” no se explicaba “cómo se podía montar una ópera en unas condiciones tan deficientes” así como “la poca moralidad de La Scala y la dignidad de los cantantes”²¹⁵.

La representación en 1965 de la ópera *Don Carlo* de Verdi supuso otro hito en la escenografía y el vestuario ya que muchos directores de escena la han tomado como referencia y se ha repetido con la misma estética incluso después de la muerte del director italiano²¹⁶. *Carmen* de Bizet, ópera en la que debía de interpretar el papel principal Maria Callas, será otra de sus producciones fallidas. En cambio, Visconti presenta en Viena y Londres *Falstaff*, de Verdi, y *Der rosenkavalier*, de Richard Strauss. La primera, dirigida por Leonard Bernstein, fue una ópera bastante mediocre y el propio Visconti reconoció su insatisfacción cuando pidió encarecidamente a Franco Mannino que le permitiese hacer un *Falstaff* a su gusto y criterio²¹⁷ con su ayuda y colaboración.

En 1967 Visconti lleva a escena la tercera versión de *La traviata* en el Covent Garden de Londres que será la más criticada de las tres debido a la decisión de trasladar la acción a 1880, periodo de apogeo de la corriente decadentista, y de utilizar un vestuario y decoración en blanco y negro, siguiendo los dibujos con los que Aubrey Beardsley ilustró *Salomé* de Oscar Wilde²¹⁸. Según Franco Mannino, Visconti se inspiró en la película *Margherita Gautier*, con Greta Garbo en el papel principal²¹⁹. La prensa británica habló de una “Traviata alla Beardsley” y el público inglés se mostró poco

²¹³ Idem, p. 92.

²¹⁴ SERVADIO, op. cit., p. 219.

²¹⁵ MANNINO, op. cit., p. 93.

²¹⁶ MIRET JORBA, op. cit., p. 158.

²¹⁷ MANNINO, op. cit. p. 95.

²¹⁸ MIRET JORBA, op. cit., p. 170.

²¹⁹ MANNINO, op. cit., p. 82.

receptivo a la propuesta, considerando esta representación un mero capricho personal de Visconti.

A medio camino entre el teatro y la ópera se sitúa su trabajo escénico *Egmont*, de 1967, basado en la obra de Goethe y con música de Beethoven. En esta ocasión se le acusó de “haber convertido un drama clásico en un espectáculo coral y fastuoso cuyas audacias estéticas no siempre guardaban la debida correlación con el tema”²²⁰. Fedele d’Amico, padre de la guionista y amiga de Visconti Suso Cechi d’Amico, le criticó algunos detalles al respecto y le cuestionó haber planteado *Egmont* como una cuestión política. A la orientación con tintes políticos propuesta por Visconti hay que añadir que en este tiempo, su círculo de amistades y colaboradores había cambiado y eso se notó en la puesta de escena de la obra.

”La producción de *Egmont* demostró una falta de criterio intelectual, de verdadera reflexión, al igual que la producción londinense de *La traviata*. El equipo de Visconti ya no realizaba una contribución crítica; si pensamos en *Ossessione*, en la que Visconti empleó la mejor gente de Italia, desde Ingraio a Moravia, podemos darnos cuenta de la diferencia intelectual existente entre entonces y ahora y también aperebimos de la importancia que el equipo tenía para Visconti”²²¹.

La preparación del filme *La caduta degli dei* hará que Visconti se tome un tiempo de inactividad en el teatro y la ópera, concretamente de 1968 a principios de 1969. Este mismo año lleva a escena la ópera *Simon Boccanegra* de Verdi, obra que “no aportará gran cosa al prestigio del director, quien planteó un escenario decorado en el estilo de las vanguardias de los años veinte, dudosamente oportuno, supeditando casi la obra a los efectos escénicos”²²².

Debido a la trombosis sufrida en 1972, tras el rodaje de *Ludwig*, la posibilidad de regresar a la dirección operística resulta imposible y así lo demuestra el hecho de que la dirección de la tetralogía wagneriana que le proponen desde La Scala no se llegase a realizar jamás. Pero la vuelta a la actividad de Luchino Visconti, incansable pese a sus limitaciones físicas, hace que los organizadores del Festival de Spoleto le animen a participar una vez más, dirigiendo en esta ocasión con clamoroso éxito, su última ópera:

²²⁰ MIRET JORBA, op. cit., pp. 170-171.

²²¹ SERVADIO, op. cit, p. 228.

²²² MIRET JORBA, op. cit., p. 186.

Manon Lescaut de Giacomo Puccini, dirigida por Thomas Schippers. Visconti llegó a ser un gran entusiasta de la música de Puccini tardíamente lo que no limitó su capacidad de creación, cerrando con esta obra una brillante carrera como realizador de escena en la ópera.

Antes de terminar este apartado en el que hemos procurado contextualizar el trabajo de Visconti en el teatro y la ópera, debemos decir que toda la obra del realizador italiano debería entenderse como una unidad que se reparte entre el cine, la ópera y el teatro. Los tres medios tienen la misma finalidad: conseguir un resultado de gran calidad y refinado sentido artístico. Una vez le preguntaron en que campo prefería trabajar y él respondió: “En el que no estoy trabajando. Cuando estoy dirigiendo una ópera sueño con hacer un filme; cuando estoy haciendo una obra de teatro sueño con dirigir una ópera. Trabajar en otro campo es un cambio, es un descanso”²²³.

²²³ SERVADIO, op. cit., p. 219.

3. ESTUDIO DE LA MUSICA Y ANÁLISIS DE LAS FUNCIONES MUSICALES

A continuación se presenta un estudio de la música en el cine de Luchino Visconti organizado en cuatro etapas que se corresponden con el tiempo que cada compositor o compositores colaboraron con el realizador italiano. Las fechas que se han tomado como marco de trabajo han sido las comprendidas entre su primera y última películas, es decir de 1943 a 1976. De estas cuatro divisiones tres de ellas son etapas en las que se establece una continuidad y nos permite hablar de unidad en la colaboración entre director y compositor, creándose una suerte de estilo y técnica musicales determinados. Solamente la tercera etapa, que comprende cinco años -1964-1969-, no posee la unidad de las otras tres, puesto que no existe la colaboración continuada de ningún compositor y ello complica la posibilidad de concretar aspectos musicales comunes. Es cierto que la primera etapa parece carecer también de cierta unidad en este sentido, pero sí que se establece una coherencia en el aspecto estilístico de los filmes y de la función de la banda sonora.

Antes de continuar creemos conveniente presentar un esquema en el que mostramos los filmes y los compositores que se corresponden con cada una de las cuatro etapas propuestas²²⁴.

1. Etapa Neorrealista (1943-1953)

-*Ossessione*: Compositor: Giuseppe Rosati. Director musical: Fernando Previtali.

-*La terra trema*: Compositor: Willy Ferrero. Director musical: Willi Ferrero.

-*Appunti su un fatto di cronaca*: Compositor: Franco Mannino. Director musical: Franco Mannino.

-*Bellissima*: música de Donizetti arreglada por Franco Mannino. Director musical: Franco Ferrara.

-*Siamo donne*: Compositor: Alessandro Cicognini. Director musical: Alessandro Cicognini.

²²⁴ Se indica cada etapa con la cronología entre paréntesis y cada película con su compositor y su director musical, o bien se indica el compositor del que se toma la música, junto al arreglista.

2. Nino Rota (1954-1963)
 - Senso*: música de Anton Bruckner adaptada por Nino Rota. Director musical: Franco Ferrara.
 - Le notti bianche*: Compositor: Nino Rota. Director musical: Franco Ferrara.
 - Rocco e i suoi fratelli*: Compositor: Nino Rota. Director musical: Franco Ferrara.
 - Boccaccio '70*: Compositor: Nino Rota. Director musical: Franco Ferrara.
 - Il Gattopardo*: Compositor: Nino Rota. Director musical: Franco Ferrara.

3. Transición: César Franck, Piero Piccioni y Maurice Jarre (1965-1969)
 - Vaghe stelle dell'orsa*: música de César Franck.
 - La strega bruciata viva* -*Le streghe* -: Compositor: Piero Piccioni. Director musical: Piero Piccioni.
 - Lo straniero*: Compositor: Piero Piccioni. Director musical: Bruno Nicolai.
 - La caduta degli dei*: Compositor: Maurice Jarre. Director musical: Maurice Jarre.

4. Franco Mannino (1971-1976)
 - Morte a Venezia*: música de Gustav Mahler adaptada por Franco Mannino. Director musical: Franco Mannino.
 - Ludwig*: música de Wagner adaptada por Franco Mannino. Director musical: Franco Mannino.
 - Gruppo di famiglia in un interno*: Compositor: Franco Mannino. Director musical: Franco Mannino.
 - L'innocente*: Compositor: Franco Mannino. Director musical: Franco Mannino.

En la mayoría de estudios y análisis de la obra de Visconti la primera etapa está considerada como neorrealista y se extiende durante la década de los años cuarenta, desde 1943 hasta 1953. En este tiempo los compositores que elaboraron y adaptaron la música para las películas de Visconti fueron Giuseppe Rosati, Willy Ferrero, Franco Mannino y Alessandro Cicognini. Es cierto que podría hablarse de una colaboración más cercana entre Visconti el compositor Franco Mannino, con quien trabajó en dos ocasiones, pero realmente no se estableció una colaboración continuada por dos

motivos: por el rechazo de Mannino a componer la música para *Siamo donne*, que ya estaba pactada por la productora con Alessandro Cicognini²²⁵, y por su trabajo como pianista y director de orquesta, que le mantenía de gira y conciertos con frecuencia. En cualquier caso en esta etapa Visconti tuvo mayor relación con Franco Mannino quien asesoraba frecuentemente al realizador italiano sobre detalles musicológicos para que la música resultase lo más precisa posible²²⁶.

La segunda etapa nos sitúa en la década de 1954 a 1963 y el compositor que colaboró con Visconti ininterrumpidamente fue Nino Rota. La película que abre esta etapa que podríamos denominar “neorromántica”²²⁷ fue *Senso*, para la cual adaptó la *Séptima sinfonía en Mi menor* de Anton Bruckner. Le siguen *Le notti bianche*, *Rocco e i suoi fratelli*, el episodio del filme *Boccaccio 70*, “Il lavoro”, y se cierra con *Il Gattopardo*. Si tomamos como referencia otros estudios y análisis de la obra de Visconti, *Il Gattopardo* es analizada dentro de otra etapa diferente pero en la división que proponemos consideramos que la estética musical y los elementos formales derivados de la composición de Nino Rota invitan a realizar el análisis incorporando *Il Gattopardo* en esta segunda etapa.

La tercera etapa, periodo de transición musical, abarca desde 1965 hasta 1969. Arranca con *Vaghe stelle dell'orsa*, filme en el que Visconti utiliza música de César Franck, hasta *La caduta degli dei*, con música de Maurice Jarre, pasando por el episodio de *Le streghe*, “La strega bruciata viva”, y *Lo straniero*, ambas con música de Piero Piccioni. *La caída degli dei* es el primero de los tres filmes que conforman la llamada trilogía alemana²²⁸, junto con *Morte a Venezia* y *Ludwig*, y parecería lógico considerarlo dentro de este grupo de tres películas pero, como se explicará en el análisis de este filme, lo consideramos musicalmente dentro de esta etapa transitoria.

La cuarta etapa, también breve pero muy definida en el plano musical, es la que se desarrolla de 1971 a 1976 junto al ya por entonces célebre compositor y pianista Franco Mannino. En esta etapa hemos agrupado los cuatro últimos filmes de Visconti: *Morte a Venezia*, *Ludwig*, *Gruppo di famiglia in un interno* y *L'innocente*. Si en las dos primeras el uso de la música preexistente tiene la firma de Visconti, con una tendencia

²²⁵ MANNINO, op. cit., p. 23-24.

²²⁶ Lino Micciché en el Prefacio del libro *Visconti e la música*, p. XIII.

²²⁷ Término utilizado por Franco Mannino en: MANNINO, op. cit., p. 24.

²²⁸ La aceptación de este análisis se hace patente en muchos estudios sobre la obra de Visconti después de los años 70. Un ejemplo lo encontramos en: VVAA. Luchino Visconti (I). “Neorealismo, Historia y Estética” en “Dirigido por...” n° 392, septiembre 2009, Barcelona, pp. 50-55.

al empleo de música del Romanticismo y Postromanticismo, en las dos últimas encontramos el acierto de un gran compositor de música para el cine: Franco Mannino. Hablaremos de ello con detalle en el análisis que se hace de cada uno de estos filmes.

Uno de los aspectos en los que centraremos nuestro análisis será en la música preexistente. Por un lado, estudiaremos la constante presencia de repertorio “clásico”²²⁹ en el cine de Visconti teniendo como punto de referencia la ópera y las obras sinfónicas de finales del siglo diecinueve; en la producción viscontiana podemos encontrar arias de óperas célebres cantadas por los propios personajes –*Ossessione, La terra trema, Il Gattopardo*- o piezas del repertorio del Romanticismo arregladas e interpretadas para la ocasión –*Senso, Vaghe stelle dell'orsa, Morte a Venezia*-. Por otro, analizaremos la música popular y las canciones de moda de cada década y revisaremos la importancia de la música ligera y las canciones de estilo pop que suenan en muchos de sus filmes de temática contemporánea. Se trata de un empleo recurrente que no debe pasar desapercibido ya que su principal función es la de actuar como elemento de contraste con la música “clásica”, creando diferencias sociales y culturales entre los personajes.

Para facilitar el seguimiento de escenas y situar al lector argumentalmente, se han incluido al final del trabajo -Anexo I- las sinopsis de cada una de las películas analizadas; nos parecía lógico introducir un resumen que permita conocer el argumento principal de los filmes. También se incluye al comienzo de cada análisis un contexto general en el que se explican cuestiones históricas, formales, de realización o producción para que el lector disponga de una información que le introduzca en cada película y pueda conocer sus detalles más importantes. Sinopsis y contexto tienen la función de informar al lector para que pueda identificar los momentos cronológicos referidos en los análisis y disponga así de la información narrativa desde el primer momento.

²²⁹ Para no entrar en polémicas terminológicas, entiéndase “repertorio clásico” o “música clásica” como se cita en los manuales de armonía: como la música que va del siglo XVII a comienzos del XX y se basa en la armonía tonal funcional.

3.1. PRIMERA ETAPA: “COMMENTO MUSICALE Y NEORREALISMO”

En este primer bloque se analizan las películas que tienden a ser englobadas dentro de la estética neorrealista y cuya música es denominada con el término “commento musicale”. Estas películas son *Ossessione*, *La terra trema* y *Bellissima*. También se presenta en esta etapa el documental que realizó Visconti en 1951, *Appunti su un fatto di cronaca*, y por último, se analiza un mediodetraje que forma parte del filme *Siamo donne*, en el que la actriz principal es Anna Magnani.

Se ha determinado reunir estos filmes en una primera etapa por dos motivos fundamentales: por ser considerados “neorrealistas” en las monografías y estudios contemplados en esta investigación y por tener una serie de características comunes en el tratamiento musical. El denominado “commento musicale” podría considerarse como la banda sonora musical de un filme y presenta ciertas peculiaridades en las producciones audiovisuales italianas de los años 30, 40 y 50: se trata principalmente de la adaptación de la música extradiegética compuesta para la película al carácter o al ritmo de las escenas, “comentando musicalmente” algunos momentos del filme.

Si bien es cierto que en los primeros pasos de Visconti como realizador son varios los compositores y músicos que colaboran en sus películas y obras de teatro, hay uno que es quizá el más relevante por la estrecha colaboración que se establece entre ambos: Franco Mannino. Cuando Visconti comienza a sobresalir en el mundo del cine y del teatro, la ayuda del músico será constante, no solamente en el aspecto que concierne a la composición de la banda sonora sino también en el asesoramiento y consulta de cuestiones musicales de toda índole. Pero el primer contacto de Visconti con un director musical de primer orden es el que establece con Fernando Previtali en el rodaje de *Tosca* de Jean Renoir en 1940. Visconti conoce entonces al compositor y tres años después contará con él para la dirección musical de *Ossessione*.

Otro de los compositores con quién colaboró en dos ocasiones -en el año 1946 - fue Renzo Rossellini, hermano del director Roberto Rosellini. Con este compositor llevaría a cabo las obras teatrales *Las bodas de Fígaro* y *Crimen y castigo*. También Willy Ferrero trabajaría en esta primera etapa en dos ocasiones con Visconti: primero en *La terra trema*, cuya labora fue la de coordinador musical, y después en la obra de teatro *Orestes*, en la que dirigía la música de Beethoven que Visconti había elegido para el espectáculo.

El realizador italiano tuvo a su lado a compositores y músicos de la categoría de Umberto de Margheritis, que compuso las piezas musicales para la obra de teatro *Eurídice*, de Jean Anouilh, Willi Ferrero, Alessandro Cicognini o Franco Mannino. También utilizó músicas preexistentes en sus obras de teatro, como fue el caso de la música de Alex North para la representación de *La muerte de un viajante* de Arthur Miller.

3.1.1. *OSSESSIONE* (1943)

A) Contexto

Después de colaborar con Jean Renoir como ayudante de dirección y diseñador de vestuario, Visconti emprende su propia carrera cinematográfica en 1941 con la adaptación de la novela de James M. Cain, *El cartero siempre llama dos veces*, en cuyo libreto trabajaría con Mario Alicata, Gianni Puccini y Giuseppe de Santis. La obra de Cain encontró en su momento serios problemas con la censura puesto que rompía con algunos de los códigos morales y sociales preestablecidos. También *Ossessione* sufrió las consecuencias: si el guión logró superar la barrera de la censura con el filme no sucedería lo mismo: se redujo el metraje y se prohibió su proyección en más de una ocasión; incluso se llegó al extremo de destruir el negativo original. Era tal la expectativa creada en torno a la película que, con motivo de su proyección en Roma y el éxito obtenido ante el público asistente, Vittorio Mussolini abandonó la sala indignado exclamando: “¡Esto no es Italia!”.

Las pretensiones de Mario Alicata, de Sanctis y demás miembros de la revista *Cinema* eran que la película mantuviese las alusiones políticas implícitas en la novela de Cain mientras que Visconti optó por realizar “un melodrama pasional inserto en un contexto determinado”²³⁰. La acción se trasladó al valle del Po y los personajes se italianizaron con tal acierto que difícilmente se adivina el origen del libro: se simplificó el guión y se adecuó la época a la Italia del momento. El título con el que se identificaría inicialmente la película sería *Palude* pero se cambió por *Ossessione* probablemente para no confundirlo con el drama de Diego Fabri, *Paludi*, estrenado ese mismo año²³¹.

²³⁰ Cf. BACON, Henry. *Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge University Press, 1998, p. 17; y en MIRET JORBA, op. cit., p. 42.

²³¹ RONDOLINO, op. cit., p. 113.

Para el papel de Gino se eligió como actor a Massimo Girotti y en el rol de Giovanna a Anna Magnani, quien rechazó la interpretación a causa de su embarazo. Fue sustituida por Clara Calamai, una de las divas más sofisticadas de la época. En la película tuvo que encarnar un personaje al que no estaba acostumbrada, siempre despeinada y sin maquillar. El rodaje fue una verdadera tortura para ella. Como expresa Fereydon Houveyda en su crítica de *Ossessione*: “no es que el tema fuera bueno, sino la adaptación que se ha hecho de él. Visconti abandona deliberadamente el punto de vista policiaco y solo se interesa por el drama humano de los personajes”²³².

En *Ossessione* se aprecia desde el comienzo el personal estilo de Visconti en el empleo de los recursos cinematográficos. Cuando el encargado de montar el filme, Mario Serandrei, vio las primeras secuencias se quedó asombrado “ante aquel amplio fraseo, aquella escritura que nada tenía que ver con el estilo de James M. Cain, seco y rápido”²³³. El propio Serandrei declaró que para él, ver las primeras escenas en la posada con Giovanna fue una especie de shock, entendiendo que se encontraba ante la obra de un gran realizador. Parece ser que el término “Neorrealismo” se acuñó a raíz de una carta que Serandrei escribió a Visconti expresando su admiración y diciéndole que “no sabía cómo denominar ese tipo de cine sino como neorrealista”²³⁴. Pese a la generalizada consideración de *Ossessione* como filme neorrealista, Geoffrey Nowell-Smith lo considera estilísticamente “naturalista” debido al empleo de escenas rodadas con apenas distorsión expresiva²³⁵.

El contraste de la “ópera prima” de Visconti con respecto al cine italiano contemporáneo, que carecía de profundidad social e histórica, era inmenso. Solamente fue necesario un mes bajo la influencia de Renoir para que el filme se desviase de los convencionalismos estéticos y morales de la Italia de entonces. *Ossessione* destruyó todos los estereotipos cinematográficos existentes e influyó en el cine italiano posterior. Las intenciones de Visconti estaban muy claras desde los comienzos de su carrera: “Mi

²³² VVAA. *Visconti*. Dossier realizado por el equipo de la Filmoteca Nacional de España. Barcelona: Ed. de la Filmoteca Nacional de España, 1976, p. 18.

²³³ Podría compararse en algunos aspectos con otros dos filmes: *Cuatro pasos por las nubes* (1942) de Alessandro Blasetti y *I bambini ci guardiamo* (1943) de Vittorio de Sica. Los tres tratan la disolución de la familia como “institución sagrada”, tema presente en todo el cine de Visconti. BACON, op. cit., p. 23.

²³⁴ Cf. NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Luchino Visconti*. London: British Film Institute publishing, 2003, p. 26.

²³⁵ Idem, p. 26.

idea principal es la de contar historias sobre hombres vivos a través de acontecimientos, no solo sucesos. De todas las tareas que me conciernen como director la que me apasiona más es la de trabajar con los actores, encontrar material humano con el que crear nuevos hombres”²³⁶.

Si hubo un punto débil en este primer filme del realizador italiano, que solamente Mario Alicata supo analizar con criterio, ese fue el de la reiteración. La “obsesión” de Visconti por que el público no se perdiera detalle, por explicar permanentemente desde lo argumental a lo objetivo, por poner énfasis en cada escena dando a todas igual importancia narrativa²³⁷, hizo que algunos de sus colaboradores reflexionaran sobre las estrategias cinematográficas que tendrían que tomar en el futuro. Posteriormente, en otros de sus filmes como *Vaghe stella dell’orsa* o *Lo straniero*, también sería objeto de crítica la ambigüedad argumental y la distorsión de la narración causada por los muchos detalles introducidos en cada escena.

B) Música

El planteamiento musical que hace Visconti en su primer largometraje es original y brillante: divide el filme en dos partes cuya diferencia se hace visible en el empleo de la música. Lino Micciché examina con detalle esta “forma binaria” y considera el momento del crimen como el punto “sin retorno”, instante que transforma la relación entre los personajes y el carácter de la película²³⁸. En la primera parte la música diegética tiene especial relevancia: cada personaje tiene asociada una melodía – cantada o tocada- que representa su carácter y sus aspiraciones personales. Además, podemos escuchar en el plano extradiegético tres temas musicales que funcionan como “leitmotiv” psicológico de los personajes a los que acompaña. En la segunda parte, tras el asesinato, la música diegética casi desaparece por completo, para dar paso a una música extradiegética de carácter sombrío y opresivo.

La banda sonora compuesta por Giuseppe Rosatti para el plano extradiegético enfatiza los momentos dramáticos con un carácter muy apropiado y crea una tensión que se libera en el trágico suceso final. Rossati escribió para *Ossessione* “una de las primeras composiciones neorrealistas que se adaptaba a la perfección al espíritu del

²³⁶ SERVADIO, op. cit., p. 101.

²³⁷ Idem, p. 104.

²³⁸ Cf. MICCICHÉ, Lino. *Luchino Visconti*. Venezia: Marsilio editori, 2002, p. 7.

filme”²³⁹ y que establecía estrategias muy adecuadas a las necesidades de la narración. Podemos considerar que Visconti elaboró el “commento musicale” seleccionando la música preexistente y el compositor italiano planificó la música extradiegética, es decir, los temas musicales, su desarrollo y su ubicación en el filme.

El análisis musical lo hemos dividido en dos partes: por un lado, analizamos la música extradiegética que actúa en el plano psicológico y que expresa los sentimientos de los personajes; y por otro, la música diegética, donde se incluyen las canciones populares que aparecen a lo largo del filme.

Hemos establecido un guión musical de la película en el que se sintetiza la información que se desarrollará posteriormente para facilitar el seguimiento del texto. Este guión musical es muy esquemático y está organizado de forma sencilla: apuntamos primero una breve descripción de la escena y seguidamente la música que aparece en esa escena²⁴⁰. Es el siguiente:

INTRODUCCIÓN

1. Títulos de crédito:

-“Música trágica”: extradiegética

PARTE I

1. Llegada del camión a la trattoria:

-“Di Provenza”: canta Bragana, diegética

-“Tema de Gino”: entra en la trattoria, extradiegética

2. Dentro de la trattoria:

-“Di Provenza”: dos personas al piano, diegética

-“Fiorin fiorello”: canta Giovanna, diegética

-“Tema de Gino”: entra en la cocina, extradiegética

²³⁹ MANNINO, op. cit., p. 17.

²⁴⁰ Al tratarse del primer guión musical que presentamos conviene tener en cuenta que es un esquema que pretende sintetizar las escenas en las que suenan los fragmentos musicales y exponerlos de manera directa y clara. Consideramos que, de este modo, el lector dispone de buena parte de la información de manera inmediata y le permite conocer la estructura general del filme en un primer vistazo.

-“Tema de Gino”: se marcha de la trattoria, extradiegética

3. En el exterior de la trattoria:

-Armónica: instrumento que toca Gino, diegética

-“Di Provenza”: cantan dos cazadores, diegética

-“Fiorin fiorello”: canta Giovanna para atraer a Gino, diegética

4. Gino entre en la trattoria para seducir a Giovanna:

-“Música trágica”: representa la pasión “destruictiva” de los dos amantes, extradiegética

-“Tema de Gino”: después de hacer el amor cuentan anécdotas de sus vidas, extradiegética

-“Tic-tac” del despertador de la habitación de Giovanna, diegético

-Música de transición: extradiegética

-“Música de la duda”: discuten si fugarse juntos o quedarse, extradiegética

5. Bragana, Gino y Giovanna cenan juntos en la trattoria:

-“Di Provenza”: silbada por Bragana, diegética

-Maullidos de los gatos en el exterior de la trattoria, diegéticos

-Armónica: Gino toca melodías alegres, diegética

-“Tema de Giovanna”: le entrega una medalla a Gino como recuerdo suyo, extradiegética

-“Música de transición”: extradiegética

-“Música trágica”: Bragana dispara a los gatos para que se callen, extradiegética

6. Gino y Giovanna se marchan juntos de la trattoria:

-Armónica: Gino toca canciones alegres, diegética

-“Música trágica”: Giovanna se cansa de caminar y decide regresar a la trattoria. Gino continúa su viaje y se separan, extradiegética

7. Encuentro con “el español”:

-“Tema del viajero”: Gino se junta con “el español” y viajan juntos, extradiegética

-“Tema de Giovanna”: Gino le cuenta su historia con Giovanna al “español”, extradiegética

-“Tema del viajero”: “el español” le aconseja que se marche del país para olvidar a Giovanna, extradiegética

-“Tema del viajero”: Gino y “el español” pasean por Ancona, extradiegética

8. En la feria de Ancona. Reencuentro con Giovanna y Bragana:

-Música de feria: pianola de fondo, “música ambulante”, diegética

9. Concurso de canto –diegética-:

-“Habanera” de *Carmen* de Bizet

-*Les pêcheurs de perles* de Bizet

-“Di Provenza” de *La traviata* de Verdi

-“Dúo” de *Rigoletto* de Verdi

10. Después del concurso. Regreso a la trattoria:

-“Di Provenza”: de camino al coche, Bragana canta su canción bajo los efectos del alcohol, diegética

-“Di provennza”: dentro del coche, Bragana sigue cantando, diegética

-“Música trágica” se mezcla con “Di Provenza”, extradiegética y diegética respectivamente

-“Di Provenza”: Bragana insiste en cantar su canción, diegética

-“Música trágica”: Bragana está borracho y Gino conduce, extradiegética

11. Accidente: no hay música

PARTE II

1. Justo después del accidente:

- “Música trágica”: un policía dice a Gino y Giovanna que tendrán que declarar próximamente, extradiegética

2. Regreso a la trattoria:
 - Silencio total
 - “Motivo siniestro”: nueva situación para Gino y Giovanna, extradiegética
3. Celebración de la fiesta en la trattoria:
 - Orquestina de Polessella: tocan canciones repetidas veces, diegética
 - “Tema de Giovanna”: pérdida de la esperanza, extradiegética
4. Discusión entre Gino y Giovanna en un parque:
 - “Bambola rosa”: suena desde alguna radio del vecindario, diegética
5. Gino conoce a Anita:
 - “Tema del drama personal”: suena en varias ocasiones, siempre que está con Anita y representa “nostalgia” y “dudas”
 - “Música trágica”: Gino escapa por los tejados
6. De vuelta a la trattoria:
 - Piano de fondo: diegético
7. Reconciliación entre los amantes:
 - “Tema de Gino”: Giovanna está embarazada, extradiegético
 - “Tema del viajero”: posibilidad de libertad con Giovanna, extradiegético
8. La policía les está siguiendo:
 - “Música trágica”: Gino se da cuenta de que les están siguiendo, extradiegética
 - “Música trágica”: llegada de la policía a la trattoria, extradiegética
 - “Música trágica”: Gino y Giovanna huyen en coche de allí, extradiegética
9. Accidente:
 - “Música trágica”: Giovanna muere en el accidente, extradiegética

B.1) Música diegética

La música diegética que escuchamos en *Ossessione* esta repartida principalmente entre los temas de cada uno de los personajes: Bragana canta música de Verdi, Giovanna canta una canción popular italiana de los años cuarenta y Gino toca

con su armónica melodías improvisadas de carácter alegre. Cada una de estas piezas representa las aspiraciones y el rol social de los personajes: Bragana, patrón de una modesta trattoria de carretera querría haber sido cantante profesional de ópera y para ensaya con tesón el aria de Verdi; Giovanna, mujer condenada a servir a su desagradable marido, tiene la aspiración de que un “príncipe azul” la rescate de su miserable vida; y Gino, vagabundo desocupado sin grandes aspiraciones personales, se adapta a las circunstancias y vive su propia vida sin ataduras. Veamos a continuación las apariciones de la música y su relación con la narración.

- **Verdi: *La traviata***

Tras los créditos iniciales escuchamos una de las más bellas arias de la ópera favorita de Visconti: “Di Provenza”, de *La traviata* de Giuseppe Verdi. Visconti define musicalmente a los personajes a través de la música preexistente desde el inicio: se sirve del argumento de la ópera para que el personaje del filme adopte características del personaje de la ópera. Como comenta con acierto Youssef Ishaghpour, refiriéndose al sentido e importancia que tiene la incorporación de este tema musical al comienzo de la película: “en la escena podría haber aparecido Bragana tocando una guitarra de manera que la contextualización habría sido perfectamente válida y correcta”²⁴¹.

El camión que transporta al vagabundo Gino Costa se detiene frente a la trattoria de Bragana y lo primero que escuchamos es a alguien cantando “Di Provenza” acompañado al piano –primera aparición-. Cuando el patrón sale a atender a los clientes recién llegados comprendemos que era él quien cantaba puesto que dejamos de oír la música. Dentro de la trattoria vemos a un grupo de hombres alrededor de un viejo piano; uno de ellos toca la melodía principal del aria, detalle del que deducimos que el dueño de la posada estaba ensayando y que es un buen aficionado a la ópera y al canto.

²⁴¹ En la novela, el griego Nick Papadakis, alter ego de Bragana, después de la primera cena en la fonda “Los robles gemelos”, lleva una guitarra y se pone a cantar. El ejemplo citado por Ishaghpour está tomado claramente de la novela de James M. Cain. Aprovechamos esta nota para indicar el párrafo de la novela del que se toma esta referencia. “Tenía una voz de tenor, no como esos tenorcitos que se oyen por la radio, sino de gran tenor, y en los agudos ponía una especie de sollozo, como en los discos de Caruso”. Cf. CAIN, James M. *El cartero siempre llama dos veces*. Barcelona: Planeta, 2005, p. 15.

Consideramos también interesante citar la canción que Nick Papadakis canta en la novela para poder tener la referencia en la que se basó también Visconti para cambiarla por “Di Provenza” de *La traviata* de Verdi. Se trata de “Mother Machree”, una canción popular irlandesa de principios de siglo XX. CAIN, James, op. cit., p. 27.

El personaje de Bragana vuelve a identificarse con “Di Provenza” –tercera aparición- cuando dos de los clientes de la trattoria cantan con cierta ironía los primeros compases del aria, informándonos de que es habitual –incluso monótono- escuchar a Bragana cantar esa melodía. Más adelante –cuarta aparición-, Bragana silba el aria de *La traviata* en las escenas donde habla a Gino de los placeres del matrimonio mientras su mujer, con desgana y asco, masajea con una toalla su obeso y sudoroso torso.

En la siguiente aparición del tema de *La traviata* –quinta- descubrimos el verdadero sentido de la “obsesión” de Bragana con esa música: ha estado preparándose para un concurso de cantantes aficionados a la ópera. Llegado su turno, entona con entusiasmo y fervor el aria “Di Provenza”, logrando un triunfo espectacular sobre los demás participantes. Escuchamos por primera vez en la película el aria completa, lo cual nos indica que el personaje se realiza como persona y que sus proyectos y aspiraciones se ven cumplidos a través del triunfo en el concurso.

El texto es el siguiente:

*Di Provenza il mar, il suol,
Chi dal cor ti cancello?
Al natio fulgente sol,
Qual destino ti furò?
Oh, rammenta pur nell duol,
Ch'ivi gioia a te brillò;
E che pace colà sol,
Su te splendere ancor può.
Dio mi guidò!
Ah! Il tuo vechio genitor,
Tu non sai quanto soffrì.
Te lontano,
Di squallor il suo tetto si coprì
Ma se alfin ti trovo ancor,
Se in me speme non fallì,
Se la voce dell'onor,
In te appien non ammutì,*

El aria evoca una nostálgica imagen de la familia donde el padre, Giorgio Germont, sufre por la suerte de su hijo Alfredo, que se alejó de él por una mujer y desde entonces su casa se sumió en la melancolía²⁴³. El contenido del texto tiene cierto paralelismo con la situación de los personajes del filme: Bragana ha tratado a Gino como si fuese su hijo, dándole trabajo y alojamiento, y éste se aleja de él por una mujer: su esposa.

Después del concurso volvemos a escuchar “Di Provenza” –sexta aparición-, concretamente el fragmento en el que Bragana, borracho y satisfecho por el triunfo, canta “Il tuo vecchio genitor, tu non sai quanto soffrì” cuando Gino, Giovanna y Bragana van a recoger la camioneta al aparcamiento para regresar a la trattoria. A lo largo del trayecto de vuelta seguimos escuchando algunas partes del aria tarareadas sin demasiada precisión. Bragana canta sin parar, hasta el final; canta hasta el momento de su muerte.

En la escena siguiente sucede el accidente y el “leitmotiv” diegético asociado a Bragana desaparece con él, poniéndose de manifiesto “el aislamiento y la pérdida de esperanza de Gino y Giovanna”²⁴⁴. A partir de aquí, la película evoluciona hacia el vacío de los dos amantes, hacia su desintegración personal y termina con la muerte de Giovanna del mismo modo en que murió su marido.

El aria de *La traviata* se convierte en el “leitmotiv” de Bragana a lo largo de toda la primera parte del filme. Le confiere una personalidad tosca pero sencilla, sin complejidades psicológicas, hecho que se refuerza mediante la utilización diegética de la música. Su función es también la de añadir un significado concreto a las escenas

²⁴² El aria “Di provenza” perteneciente a *La traviata* de Giuseppe Verdi la canta Giorgio Germont en el Acto II, escena octava: *¿Quién borra de tu corazón/ el mar y el sol de Provenza/ ¿Quién de tu corazón borra el recuerdo?/ ¿Qué destino te ha sustraído del/ ardiente sol natal?/ En el dolor mismo, vive todo/ aquello que te hizo feliz./ Y solamente allí, tu encontrarás la paz./ Dios me guío. ¡Ah!. Tú ignoras/ cuanto ha sufrido tu viejo padre/ cuanto ha sufrido tu viejo padre./ Desde que te fuiste de casa/ se hundió con la pena y un velo/ de tristeza cubrió su techo./ Pero si al fin te vuelvo a encontrar/ si siempre tuve esperanza,/ si la voz del honor todavía te habla,/ ¡Dios me lo ha otorgado!* La traducción es del autor del trabajo.

²⁴³ Para mayor detalle argumental de la ópera *La traviata*, ver: Cf. BALDACCI, Luigi (Introduzione e note). *Tutti i libretti di Verdi*. Milano: Edizione Garzanti, 1984. Prima edizione, 1975; y también: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: McMillan Pres. Limited, 1992, Vol: IV, pp. 799-802.

²⁴⁴ BACON, op. cit., p. 25.

mediante el contenido del texto que canta Bragana. Como vimos anteriormente la relación entre los tres personajes tiene ciertas similitudes con la relación de los personajes de la ópera de Verdi. La relación amorosa de Gino con Giovanna tiene similitudes con la relación de Alfredo y Violetta mientras que Bragana se identifica con Giorgio Germont al mostrarse preocupado por Gino, ofreciéndole trabajo y alojamiento.

La música de Verdi sirve también a Visconti para mostrar la popularidad del autor italiano y del género operístico en cualquier estrato social y cultural de la Italia de provincias. De este modo la música que habitualmente asociamos al repertorio “culto”, se “populariza” al ser interpretada por el personaje de Bragana, cuya procedencia social es relativamente modesta. Esta contextualización la volveremos a ver en *La terra trema* o *Il Gattopardo* con la música de Vincenzo Bellini y de Giuseppe Verdi.

- **Mascheroni - Mendes: “Fiorin, Fiorello”²⁴⁵**

Giovanna tiene también asociado un “leitmotiv” diegético que cumple una función propia. Al comienzo del filme, cuando Gino entra a comer a la posada, Giovanna está cantando distraídamente una melodía de carácter alegre y desenfadado: “Fiorin, fiorello”²⁴⁶. La segunda aparición del motivo musical de Giovanna, la encontramos cuando Gino está arreglando el surtidor del agua y ella, con la intención de atraerlo, entona de nuevo la canción. Él comprende mediante la música que Giovanna lo reclama y entra en la trattoria cerrando las puertas en un significativo gesto. El motivo musical de Giovanna solamente suena en dos ocasiones y actúa como “reclamo” sonoro para que Gino caiga en su trampa de seducción. Una vez logrado el objetivo la música de Giovanna desaparece y es sustituida por la que hemos llamado “música trágica” extradiegetica que invade el filme después del asesinato.

²⁴⁵ En los diferentes subapartados en los que se divide cada bloque de análisis musical hemos optado por indicar el autor de la obra y el título de la misma a modo de encabezado, de manera que se pueden conocer los dos datos principales de la canción o pieza musical como punto de referencia.

²⁴⁶ Se trata de una célebre canción italiana compuesta por Vittorio Mascheroni y Peppino Mendes en 1939. Inicialmente fue concebida por Mascheroni como una “ninna nanna” para su hija recién nacida, pero finalmente adoptó el contenido de “la gran decepción del campesinado que tuvo que emigrar a la ciudad, y provocaba la nostalgia del paraíso perdido”. Grandes cantantes italianos han versionado este tema como son: Carlo Butti, Luciano Pavaroti, Claudio Villa o Luciano Tajoli. Citado en: <http://www.galleriadellacanzone.it/canzoni/anni30/schede/fiorinfiorello/fiorifiorello.htm>. Última consulta 20-08-2014.

“Fiorín, fiorello” trata sobre la fugaz condición del amor: cuando estás con el ser amado todo es maravilloso pero la sensación es efímera y hay que atrapar la esencia de esos momentos. El tipo de música y su contenido reflejan las aspiraciones y los deseos de Giovanna, su necesidad de amor y de un hombre que la satisfaga.

La canción expresa lo siguiente:

*Fiorin, Fiorello,
L'amore è bello vicino a te,
Mi fa sognare, mi fa tremare,
Chissà perché.
Fior di margherita,
Cos'è mai la vita
Se non c'è l'amore
Che il nostro cuore fa palpitare.
Fior di verbena,
Se qualche pena l'amor ci dà,
Fa come il vento
Che in un momento poi passa e va.
Ma quando tu sei con me,
Io son felice perché
Fiorin, Fiorello,
L'amore è bello vicino a te²⁴⁷.*

Cristina Gastell Chiarelli considera que los dos temas que hemos citado -“Di Provenza” y “Fiorin fiorello”- fijan a los personajes en un estado de “impotencia y estatismo psicológico”²⁴⁸ aunque nosotros pensamos que cumplen una función determinada en cada caso. “Fiorin Fiorello” contextualiza el filme situándolo en la época en la que la canción estaba de moda –principios de los años cuarenta- y también

²⁴⁷ *Floreccilla bonita / el amor es bello allí donde tú estás / me hace soñar y temblar / y nadie sabe por qué. / Flor de margarita / qué es si no la vida / si no el amor / que hace palpitare nuestro corazón. / Flor festiva / cualquier pena que te produzca el amor / es como el viento / que viene y va. / Pero cuando tú estás conmigo / me siento feliz porque / Floreccilla bonita / el amor es bello allí donde tú estás.* Traducción del autor.

²⁴⁸ Cf. GASTEL CHIARELLI, Cristina. *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*. Milano: Archinto, 2006, p. 139.

añade el significado del texto de la canción a la escena en la que suena. Por su parte, “Di Provenza”, como ya vimos, es un “leitmotiv” diegético determinante en el filme y añade también un significado al contenido del argumento que invita a una lectura de las escenas mucho más completa y sugerente.

- **“Jolly tunes”**²⁴⁹

Gino, en cambio, está representado por la música que toca con su armónica. Escuchamos en dos ocasiones una jovial melodía improvisada que representa su carácter libre y carente de ataduras: la primera vez en la escena en la que está tumbado junto a un árbol en el exterior de la trattoria, antes de la cena con Bragana y Giovanna, y poco después, cuando huye con Giovanna por la carretera. En ambas escenas Gino se encuentra al aire libre y contrastan con el opresivo ambiente del interior de la posada.

La función de estas melodías es, por un lado, la de “leitmotiv” diegético del personaje de Gino, acompañándolo solamente en la primera parte del filme. Tras la muerte de Bragana la ausencia de música diegética hace más angustiante la sensación de aislamiento de los personajes. Desde entonces solamente escuchamos una pequeña orquesta en las escenas de la fiesta que celebra Giovanna en la trattoria²⁵⁰. Al terminar ella dice a Gino que la orquesta ha sido un gran acierto. La música diegética combate el sepulcral silencio que recuerda al difunto Bragana, asesinado por “los amantes diabólicos”,

A través de la música diegética se refleja la situación inicial de cada uno de los personajes, sus aspiraciones y sus pretensiones. Su personalidad está simbolizada por el tipo de canciones que cantan durante la primera parte del filme. Giuseppe Bragana, un apasionado de la ópera, entona permanentemente el aria que ensaya para el concurso de cantantes aficionados. Giovanna tiene la necesidad de un hombre que la ame de verdad, no como su marido, que la trata como a una criada. El texto de la canción que tararea refleja su necesidad de realizarse como mujer y como amante. Gino, en cambio, lleva consigo una vieja armónica que toca en los momentos en los que se siente libre; después de marcharse de la trattoria abandonando a Giovanna, dejamos de oír su música. Al regresar junto a ella en la segunda parte ya no se escucha su música; la armónica no

²⁴⁹ Este es el nombre en inglés que Henry Bacon da a la melodía que toca Gino con su armónica en el filme. Resulta bastante descriptivo y por ello se ha incluido como título de este apartado. BACON, op. cit., p. 25.

²⁵⁰ BACON, op. cit., p. 25.

vuelve a sonar nunca más, indicándonos la dependencia de Gino por Giovanna y la privación de libertad, que se ve definitivamente truncada por el crimen.

- **Concurso de canto**

Durante la celebración del certamen de cantantes de ópera aficionados, además del aria de *La traviata*, se cantan otros tres temas más pertenecientes a otras óperas: *Carmen*²⁵¹ de Bizet, *Les pêcheurs de perles* del mismo autor, y *Rigoletto* de Verdi. De *Carmen* escuchamos la “Habanera” en una versión de carácter popular, cuyo texto expresa lo siguiente:

*L'amour est un oiseau rebelle
Que nul ne peut apprivoiser,
Et c'est bien en vain qu'on l'appelle,
S'il lui convient de refuser.
Rien n'y fait, menace ou prière,
L'un parle bien, l'autre se tait;
Et c'est l'autre que je préfère:
Il n'a rien dit, mais il me plaît.
L'amour!*²⁵²

Habla sobre los caprichos del amor y la preferencia por un hombre discreto y silencioso en lugar de otro más vehemente y extrovertido. El texto parece hacer alusión a los personajes de la película: Giovanna ama a Gino, hombre reservado y poco comunicativo, y no a su marido, persona afable y habladora que tiene la necesidad de mostrar públicamente su virtud como cantante lírico aficionado.

Los argumentos del filme y de las dos óperas de Georges Bizet tienen también sus similitudes: *Carmen* es una obra de “amor y muerte” que conecta con el asesinato por amor de *Ossessione*; *Los pescadores de perlas* trata de la amistad de dos amigos que

²⁵¹ Para revisar el libreto de esta ópera y conocer su contenido ver: Cf. SADIE, Stanley (Editor). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: McMillan Pres. Limited, 1992, Vol: I, pp. 735-739.

²⁵² *El amor es un pájaro rebelde/ al que nadie puede atrapar/ y llamarlo es en vano/ si él no quiere llegar. / Ni las amenazas ni las súplicas consiguen conmovirlo,/ un hombre habla con libertad, y otro se mantiene callado;/ y es al otro al que yo prefiero:/ no dice nada, pero me gusta más./ El amor...*

La traducción es del autor del texto.

se ve vulnerada por una mujer a la que aman ambos²⁵³; *Rigoletto* es también una ópera de “amor y muerte” donde la joven protagonista muere asesinada²⁵⁴.

El dúo de *Rigoletto* entre Gilda y el duque de Mantua²⁵⁵, perteneciente al acto primero de la ópera verdiana, es cantado en la película por una grotesca pareja que podría interpretarse como un irónico reflejo de los personajes de Gino y Giovanna. El texto es una bella metáfora del amor entre el hombre y la mujer:

*È il sol dell'anima, la vita è amore,
Sua voce è il palpito del nostro core.
E fama e gloria, potenza e trono,
Umane, fragili qui cose sono,
Una pur avviene sola, divina:
È amor che agl'angeli piú ne avvicina!
Adunque amiamoci, donna celeste;
D'invidia agli uomini saró per te²⁵⁶.*

La alusión hecha anteriormente al paralelismo entre los argumentos del filme y la ópera nos lleva a comentar que el título original de *La traviata* era *Amor e morte* aunque la censura veneciana insistió en cambiarlo puesto que la obra de Verdi atentaba contra los códigos morales establecidos²⁵⁷. Violetta, prostituta como Giovanna antes de

²⁵³ Para la revisión del libreto se ha tomado como referencia: Cf. SADIE, Stanley (Editor). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: McMillan Pres. Limited, 1992, Vol: III, pp. 925-927.

²⁵⁴ El tema de la mujer que muere víctima de un crimen es recurrente en la ópera. Parece claro que a través del argumento de estos ejemplos se nos anticipa que Giovanna morirá al final del film. En el repertorio operístico de finales del XIX muchas historias trataban sobre el amor y la muerte.

²⁵⁵ Para mayor detalle argumental de la ópera *Rigoletto*, ver: Cf. BALDACCI, Luigi (Introduzione e note). *Tutti i libretti di Verdi*. Milano: Edizione Garzanti, 1984. Prima edizione, 1975.

²⁵⁶ En *Rigoletto*, el duque de Mantua canta: *El amor es la vida, el sol del alma;/ su voz es el palpito de nuestro corazón/ fama y gloria, poder y trono/ frágiles humanos, es lo que somos/ solo una cosa es única y divina/ el amor que nos acerca a las puertas del cielo! / Amémosos entonces, querida mía/ junto a ti seré, la envidia de todos los hombres*. Traducción del autor del trabajo.

²⁵⁷ Verdi escribió en 1853 a su amigo Césare de Sanctis diciéndole que el tema de la ópera era propio de los tiempos en los que vivían y que otros no se habrían atrevido a llevarlo a cabo a causa de las convenciones de la época y otros cientos de escrúpulos estúpidos. Cf. SADIE, Stanley (Editor). *The New*

casarse²⁵⁸, muere al final de la ópera sin que su amante, Alfredo, pueda hacer nada por impedirlo. Lo mismo sucede a Gino, cuyo ser amado yace inerte entre sus brazos en la escena más estremecedora del filme.

Antes de que *Ossessione* se estrenase, la muerte había llamado a las puertas de la familia Visconti tres veces en poco tiempo: su padre, su madre y su hermano Guido murieron entre 1941 y 1942. Parece, por tanto, comprensible que la película contenga ese duelo familiar representado por los sentimientos de “amor y muerte” implícitos en *La traviata*.

Hay una última pieza que se escucha muy brevemente y que no querríamos pasar por alto pese a no haber logrado saber el título ni el autor. En las escenas en las que Gino pasea con “el español” por Ancona y éste le anima a que abandone la península, un hombre toca con su flauta una rítmica melodía de carácter alegre que atrae a algunos de los allí presentes. Se trata de un músico ambulante que toca esta clara melodía cuya función es aportar a la escena cierto realismo en contraste con las constantes apariciones de música extradiegética –tema del viajero–, que se dan en estas escenas y que mantenían a Gino en una preocupación permanente. Después de escuchar la breve aparición de la flauta, el “tema del viajero” vuelve a hacer su entrada, regresando con él las dudas de Gino sobre si debe embarcarse, abandonando definitivamente a Giovanna.

- **La orquestina de Polesella**

En la escena de la fiesta que celebra Giovanna escuchamos un cuarteto instrumental que ameniza la jornada. Este grupo de músicos, procedentes de la región italiana de Polesella, está formado por cuatro instrumentos entre los que figuran un acordeón y dos violines. El cuarto podría ser una guitarra pero ni por la grabación sonora ni por las imágenes se puede saber con exactitud. La orquestina interpreta cuatro canciones a lo largo de la escena, de manera repetitiva, para que la gente asistente a la fiesta baile y disfrute del ambiente. Se trata de cuatro valsos de similar carácter y formalmente muy parecidos. El primero es un melancólico vals con dos secciones que, tras los aplausos del público, vuelve a empezar de nuevo por segunda vez. Gino, que había decidido no asistir a la fiesta, se queda encerrado en la habitación. De fondo

Grove Dictionary of Opera. London: McMillan Pres. Limited, 1992, Vol. IV, p. 799. Visconti también tuvo problemas con la censura a la hora de realizar *Ossessione*, como hemos comentado anteriormente.

²⁵⁸ Esta información aparece en la película *Ossessione* durante las escenas en las que Giovanna, después de haber tenido relaciones sexuales con Gino, le cuenta algunos detalles sobre su pasado.

escucha, implacable, la música de la diversión que para él resulta una tortura. La permanente reiteración de melodías, la repetición de las canciones, el carácter homogéneo, acrecientan la tensión emocional a la que Gino está sometido en esos momentos.

Respecto al resto de piezas que escuchamos destacaremos que el segundo vals comienza en modo menor mientras que el primero lo hace en mayor. El tercero está en modo menor y el cuarto es la repetición del primer vals. Esta música, que suena perpetuamente durante toda la escena de la fiesta, actúa como elemento “de tortura” sobre el personaje de Gino. Una música que se repite incesantemente, donde los cuatro valeses son casi idénticos en cuanto a carácter, ritmo y timbre, y los músicos los tocan una y otra vez, repitiéndolos incansablemente varias veces. La intención de la música diegética es perturbar a Gino, molestarlo, ponerlo más nervioso y que la estancia en casa del difunto Bragana, al que él sustituye, sea más insufrible si cabe.

- **Nisa – Redi: “La bambola rosa”**

Otra de las canciones preexistentes tomadas del repertorio de la “canción ligera” de los años cuarenta la escuchamos en la escena en la que Giovanna dice a Gino que su difunto marido tenía un seguro de vida. Al enterarse de esto, Gino cree que ella le ha utilizado para matar a Bragana y discuten agresivamente. De fondo, sin que veamos realmente la fuente sonora, suena una canción diegéticamente²⁵⁹ que parece proceder de la ventana de un edificio desde la que vemos a una joven peinarse perezosamente. Se trata de la canción “La bambola rosa”, un foxtrot compuesto por Gianni Redi y con letra del “paroliere” Nisa -Nicola Salerno-, interpretado por Gianni di Palma y con acompañamiento de la Orquesta de baile del E.I.A.R., dirigida por el Maestro Angelini.

En este caso la utilización de la canción “La bambola rosa” no tiene que ver tanto con el significado que el texto de la canción aporta a la escena, como hemos visto en ocasiones anteriores, sino con la ironía que se crea cuando conocemos el contenido de esta canción y lo relacionamos con la escena, donde la pareja está discutiendo agresivamente. Se trata de un “efecto anempático”²⁶⁰ que hace que la terrible disputa entre Gino y Giovanna tenga menos intensidad de lo que hubiese tenido si se hubiese utilizado una música extradiegética con otro carácter. De este modo, el foxtrot hace

²⁵⁹ Cf. MUSUMECI, Mario. “Visconti e Poggioli: il racconto impossibile. Storia di un progetto incompiuto”, en BRUNI, David e PRAVADELLI, Veronica. *Studi viscontiani*. Venezia: Marsilio, 1997, p. 56.

²⁶⁰ Cf. XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*, Libros en red, p.51.

menos agresiva la escena, restándole importancia a la discusión y anticipándonos la probable reconciliación de Gino y Giovanna, como así sucede.

EL texto de la canción es el siguiente:

*Voglio offrirti una bambola rosa
Piccolina come te,
È il regalo che si offre a una sposa
Piccolina come te.
Nei tuoi sogni d'ingenua bambina
In un nido tutto in fior,
Alla pupa farai da mamma,
Piccolina del mio cuor.
Ma tu implori una bambola vera
Col tuo sguardo che trema d'amor,
E chissà che non venga una sera
La bambola vera dai riccioli d'or.
Voglio offrirti una bambola rosa
Piccolina come te,
È il regalo che si offre a una sposa
piccolina come te²⁶¹.*

Se trata de una canción cuya función es también la de contextualizar un momento cronológico ya que la versión de la canción que utilizó Visconti es de 1940, y fue en esta década cuando “La bábola rosa” se divulgó en diferentes versiones e interpretaciones. La incorporación de este “sencillo tema sentimental de la Italia de provincias de los años cuarenta”²⁶² permite a Visconti un juego irónico que tiene su conclusión narrativa al final del filme, cuando vemos la reconciliación de Gino y Giovanna al saber que van a ser padres y planean huir definitivamente.

²⁶¹ *Quiero ofrecerte una muñeca rosa / Pequeñita como tú, / Es el regalo que se ofrece a una esposa / Pequeñita como tú. / En tu sueños de ingenua niña / En un nido todo en flor, / A la muñeca le harás de mamacita, / Pequeñita de mi corazón. / Pero tú imploras una muñeca de verdad / Con tu mirada que tiembla de amor, / Y quizás puede que llegue una noche / La muñeca de verdad con sus rizos de oro.*
Traducción del autor del trabajo.

²⁶² MUSUMECI, op. cit., p. 56.

- **El piano de Bragana**

En la escena en la que Giovanna está preparando la maleta para marcharse definitivamente, debido al desencuentro con Gino en la escena anterior, suena de fondo de forma diegética²⁶³ una canción interpretada al piano muy similar a las que escuchamos en las escenas de la fiesta que Giovanna celebra en la trattoria. Este breve fragmento escuchado como fondo sonoro produce el efecto de un “mal recuerdo” que persigue a Giovanna: la música es una incómoda presencia que le recuerda a su difunto marido, cuando cantaba acompañado por el viejo piano de la trattoria. No se trata de la misma música sino de una música que recuerda a las que interpretaron los músicos de Polesella en la fiesta. Nos interesa señalar especialmente el hecho de que, una vez muerto Bragana, volvemos a escuchar el viejo piano, adquiriendo la música un efecto de presencia fantasmagórica²⁶⁴. Recordaremos que en la escena previa a la celebración de la fiesta Gino dice a Giovanna que no considera una buena opción “custodiar la casa de un muerto”, en la que duerme y come a expensas del difunto. Esta conversación es interrumpida por una campesina que reclama a Giovanna y se detiene en el umbral de la puerta vestida como la muerte: de negro, con un sombrero que le cubre la cara y con una pequeña guadaña entre sus manos; una perfecta premonición de la suerte que aguarda a la Señora de Bragana antes o después.

- **Paisajes sonoros**

En *Ossessione* Visconti todavía no manifiesta un pleno interés por captar el sonido circundante y reflejarlo de una forma musical. Buena parte de los ruidos y sonidos que conforman el “paisaje sonoro” del filme son importantes pero no tienen la relevancia que tendrán en *La terra trema* u otros filmes posteriores. Podemos tomar en consideración dos escenas en las que creemos que el “paisaje sonoro” está concebido como tal. Se trata de la escena en la que Gino, Giovana y Bragana están cenando en la

²⁶³ Aunque no se ve la fuente de la que surge el sonido, el sonido del viejo piano interpretamos que es el de la trattoria puesto que lo escuchamos en su momento al inicio del filme, en las escenas en las que Bragana ensaya el aria de *La traviata*.

²⁶⁴ Si se nos permite una coherente exageración en la interpretación de la escena, podríamos hablar de la presencia del espíritu de Bragana por medio de la música del piano, obligando a Giovanna a abandonar la casa, decisión que toma en parte porque previamente, el párroco de la zona le había aconsejado abandonar la posada tras la muerte de su marido.

trattoria y los gatos maúllan en el exterior. Sus ronroneos y maullidos se hacen insoportables para Giovanna y Bragana termina por dispararles con su escopeta para que dejen de molestarla.

La segunda escena es la que se desarrolla en el parque de Ferrara donde Gino y Giovanna tienen la discusión. Después del enfado entre ambos, Gino pasea por el parque y se sienta en un banco junto a Anita, una joven a quien acompañará a su casa con la firme intención de seducirla. El griterío de las personas en el parque, con sus timbres, ritmos e intensidades diferentes, configura también un “paisaje sonoro” que sitúa al personaje de Gino de nuevo en la realidad, compensando la presencia de la música extradiegética que invade implacable toda la segunda mitad del filme.

B.2) Música extradiegética

La música compuesta específicamente para *Ossessione* consiste en un “commento musicale” orquestal escrito por Giuseppe Rosati y dirigido por Fernando Previtali con la Orquesta sinfónica del E.I.A.R. de Turín. Previtali ya había colaborado con Visconti tres años antes, en 1940, en la dirección musical de *Tosca*, ópera que no pudo terminar Jean Renoir a causa del comienzo de la Gran guerra y que culminaría Carl Koch con la ayuda de Luchino Visconti.

Este “commento musicale” está configurado por varios motivos musicales que se asocian a los dos amantes, Giovanna y Gino y cuya función es la de subrayar el dramatismo de las imágenes y actuar de “leitmotiv” en el plano psicológico. Joan Padroll explica el planteamiento musical de estos “comentarios musicales” de la siguiente manera:

“Los comentarios musicales intervienen en los momentos dramáticos según las características propias del momento, es decir, son subrayados de notas populares en los que la formación orquestal sigue los parámetros propios del cine americano de los años 40. Las presencias musicales son regulares, con características ambientales, descriptivas y en muchos momentos psicológicas, para exteriorizar el drama o conflicto interior de sus protagonistas”²⁶⁵.

²⁶⁵ Cf. PADROLL, Joan. “Los senderos de la pasión” en *Dossier de la Semana de Cine de Valladolid*, Valladolid: Publicaciones de la Filmoteca de Valladolid, p. 60.

Si, como vimos anteriormente, en el plano preexistente los tres personajes tenían asociado un motivo musical que reflejaba sus aspiraciones y personalidad, en el plano extradiegético solamente Gino y Giovanna son representados musicalmente. Esta peculiar forma de estructurar a los personajes durante la película es muy sutil e inteligente y demuestra un amplio control de la narración a través de la música. Al asociar sendos motivos melódicos de forma extradiegética a los dos amantes lo que se logra es establecer una conexión específica en el plano sentimental, un vínculo afectivo que conecta a Gino y Giovanna y los distancia completamente de Bragana. La inexistencia de motivo extradiegético para Bragana nos indica que él jamás ha sentido por su mujer lo que pueda sentir Gino, situándolo así en las antípodas del amor. Esto hace que el tercer personaje quede anulado desde el principio, negándole toda participación posible en el conflicto amoroso.

También es destacable el hecho de que el protagonista principal, Gino Costa, tenga asociados tres temas musicales que se escuchan según la situación en la que se encuentra, mientras que Giovanna solamente esté representada por un único tema que suena en tan solo dos ocasiones. Los temas vinculados a Gino son los siguientes: “tema de Gino”, que se escucha principalmente en la primera parte del filme para reflejar su idiosincrasia; el “tema del viajero” que manifiesta la necesidad de liberarse de las ataduras de la relación de pareja; y el “tema del drama personal” que expresa la contradicción en la que se encuentra después de su ruptura con Giovanna y la posibilidad que se le presenta de irse con otra mujer. Estamos hablando, según hemos expuesto, de una descripción del personaje principal y su situación muy compleja y matizada, logrando exponer a través de la música toda la gama de matices psicológicos y humanos de Gino de una forma ejemplar.

Veremos a continuación las escenas en las que aparecen los motivos de cada personaje y su relación con la narración y el contexto de la película.

- **“Tema de Gino”**

En la primera parte del filme la música extradiegética aparece con menor frecuencia pero lo hace de una manera determinante, puesto que expone los tres temas melódicos principales que se asocian a los personajes y sus relaciones. El primer tema es el que hemos llamado “tema de Gino” y se trata de una melodía interpretada al violín que suena en cuatro ocasiones. La primera, al bajar éste del camión en el que viajaba de forma clandestina y dirigirse a la trattoria de Bragana a comer. Escuchamos un motivo

melódico ascendente que después desciende hasta estabilizarse en un grupo de notas repetidas.

La segunda ocasión en la que lo escuchamos es cuando Gino entra en la cocina de la trattoria y pide de comer a Giovanna, quitándose la chaqueta y dejando parte de su espalda desnuda. En este momento de “exhibición masculina” volvemos a escuchar el tema del violín, pero no exactamente el motivo anterior, muy claro en su conducción melódica, sino un desarrollo de éste que transmite una mayor tensión.

La tercera aparición, idéntica a la primera, suena en la escena en la que Bragana obliga a marcharse de la trattoria a Gino. Éste, acompañado de la misma melodía con la que entró en la cocina a pedir comida, sale de ella con un llamativo gesto de altivez.

Por cuarta y última vez, lo escuchamos en la escena en la que, después de haber mantenido relaciones sexuales con Giovanna, conversan tumbados en la cama y Gino le cuenta la historia de su pasado. En este caso también el motivo musical está desarrollado pero se identifica con claridad que está tomado de la melodía principal. Mediante la incorporación de este “leitmotiv” extradiegético el personaje de Gino Costa queda perfectamente definido: el carácter lánguido e inconcreto de la línea melódica es el carácter del personaje, viajero, sentimental y enamorado.

En la segunda parte del filme escuchamos el “tema de Gino” en dos ocasiones más. Después del encuentro con Anita, Gino regresa a la trattoria porque se ha dado cuenta de que lo están siguiendo y cree que Giovanna lo ha delatado para vengarse por su desplante con la joven. Al confirmar que ella no ha sido y que espera un hijo de él, suena el “tema de Gino”, recuperando el personaje su carácter inicial de hombre sentimental y sencillo. En esta ocasión, la melodía se extiende y es interpretada por la orquesta de cuerda, otorgando a la parte final de la escena una intensidad mayor que en el resto de momentos en los que hemos escuchado este tema. La cadencia final termina en acorde mayor, significando esperanza para Gino.

Vuelve a sonar el “tema de Gino” por última vez cuando Gino y Giovanna se buscan desesperadamente en una zona de playa pantanosa creyendo ambos que habían sido abandonados el uno por el otro durante la noche. Aquí lo escuchamos muy brevemente, siempre precedido y finalizado por motivos del “tema dramático” que termina por imponerse definitivamente hasta el final de la película.

- **“Tema de Giovanna”**

En esta primera parte en la que se presenta a los personajes principales del filme encontramos un segundo motivo melódico. Está relacionado con el personaje de Giovanna y tiene ciertas similitudes formales con el “tema de Gino”: la melodía principal es interpretada por el violín aunque tiene un ámbito melódico más reducido y resulta más lírico. Es un tema que, por carácter y sensibilidad, parece proceder del tema de Gino. Obviamente lo hemos llamado “tema de Giovanna” y aparece en dos ocasiones. La primera en la escena en la que Giovanna regala a Gino una pequeña cadena para el cuello para que la guarde como recuerdo, demostrando afecto hacia su amante. La segunda la escuchamos en ausencia del personaje de Giovanna. Se trata del momento en el que Gino y “el español” comparten una habitación en la que pasan la noche en Ancona. “El español” descubre unas medias de mujer y Gino le explica que la mujer a quien ha dejado atrás era una mujer que lo amaba de verdad y él a ella también. En ausencia del personaje femenino suena la melodía que previamente habíamos asociado a Giovanna, como recuerdo, teniendo la función de “leitmotiv” del personaje para traernos su presencia solo con la música.

- **“Tema del viajero”**

El tercer motivo que escuchamos en la primera parte del filme está relacionado con Gino y su naturaleza vagabunda y viajera. Lo hemos denominado “tema del viajero” y se escucha cuatro veces, todas ellas durante el tiempo que Gino pasa con “el español”, el enigmático personaje que aconseja a éste que olvide a Giovanna y se centre en buscar algún trabajo y siga su vida. Este tema musical, presentado por la sección de viento madera, posee una melodía ondulante y un carácter melancólico que refleja las aspiraciones de libertad de Gino. Las cuatro ocasiones se suceden con breves periodos de diálogo a lo largo de esta escena y consideramos que, musicalmente, manifiesta la otra faceta de la personalidad de Gino: por un lado es un joven seductor a la vez que sentimental y por otro no puede dejar de ser un vagabundo a quien le gusta la vida nómada.

La cuarta vez que aparece el “tema del viajero” se escucha con toda la orquesta de cuerda, en el momento en que Gino y “el español” se sientan a ver el puerto marítimo desde lo alto de la ciudad de Ancona, lo que significa que contempla con más determinación que nunca la posibilidad de embarcar y dejar atrás su vida anterior, incluida Giovanna.

En la segunda parte del filme, el “tema del viajero” no acompaña el reencuentro entre “el español” y Gino. Se trata de las escenas de la fiesta organizada por Giovanna. Gino descubre entre los asistentes al español y se acerca a saludarlo. En esta ocasión no se escucha el “tema del viajero”, haciendo explícito que Gino no se va a marchar con el español y que, además, ha perdido completamente la ilusión por la vida nómada y libre. Los dos personajes se sientan a la orilla del río de forma muy similar a como se sentaron en los muros de Ancona para disfrutar de la vista del mar, pero en esta ocasión los intentos de “el español” por convencer a Gino de que viaje con él a Sicilia y otras ciudades italianas son en vano: la ausencia del “tema del viajero” hace explícitas las intenciones de Gino de quedarse definitivamente.

Todavía escuchamos una quinta vez el “tema del viajero”, al final del filme. Aquí hace alusión a la posibilidad de una nueva vida que se le presenta a Gino, esta vez junto a Giovanna. Sentados en la arena de la playa, se acuestan juntos al aire libre y despiertan acompañados por la melodía del “tema del viajero”, símbolo de libertad y de nuevas esperanzas. Pero inmediatamente hace acto de presencia la “música trágica”, implacable, invadiendo toda la última parte del filme.

- **“Tema del drama personal”**

En la segunda parte del filme el personaje de Gino tiene asociado un tercer tema musical que se escucha de nuevo en el plano extradiegético. Si anteriormente habíamos destacado el “tema de Gino” como tema melódico que representa la esencia psicológica del personaje y el “tema del viajero” como un segundo tema que se asociaba con la necesidad de libertad y de vivir sin ataduras amorosas, en esta ocasión existe otro motivo que nace en el momento en que Gino, tras conocer en un parque a la joven Anita mientras espera a Giovanna sentado en un banco, sube a la habitación de ésta y la espera allí, curioseando entre sus ropas y pertenencias. Este tema está concebido para esta escena en concreto: no se escucha ni antes ni después ni tiene evolución musical posterior y lo escuchamos hasta en cinco ocasiones.

Está compuesto por dos motivos de carácter contrastante: el primer motivo es lírico y lo expone el violín; el segundo está basado en la misma célula melódico-rítmica pero es de carácter trágico y tiene un relleno orquestal más denso. Ambos cambian permanentemente de tonalidad, con múltiples variaciones, hasta que termina finalmente en un acorde mayor. Estos dos motivos que conforman el “tema del drama personal” representan musicalmente una lucha entre dos situaciones personales que se le plantean

al protagonista. El tema lírico, que lucha de manera contrastante con el dramático, es un reflejo de sus sentimientos hacia Anita; nos permite interpretar que si se queda junto a ella puede darse la posibilidad de librarse de Giovanna, la mujer que le ha llevado a cometer un asesinato. Anita se convierte así en un elemento de salvación para Gino y el carácter expresivo de la música así lo subraya. Pero, inmediatamente después aparece el segundo motivo, trágico, que nos remite al crimen que Gino carga sobre su conciencia. El asesino en que se ha convertido le hace tener remordimientos permanentemente. Este tema, con sus dos motivos contrastantes, tiene un componente de lucha interna entre la conciencia y los sentimientos de Gino, convirtiéndolo así en amante y criminal al mismo tiempo. El final se resuelve, curiosamente, en modo mayor en todas las ocasiones que suena este “tema del drama personal”, dejando abierta una opción a la esperanza de salvación.

3.1.2. LA TERRA TREMA (1948)

A) Contexto

Basada en la novela de Giovanni Verga *Los Malavoglia*, *La terra trema* narra los infortunios de una familia de pescadores sicilianos resignados a trabajar para entregar sus ganancias a los mayoristas. En la preparación del guión Visconti cambió el apellido Malavoglia por uno menos fatídico –Valastro- e hizo que el personaje clave fuese el hijo mayor en lugar del abuelo. Como indican los títulos de crédito con el subtítulo “Episodio del mare”, el proyecto inicial pretendía ser una “trilogía meridional” en la que se mostrase el problema de la explotación en tres gremios de trabajadores: pescadores, campesinos y mineros. Había en este proyecto una clara influencia del cine soviético revolucionario y para el montaje estaba previsto alternar los tres episodios de manera que confluyesen en la victoria final de los campesinos contra los latifundistas²⁶⁶. Esta alternancia en el montaje de planos tenía una pretensión estética cercana al cine de Eisenstein pero cuando todos los miembros del equipo de realización se dieron cuenta de que debido a la envergadura del proyecto -y a diversas cuestiones económicas- había que abandonar la idea de la trilogía, Visconti determinó filmar *La terra trema* con otro criterio. Encontró en la novela de Verga una completa inspiración y logró transformar el trasfondo político previamente pretendido en una epopeya contemporánea de

²⁶⁶ Cf. BENCIVENI, Alessandro, *Luchino Visconti*. Il castoro cinema, n° 98, Milano, 1994, p. 23.

vencedores y vencidos que convertía el filme en una obra maestra²⁶⁷. Las palabras de Francesco Rosi, ayudante de dirección junto a Franco Zeffirelli, respecto a las intenciones de Visconti son clarificadoras:

“Inicialmente, Visconti tenía intención de hacer no uno, sino tres filmes, tres documentales. Los tres en Sicilia, sobre Sicilia: uno sobre los pescadores, otro sobre los campesinos y otro sobre los mineros. Los tres tenían que mostrar aspectos diversos de la lucha de exclusión contra la adversidad de los hombres y de las cosas. La intención de llevar a cabo los tres filmes de la trilogía del mar, de la tierra y de la minería era firme en Visconti; pero lo que yo creo es que Visconti quería en primer lugar un filme sobre *Los malavoglia* de Verga”²⁶⁸.

Fue el mismo Francesco Rosi quien se encargó de realizar una versión reducida y doblada del filme para tratar de mejorar las posibilidades comerciales: de 160 minutos pasó a durar 110 y perdió gran parte del sentido que poseía la versión original. Pese a todos los esfuerzos del equipo el resultado no fue el esperado; se repetía el caso de filme poco rentable y de escaso público como sucedió con *Ossessione*. El productor Salvo d'Angelo, de Universal Produzione, tuvo que gastar enormes cantidades de dinero para subvencionar *La terra trema* y Visconti se vio obligado a vender hasta las joyas de su madre para sacar adelante el filme. Finalmente fue presentado en el Festival de Venecia donde se le otorgó el Premio Internazionale, un mérito escaso teniendo en cuenta la brillante calidad de la película.

Los actores fueron elegidos entre los habitantes de Aci Trezza y se expresaron en todo momento en dialecto siciliano. Este detalle, que dificultaba el seguimiento y la comprensión del film, ocasionó algunas controversias que obligaron a incluir una “voz en off” en italiano²⁶⁹ que comenta los hechos que acontecen. Pero el uso del siciliano no fue un mero capricho “neorrealista” por parte de Visconti. Se trataba de crear un “paisaje sonoro” que se integrase con el ruido del mar y las canciones populares de los

²⁶⁷ Más allá del Marxismo y más allá del Neorrealismo, *La terra trema* es una obra maestra. MICCICHÉ, op. cit., p. 190.

²⁶⁸ RONDOLINO, op. cit., p. 196.

²⁶⁹ La “voz en off” fue preparada por Visconti y por Antonio Pietrangeli. Este detalle viene reflejado en los títulos de crédito iniciales y también le llaman “comentario”. Cf. MIRET JORBA, Rafael. *Luchino Visconti: La razón y la pasión*. Barcelona: Ed. Fabregat, 1989, (1ª ed.: 1984), p 58.

habitantes de la región. Precisamente la fuerza poética del filme reside en el dialecto catanés, considerado como “la muestra de humanidad de los pescadores”²⁷⁰ que expresan sus dolores y esperanzas mediante el idioma de aquella zona de Italia. Solamente el enigmático personaje clandestino que se encarga de reclutar a Cola y otros jóvenes para el contrabando y el funcionario que valora la casa de los Valastro en las escenas previas al deshaucio, hablan en italiano.

El idioma sirve a Visconti como elemento diferenciador social y cultural y lo utiliza de una forma muy particular: logra crear el “leitmotiv” de un pueblo entero, una etnia o raza situada en las antípodas de quienes hablan en italiano. Como reza el prólogo del filme: “la lengua italiana no es en Sicilia la lengua de los pobres”. Apuntamos a continuación una reflexión de Pierre Leprohon en la que expone la importancia de los elementos sonoros de *La terra trema* y de su factura estética y formal:

“A pesar del verismo integral de la realización, la obra está concebida y realizada con un rigor estético constante. Paralelamente a las imágenes, o más bien ligados a ellas, los “llamados”, los cantos en el mar, el dialecto siciliano, tan rudo como los rostros, forman un ambiente sonoro que llevan al espectador al corazón mismo de esa tragedia local. Ese grito que emana de *La terra trema* es el grito de la miseria humana. Bajo la aparente brutalidad espontánea de esa cinta neorrealista hay pues, recordémoslo, una voluntad creadora muy ordenada, cualidades expresivas y formales igualmente impresionantes²⁷¹ .

Si bien es cierto que el filme trata de la derrota de la ilusión y de la epopeya victoriosa de una clase, *La terra trema* es la primera película en la que aparece el retrato de una familia en descomposición y decadencia. La fotografía familiar que cuelga en una de las paredes de la casa de los Valastro es el principal punto de referencia para todos sus miembros. Cuando Cola, el hermano de Ntoni, decide abandonar definitivamente el pueblo, observa emocionado la fotografía y en las escenas del deshaucio es el último objeto que se recoge. También cuando la vemos junto al cuadro del Corazón de Jesús se transforma en un pequeño altar de peregrinaje obligado para

²⁷⁰ BENCIVENNI, op. cit., p. 24. Escena en que los Valastro se ven obligados a dejar su casa, que habían hipotecado para salir adelante en los negocios, la última pieza de valor que recogen es la fotografía familiar.

²⁷¹ Cf. LEPROHON, Pierre, *Dossier de la Filmoteca Barcelona*, 1976

toda la familia²⁷². Pese a los esfuerzos de mantenerse unidos, los Valastro se van disgregando por completo después de las escenas de la tormenta, tras la pérdida de la barca. Muerte, deshonra y negligencia les obligan a rehacer su vida desde el principio, sin esperanzas. En su segundo largometraje Visconti supo subrayar con gran maestría “el contraste entre el inmovilismo hierático de la composición plástica y el dramatismo de las pasiones interiores, entre los momentos privados de la vida doméstica y aquellos sociales de la lucha y del trabajo”²⁷³.

La terra trema probablemente sea el filme de Visconti al que más artículos, reseñas, críticas y estudios de diversa índole se han dedicado. Bien por tratarse de un estandarte del Neorrealismo, por ser un filme que refleja la lucha de clases desde una perspectiva muy personal o por ser una auténtica obra maestra del cine, esta película ha sido analizada bajo casi todas las perspectivas de estudios académicos y de investigación. La mayoría de los análisis tienden a dividir el filme narrativamente en dos partes: antes y después de la tormenta, división que tiene una clara lógica formal en el desarrollo argumental. Desde un punto de vista musical hemos considerado que el filme mantiene las dos secciones diferenciadas aunque cada una tiene una estructura particular que analizaremos en el siguiente apartado con detalle.

B) Música

Para la adaptación de la novela de Giovanni Verga Visconti consideró que “el ritmo musical y el ritmo interno del filme debían ser la clave”²⁷⁴. Por un lado, trató de integrar en la banda sonora los sonidos naturales, los “paisajes sonoros” creados por el ruido del mar, por el griterío de los pescadores y por los tañidos de las campanas de la iglesia de Aci Trezza; también el dialecto siciliano fue un elemento sonoro fundamental ya que realzaba la sensación de realismo y creaba un entorno más evocador.

Por otro lado, elaboró un interesante “commento musicale” estructurado entre el plano diegético y extradiegético, introduciendo elementos musicales diversos como canciones populares, melodías de óperas y los fragmentos compuestos para la ocasión por Willy Ferrero. Por último, incorporó al filme un “commento parlato” que pretendía

²⁷² Esta afirmación sobre la estructura familiar es bastante acertada. En *Ossessione* no existe un núcleo familiar estable o consolidado que tienda a destruirse. La relación entre Giovanna y su marido o entre Gino y ella no termina de ser propiamente e torno a una familia, a diferencia de los grupos familiares de *La terra trema* u otras que describe en sus realizaciones posteriores. MIRET JORBA, op. cit., p. 62.

²⁷³ BENCIVENNI, op. cit., p. 25.

²⁷⁴ BACON, op. cit., p. 48.

concretar los diálogos en una suerte de didactismo que permitiese una mayor divulgación; se trataba de una “voz en off” narrada por Mariu Pisu y preparada por Antonio Pietrangeli y el propio Visconti, que tiene mayor presencia en la primera parte de la película debido a la presentación de los personajes²⁷⁵ y la consiguiente necesidad de explicar algunas partes del argumento. Lino Micciché explica que el “commento parlato” es un elemento sonoro que no fue bien recibido ni bien interpretado por la crítica.

“Viscontiano a todos los efectos, el *commento* ha sido siempre infravalorado; bien porque parece que contamina la pureza de las imágenes de índole neorrealista o bien por la opinión, difusa por la falta de confirmación, de que las intervenciones del *commento* hacen de mero soporte explicativo de los diálogos recitados en la incomprensible *lengua de los pobres*”.²⁷⁶

Para entender la verdadera dimensión del “commento parlato” hay que tener presente la participación de Visconti en el documental *Giorni di gloria*. Durante el montaje de este documental el realizador italiano había sido testigo de la fuerza expresiva que emanaba de la voz de Umberto Calosso cuando matizaba sutilmente su declamación del texto, enfatizando las escenas del avance de los partisanos contra los fascistas y la reconquista de Italia. Todo ello tiene su posterior reflejo en la aplicación de la “voz en off” que acompaña a las escenas: añade información a las imágenes, como si de un documental se tratara, y crea un interés específico por el mensaje a nivel sonoro, convirtiéndolo en un elemento musical más dentro de la banda sonora²⁷⁷.

En *La terra trema* se manifiesta la voluntad decidida de Visconti de controlar todos los aspectos del filme, entre ellos el musical, que se concretará definitivamente en *Bellissima* y sobre todo en *Senso*²⁷⁸. El “commento musicale” que nos ocupa tiene el sello personal del realizador italiano y está estructurado de manera muy similar a la que

²⁷⁵ MICCICHÉ, op. cit., p. 174.

²⁷⁶ Idem, p. 173.

²⁷⁷ Hay también autores que analizan el *commento parlato* como un elemento que no terminade aclarar los diálogos en siciliano sino que puede entorpecer la comprensión de los mismos y de las imágenes. Es el caso de la aguda visión que propone Lisa Rosen y que ejemplifica con el análisis de varias escenas. Cf. ROSEN, Lisa, “Sound and temporality: voice over in Visconti’s *La terra trema*”, en: http://www.luchinovisconti.net/visconti_al/visconti_sound.htm. Consultada el 13-4-2009.

²⁷⁸ PADROL, Joan. op. cit., p. 61.

vimos en su primera película. Como explicamos anteriormente, la película se suele dividir narrativamente en dos partes: antes y después de la tormenta que genera el desastre y el declive de la familia Valastro²⁷⁹, del mismo modo que el momento del crimen seccionaba *Ossessione* en dos partes diferenciadas. La división musical de *La terra trema* también tendría sentido hacerla en dos partes: una primera, diegética en buena medida, en la que escuchamos los principales temas musicales de los personajes así como los sonidos del “paisaje sonoro” del filme, y una segunda parte mayormente extradiegética, en la que se desarrollan los trágicos acontecimientos, transformando el carácter y significado del filme por completo²⁸⁰.

Presentamos a continuación un guión musical que nos permita seguir en orden cronológico las apariciones de la música en relación con las escenas.

PARTE I:

1. Llegada de las barcas al puerto:
 - Campanas de aviso de llegada de los pescadores
 - Gritos de los pescadores: fórmulas de pregunta-respuesta
 - Reclamo con gritos del vendedor de naranjas
2. Escena del aseo en casa de los Valastro:
 - “Tema del abuelo”: canción popular cantada
 - “Tema de Ntoni” cantado (1)
 - “Tema de Ntoni” silbado (2)
3. Nicola y Mara conversan por primera vez:
 - “Tema de Mara y Nicola”: cantado
4. Salida de las barcas a la pesca:
 - Campanas
5. Durante la pesca:
 - Canción de carácter popular melismática
6. Regreso de las barcas de la pesca:
 - Campanas
 - Gritos de los pescadores

²⁷⁹ Cf. MICCICHÉ, Lino. *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima*. Venezia: Marsilio editori, 2006, p.113

²⁸⁰ Micciché establece una división ternaria del filme cuando toma como referencia las tres relaciones amorosas que se dan a lo largo del filme: Ntoni y Nedda; Nicola y Mara; y Don Salvatore y Lucia. MICCICHÉ, op cit., p. 140.

7. Lucia está contando un cuento a su hermano y llega Don Salvatore
 - “Tema de Lucia y Don Salvatore”: silbado
8. Regreso de Ntoni de la cárcel:
 - Canción del hermano pequeño: cantada
9. Los Valastro van a hipotecar la casa:
 - Canción cantada y silbada en la puerta del bar
10. Ntoni vuelve de hipotecar la casa:
 - “Tema de Ntoni”: cantado (3)
 - Tio Nunzio parafrasea el “tema de Ntoni”: clarinete (4)
11. Los Valastro salen de pesca por su cuenta:
 - “Tema de Ntoni”: extradiegético (5)
 - Griterío durante la pesca
12. Nicola ayuda a Mara a llevar las anchoas:
 - “Tema de Mara y Nicola”
13. Ntoni con su novia Nedda:
 - Campanas
14. Salazón de las anchoas:
 - Tio Nunzio toca música de Bellini con el clarinete
15. Ntoni con su novia Nedda:
 - Ruido de un tren
 - Ruido del mar
 - “Tema de Ntoni”: extradiegético (6)
16. La tempestad:
 - Campana de alarma
 - Ruido del mar

PARTE II:

1. En casa de los Valastro:
 - “Tema de Mara y Nicola”: cantado
 - “Tema de Ntoni”: extradiegético (7)
2. Ntoni va a buscar trabajo al puerto:
 - “Tema de Ntoni”: extradiegético (8)
3. Don Salvatore ronda la casa de los Valastro:
 - “Tema de Lucia y Don Salvatore”: silbado

4. Los Valastro se ven obligados a vender las anchoas:
 - “Tema de la derrota”: extradiegético
5. Cola acude a la playa a pensar:
 - Ruido del mar
 - “Tema de la derrota”: extradiegético
6. Cola expresa a Ntoni su voluntad de abandonar Trezza:
 - “Tema de la derrota”: extradiegético
 - “Tema de la derrota” y “tema de Ntoni”: extradiegéticos
7. Cola se marcha de Trezza con unos contrabandistas:
 - “Tema de la derrota”
8. Ntoni se emborracha y se junta con malas compañías:
 - Suena la armónica: “Tristesse” de Chopin
9. Pelea entre Ntoni y uno de los mayoristas:
 - Griterío de las mujeres
10. Llegada de la carta que notifica el deshaucio inminente:
 - “Tema de Ntoni” muy cambiado: extradiegético (9)
11. Despedida de Mara y Nicola:
 - “Tema de Mara y Nicola”
12. Los Valastro recogen sus cosas para la mudanza:
 - “Tema de Ntoni” muy cambiado: extradiegético (10)
 - Campanadas
13. Celebración de la bendición de las barcas:
 - Campanadas
 - Griterío de los pescadores y la gente de Trezza
14. Ntoni acude al reparto de trabajo de los matoristas:
 - “Tema de la derrota”: extradiegético
 - Ruido del mar
15. Mara coloca las cosas en la nueva casa:
 - “Tema de la derrota”: extradiegético

En *La terra trema* podemos hablar verdaderamente de “paisaje sonoro”²⁸¹ entendido como un compendio de elementos conformados por los sonidos de la

²⁸¹ Entiéndase “paisaje sonoro” de una manera general, como el sonido propio de un ambiente determinado: la playa, el viento, el ruido de una calle en la ciudad.

naturaleza y del hombre -el viento y el mar, los gritos y voces procedentes de los pescadores, las campanas- y por la música compuesta para la ocasión. Noemi Premuda denomina este “paisaje sonoro” “elemento indirecto” mientras que a la música diegética la denomina “elemento directo”²⁸² en alusión a la toma del sonido ambiente de manera directa, también llamada “presa diretta”. Dice lo siguiente al respecto:

“El sonido de *La terra trema* referido a la captura directa de las voces y las canciones de los pescadores de Trezza, es un doble documento: nos habla de la sensibilidad de Visconti hacia la “sonosfera” del pueblo de Trezza y de la habilidad del mismo Visconti de establecer esta sonosfera con fines narrativos”²⁸³.

También Franco Mannino comenta los recursos musicales desarrollados por Visconti para crear “fragmentos polifónicos” y “diálogos concertados”²⁸⁴ en las escenas colectivas que podrían ser definidos como operísticos. A ello habría que añadir los momentos de silencio, de pausa, que son también partes integrantes de la música misma. De hecho, para Mannino, esta forma de insertar sonidos, voces, silencios y música, supuso que la recopilación de temas musicales para el disco *Visconti e la música*, incorporase algunos de estos fragmentos sonoros como “composiciones musicales de Luchino Visconti”²⁸⁵.

El desarrollo temático y motivico, el tratamiento de la música en el plano diegético y extradiegético, la incorporación de universos sonoros procedentes de estratos culturales y sociales diversos, o la complejidad de la “sonosfera”²⁸⁶ de *La terra trema*, fueron argumentos musicales de peso para que después de ver la película, Franco Mannino preguntara a Visconti por qué no había escrito debajo del título del filme la

²⁸² PREMUDA, op. cit., p. 191.

²⁸³ Cf. GUIZZI, Febo. “La presa indiretta: le origine dell’etnofonia siciliana e lo scenario sonoro fittizio in *La terra trema*” en MAZZOCHI, Federica (Ed), *Luchino Visconti. La macchina e le muse*. Bari: edizioni di pagina, 2008, p. 160.

²⁸⁴ MANNINO, op. cit., pp. 18-19.

²⁸⁵ Mannino se refiere a la colección de 10 LP’s que editó Sony CBBS bajo su dirección. En el segundo tema del primer LP figuran como compositores Edoardo Micucci y Willy Ferrero, hecho que deja fuera de toda colaboración a Luchino Visconti. El compositor Edoardo Micucci suele aparecer en los créditos del filme, y en la mayoría de referencias bibliográficas, como Maestro Micucci. MANNINO, op. cit., p.19.

²⁸⁶ Término utilizado en MAZZOCHI, op. cit., p 160

denominación de “melodrama cinematográfico”, hecho que suponía la consideración de la película por parte del compositor italiano de “ópera cinematográfica”.

La “musicalidad”²⁸⁷ de Visconti en este segundo filme contempla, como vemos, varios registros. Uno de ellos es que la dificultad de interpretación del dialecto catanés, incomprendible para el espectador, “adquiere una cierta inteligibilidad a través de la dignidad musical que Visconti le otorga”²⁸⁸. Las melodías pueden ser transcritas en partitura, convirtiéndose en fragmentos musicales que suavizan la dureza del dialecto y lo convierten en un “recitativo continuo”²⁸⁹. Otro de los registros es la extraordinaria planificación de la música diegética y de la música extradiegética. La relación de temas y motivos y su desarrollo dentro de la narración tienen un planteamiento sumamente preciso. Veámos en el análisis de la música de *Ossessione* cómo la dicotomía entre el plano diegético y extradiegético era explotada con un criterio muy inteligente. En *La terra trema* la intención es similar pero el drama se origina con una sencilla canción de amor entonada por el protagonista Ntoni Valastro.

B.1) Música extradiegética²⁹⁰

La historia de los Valastro tiene cuatro temas musicales principales, asociados a cuatro de los hermanos, que van expresando la dimensión psicológica de cada personaje según la situación en la que se ven inmersos. Estos temas son: el “tema de Ntoni”, el “tema de Nicola y Mara”, el “tema de Lucia y Don Salvatore” y el “tema del desastre”, asociado inicialmente a Cola, hermano de Ntoni. El tema principal del filme es el “tema de Ntoni”, que se escucha al principio cantado por el personaje de Ntoni Valastro y después pasa al plano extradiegético para dar mayor intensidad emocional al devenir del personaje.

El “tema de Ntoni” y el “tema del desastre” están desarrollados principalmente en el plano extradiegético, plano en el que se desarrolla la lucha interna de los

²⁸⁷ Término utilizado por Noemi Premuda en su estudio sobre la música en el cine de Visconti y que da título al artículo. PREMUDA, op. cit., p. 190.

²⁸⁸ Idem, p. 191.

²⁸⁹ Idem, p. 191.

²⁹⁰ Es cierto que el “tema de Ntoni” aparece primero de forma diegética y después pasa al plano extradiegético pero hemos considerado que, debido al desarrollo temático, a las connotaciones que adquiere en las distintas apariciones y a la relación musical con el otro tema extradiegético, “Tema la derrota”, era más lógico incorporarlo en esta sección puesto que lo que sí está claro es que el Tema de Ntoni no puede ser seccionado a nivel narrativo a lo largo del filme y, por supuesto, en su análisis musical.

personajes por sus ideas y aspiraciones, mientras que el “tema de Mara y Nicola” y el “tema de Lucia y Don Salvatore” se desarrollan en el plano diegético. En el caso de estos dos temas que acompañan a las hermanas Valastro, Lucia y Mara, se trata de dos estribillos que suenan en las escenas de amor o de cortejo. Veremos a continuación las escenas en las que aparecen, su función y la relación que se establece entre ellos.

- **“Tema de Ntoni”**

Como protagonista principal y cabeza de familia, el personaje de Ntoni tiene un tema asociado cuyo planteamiento y desarrollo son similares a los del “leitmotiv” en la ópera. La primera vez que suena lo escuchamos cantado por Ntoni en la escena en la que los hermanos y el abuelo llegan a casa después de trabajar y se asean mientras comentan anécdotas personales en un tono desenfadado y jovial. Musical y argumentalmente, el “tema de Ntoni” se origina como una réplica a una canción que entona el abuelo en esta misma escena. Éste canta una tonada popular en dialecto siciliano, en modo menor y con una melodía descendente de carácter triste, a la que responde Ntoni cantando la que será su “identidad musical” a lo largo de toda la película: “Amore mio bugiardo”, una canción alegre y de temática amorosa con un punto erótico²⁹¹ al que hemos llamado “tema de Ntoni”. Esta “réplica musical” de Ntoni al abuelo está relacionada con sus ideas sobre la rebelión contra los mayoristas, ideas que el abuelo critica diciéndole que a él le han ido bien las cosas en la vida actuando como hasta ahora, de forma sumisa, sin cuestionar la injusta situación en la que viven los pescadores desde hace décadas. Cola, el hermano de Ntoni, le dice que no haga enfadar al abuelo con sus “ideas revolucionarias”, a lo que Ntoni le responde diciéndole: “Sí, claro, pobrecito, ¡siempre a la antigua!”. Inmediatamente Ntoni se pone a cantar la canción de amor, con la que se identificará a lo largo del filme y que simboliza un gesto de rebeldía e inconformismo, de personalidad propia y mentalidad insumisa.

Pero Ntoni canta este tema también por otro motivo. Después de asearse sale de casa en busca de su novia, Nedda, y lo hace silbando la melodía “Amore mio bugiardo” -segunda aparición- que se asocia también a su sentimiento de amor. Su hermano Cola, al oírle cantar, bromea con él sobre la mujer a la que corteja. La canción silbada es una continuación de la primera aparición cantada, reforzando la asociación del motivo musical con el personaje. El “tema de Ntoni” sirve también para definir musicalmente

²⁹¹ El texto de la canción puede escucharse con facilidad en el filme y dice lo siguiente: *Amor mio, amor / no eres una santa, no / sin ti yo muero / sin ti yo muero...*

los centros de su existencia: “la utopía ideológica” que supone la liberación del oprimido por el poder, y la “aspiración personal” de casarse con Nedda y formar su propia familia.

La tercera vez que aparece el “tema de Ntoni” de forma diegética es cuando regresa de Catania de hipotecar la vivienda familiar y entra triunfal en la casa, augurando un futuro mejor al poder trabajar definitivamente por cuenta propia. Ntoni y Cola vuelven a tratar el tema del amor y Ntoni dice a su hermano que se quiere casar y que él debería de pensar en hacer lo mismo, expresando de una manera directa que el matrimonio en una especie de liberación familiar, una necesaria huída de la “casa materna”. Es entonces cuando Ntoni entona de nuevo la canción haciendo elogio del amor, poniendo de manifiesto que su “motivo musical diegético” responde a sus ilusiones y planes de futuro.

La cuarta aparición la escuchamos en la misma escena y podríamos considerarla una prolongación de la tercera. Ntoni sale de la casa y se encuentra con dos vecinas que están haciendo diversas tareas domésticas. Éstas le dicen que está muy contento²⁹² porque ahora los Valastro trabajan para ellos y no dependen de los mayoristas para la venta del pescado. Una de las señoras le reprocha su falta de modestia, recordándole que igual que se tiene éxito se cae en la miseria. Riendo a carcajadas, Ntoni hace caso omiso de las palabras de las señoras y ante la actitud arrogante del joven, el Tío Nuncio - personaje musical fundamental en el filme-, desde la ventana de una casa cercana, comienza a tocar con el clarinete la melodía “Amore mio bugiardo”, que acaba de escuchar cantar a Ntoni, pero con una serie de variaciones con arpeggios, escalas y notas rápidas. Pese a estas variaciones, se aprecia perfectamente como Tio Nunzio está parafraseando de forma irónica el “tema de Ntoni”. El joven, al reconocer su canción, se da por aludido y le reprocha amistosamente que también él bromee sobre su nueva situación a través de la música. Esta paráfrasis musical pone de manifiesto la relevancia del “tema de Ntoni” y la importancia de la construcción musical del personaje desde el plano diegético.

Momentos después de escuchar al Tío Nuncio tocar el clarinete hace su entrada por vez primera el “tema de Ntoni” en el plano extradiegético –quinta aparición-. En esta ocasión el instrumento principal es también el clarinete, que interpreta una línea

²⁹² Como sucederá a Iano en las escenas en las que escuchamos el “tema de Mara y Nicola”. Mara dice a Nicola que Iano canta porque está contento, a lo que Nicola le responde que Iano es como un niño.

melódica cuya base es la canción de Ntoni, pero con una orquestación de carácter lánguido y triste, matices que ya no abandonará la música extradiegética cuando acompañe a Ntoni hasta el final del filme.

Resulta peculiar la presentación extradiegética del “tema de Ntoni” justo en este punto de la película. Se trata de la segunda escena de pesca, en la que los Valastro ya no dependen de los mayoristas y salen a faenar de noche logrando una buena pesca. Al escuchar en este momento una música extradiegética melancólica nos encontramos con un fuerte contraste, casi una contradicción, entre la información que nos dan las imágenes –una pesca excepcional- y el carácter de la música –languida, melancólica-. Viendo el filme en su conjunto consideramos que el “tema de Ntoni” en el plano extradiegético anticipa la imposibilidad de lograr una vida más justa y mejor, recordándonos las palabras del abuelo que explicaba a Ntoni que las cosas estaban bien como estaban y que no era buena idea intentar cambiarlas. Actúa como elemento de anticipación argumental, premonizando el trágico destino que aguarda a la familia Valastro.

Esta última consideración se ve reforzada al analizar la sexta aparición del “tema de Ntoni”: la melancólica música suena en una escena de alegría y pasión, en los momentos en que Ntoni y su novia Nedda se ven a solas y hacen el amor en el acantilado. Cuando comienza a sonar encontramos a los dos personajes tumbados relajadamente y entendemos que Ntoni ha logrado definitivamente seducir a Nedda y probablemente está más cerca de casarse con ella; aquello con lo que tanto había soñado está a su alcance. Pero el carácter de la música que acompaña a las imágenes desmiente de nuevo esta posibilidad: el sonido del clarinete y de la orquesta transmiten una profunda tristeza que contrasta con lo que vemos en la escena del acantilado. En esta segunda aparición extradiegética del “tema de Ntoni”, vuelve a plantearse la imposibilidad de alcanzar cierto grado de estabilidad y felicidad, creando así la música un halo de tragedia anticipada que nos indica que las cosas no van a salir bien.

La séptima aparición del “tema de Ntoni” continúa en el plano extradiegético, plano que permite expresar la dimensión psicológica y emocional del personaje con más intensidad. En esta ocasión, asistimos a la tragedia de la tormenta que destruye la barca de los Valastro, medio esencial de trabajo de la familia. El abuelo, en uno de sus comentarios llenos de pesimismo y amargura, dice: “Ahora toca pagar las deudas”. La empresa de Ntoni de trabajar de forma autónoma ha fracasado y ello supone la ruina y el desprecio: los Valastro pasan de ser una familia respetable a una familia desgraciada. El

“tema de Ntoni” subraya la primera derrota del protagonista en el aspecto moral y político: los mayoristas ganan y los trabajadores pierden.

La música continúa ofreciéndonos información sobre la pérdida total que sufren Ntoni y su familia. A la escena inmediatamente posterior a la de la pérdida de la barca y el trabajo, sigue la escena de la pérdida de Nedda, la novia de Ntoni que parecía estar convencida de que él era un buen marido para el futuro. Después del fracaso del negocio familiar, Ntoni acude corriendo a casa de Nedda, su amor y última esperanza, y se encuentra con la puerta cerrada. Nadie le responde porque Ntoni ha caído definitivamente en desgracia y no es bien recibido en ninguna parte. Pero, por si hubiese alguna duda en la estrategia musical pretendida con el “tema de Ntoni”, en la siguiente escena se ratifica mediante la música –octava aparición- la pérdida total de ilusiones y de opciones de sobrevivir al desastre con cierta dignidad. Ntoni pasea por el puerto en busca de trabajo, preguntando a sus antiguos colegas de profesión, pero nadie le quiere ayudar; los Valastro se han convertido en una familia estigmatizada y nadie quiere contratar a ningún miembro de la familia. La música va adquiriendo un tono sombrío, de absoluta tristeza; se ralentiza el tempo y el clarinete –resonancia evidente de Tío Nunzio- está permanentemente presente. Aquello que comenzó como una amable broma de Tío Nunzio, parafraseando con su clarinete la canción que cantaba Ntoni cuando apostó por llevar su propio negocio independiente, se ha convertido ahora en una broma pesada del destino.

Todavía tendremos ocasión de escuchar el “tema de Ntoni” en el plano extradiegético en dos ocasiones más, continuando en la escala de degradación y humillación a la que hemos visto sometido al joven protagonista. Como reza el “commento parlato” justo después de la escena de la tormenta: “No bastaba con la hostilidad del hombre; también la naturaleza se vuelve en su contra”. La pérdida del trabajo y de la novia es el primer paso de una tragedia provocada por las decisiones de Ntoni. Pero además del trabajo y la novia, Ntoni también pierde el respeto de la gente de Trezza y la casa familiar. Después de pelearse con Lorenzo, uno de los mayoristas que acude a casa de los Valastro a ofrecerles trabajo, un grupo de mujeres aprovechan la situación para reprocharle la miseria en la que deja a su familia por sus decisiones insensatas. El griterío y agresividad verbal de las mujeres actúa como una especie de “lapidación sonora” que humilla públicamente a Ntoni. Se trata de un juicio popular cuyo veredicto es el rechazo más absoluto. La música actúa desde el plano

extradieético como un recordatorio sonoro –novena aparición del “tema de Ntoni”-, que refuerza la sensación de desgracia y nos sitúa ante la tragedia personal de Ntoni.

La siguiente aparición del “tema de Ntoni” –décima y última- la escuchamos en la escena en la que llegan los peritos y el técnico del Ayuntamiento para valorar el estado de la casa de los Valastro que deben embargar. En esta ocasión el tema es perfectamente identificable pero, si bien es cierto que a lo largo de las comentadas apariciones iba adoptando leves variaciones de carácter, en esta ocasión el tema se ha transformado notablemente, hasta dejar de ser lo que habíamos escuchado en las anteriores ocasiones.

Para lograr la destrucción completa del protagonista, en las últimas escenas de la película Ntoni ya no está acompañado por el tema que le caracterizó desde el comienzo sino por el “Tema de la derrota”. Esta sustitución temática es una estrategia musical de gran interés, puesto que Ntoni es privado de su “leitmotiv” y por tanto de su carácter e idiosincrasia. El “tema de Ntoni” es sustituido justo al final por otro de los temas extradieéticos fundamentales que analizaremos a continuación: el “tema de la derrota” tema antagonista del “tema de Ntoni”.

- **“Tema de la derrota”**

Como hemos analizado anteriormente, la sensación de fracaso invade la película desde el fatídico momento de la tormenta y se pone de manifiesto mediante la orquestación y el carácter que se aplican al “tema de Ntoni” según van empeorando las cosas: no encuentra trabajo, su novia le abandona, la gente del pueblo le repudia y tiene que abandonar la casa en la que, desde hace décadas, han vivido los Valastro; en todos estos momentos suena la misma música. Pero el fracaso total, la derrota y la ruptura familiar, se hacen efectivas en el momento en que el hermano de Ntoni, Cola, se da cuenta de que no se puede vivir en Trezza en esas condiciones infrahumanas y decide marcharse del pueblo. Ntoni le aconseja que reflexione, que su sitio está en Aci Trezza porque toda su familia, durante generaciones, ha vivido y trabajado allí.

Cola representa el cambio de mentalidad, la adaptación a un nuevo orden: claudica porque su conciencia es pragmática, no idealista, y es consciente de que para sobrevivir ha de adaptarse a las nuevas circunstancias; por ello se marcha²⁹³. Esta huida, abandono del núcleo familiar definitivo, es el que desencadena el resto de las desdichas familiares y personales de cada miembro: el abuelo, al conocer la noticia de que Cola

²⁹³ Como ocurre con Ciro en *Rocco e i suoi fratelli*.

les ha abandonado, enferma y muere; Lucia se deja seducir y deshonorar por Don Salvatore; Mara tiene que dejar de festejar con Nicola porque su estatus social ha cambiado; Ntoni se da a la bebida y olvida sus responsabilidades; la casa es hipotecada; los hermanos pequeños tienen que ir a trabajar en el barco sin cobrar salario. Todas las desgracias tienen su origen en la marcha de Cola y la ruptura familiar.

El “tema de la derrota” suena por primera vez en la escena posterior al fracaso de Ntoni buscando trabajo y tratando de encontrar a su novia. Después de esta escena, cargada de gran tristeza, vemos a Cola caminar pensativo y decepcionado por la playa y se sienta frente al mar a fumar un cigarrillo. Es entonces cuando escuchamos el “Tema de la derrota” por vez primera. Esta melodía tiene como instrumento principal la flauta y no el clarinete, como en el caso del “tema de Ntoni”, aunque su base motívica tiene ciertos rasgos comunes: la primera parte del motivo es descendente y el carácter es similar, aunque resulta más melancólico que el del “tema de Ntoni”.

Al incorporar música a la citada escena el personaje de Cola éste concentra nuestra atención. Hasta ahora había sido secundario: un muchacho conformado y discreto, seguidor de las ideas de su hermano mayor Ntoni. Inicialmente podría parecer un “leitmotiv” asociado a Cola pero al llegar al final del filme nos vemos obligados a replantear esta posibilidad, considerándolo definitivamente como el “tema de la derrota” porque las dos últimas veces que suena lo hace acompañando a Ntoni. Ciertamente, las cuatro primeras apariciones se escuchan siempre con el personaje de Cola. La primera, cuando se sienta meditabundo a mirar el mar. La música es el reflejo de los pensamientos de Cola, quien, decepcionado con los mayoristas en particular y con la gente de Trezza en general, decide tomar el camino del contrabando clandestino, embarcándose con unos desconocidos.

La segunda aparición la encontramos en el momento en que Cola abre el baúl familiar en busca de una bolsa, con intención de huir de casa, y se encuentra algunos recuerdos de sus padres y hermanos, observándolos con nostalgia. En esta escena el espectador comprende que Cola planea escapar de casa, abandonando a su familia.

La tercera vez que escuchamos el “tema de la derrota” es justo después, cuando Ntoni entra en la habitación y ve a Cola mirando en el baúl familiar y éste explica a su hermano los motivos por los que ha decidido abandonarlos a todos. Ntoni le responde que su sitio está en Trezza y que vaya donde vaya el mar será igual en todas partes. Durante esta conversación la música intercala motivos del “tema de la derrota” con motivos del “tema de Ntoni” de forma que se crea una lucha entre ambos temas

musicales: uno y otro pugnan por destacar e imponerse. Ntoni pretende convencer a Cola de que la mejor opción es permanecer en el pueblo y mantener a la familia unida. Aquí aparece el “tema de Ntoni” discretamente, manifestando el “idealismo” del protagonista, que parece no darse por vencido pero se alterna con el “tema de la derrota”. Al final sucumbe y es el “tema de la derrota” el que se impone definitivamente, dejando de sonar para siempre el “tema de Ntoni”.

La cuarta aparición es en el momento en que se confirma la marcha de Cola con sus nuevos colegas y el jefe de la banda. En este caso el “tema de la derrota” hace todavía más explícito el abandono y la total desvinculación de la familia. Desde este momento, Cola desaparece y no sabremos nada más de él.

Las dos últimas veces que escuchamos el “tema de la derrota” -quinta y sexta apariciones- es durante las escenas finales. Aquí comprobamos que el tema no corresponde al personaje de Cola, en primer lugar porque éste se ha marchado y no vuelve a aparecer en escena, y en segundo lugar porque acompaña las dos últimas muestras de humillación y “derrota” que sufre Ntoni. La primera es en la escena en la que el protagonista coge del baúl de la ropa un viejo jersey que utilizaba para ir a pescar, anticipándonos lo que sucede al final del filme: que Ntoni se ve obligado a trabajar de nuevo para los mayoristas.

De ese viejo baúl familiar se extraen dos objetos decisivos para la resolución del filme: la bolsa que se lleva Cola para su huída y el jersey con el que Ntoni regresa a las órdenes de los mayoristas. La bolsa simboliza la libertad y el jersey la esclavitud. El “tema de la derrota” suena en ambas escenas y nos indica con precisión que los dos hermanos dejan de luchar: Cola se rinde y abandona a la familia y Ntoni se ve obligado a ceder a la necesidad de mantener a la familia. En esta ocasión ya no escuchamos el “tema de Ntoni” acompañando al personaje. Este ha dado paso al “tema de la derrota” que nos indica que Ntoni acepta su destino de perdedor. Consciente de su derrota al tener que pedir trabajo a los mayoristas, Ntoni se pone lentamente su harapiento jersey de pescador y asume que su deber es rehabilitar la honra de la familia. El carácter del “tema de la derrota” introducido en este momento nos indica que el fracaso y la derrota son absolutos y la única posibilidad de redención es seguir luchando como había hecho Ntoni hasta entonces.

La última aparición del “tema de la derrota” es justo al final, acompañando en esta ocasión a toda la familia Valastro. Una foto de familia que Mara coloca justo al lado de la imagen del Corazón de Jesús lleva asociado el “tema de la derrota” que se

hace extensible, como decimos, a toda la familia. Todos han caído en desgracia y han sido humillados: Ntoni tiene que asumir su culpa y volver al trabajo con los mayoristas; Cola ha desaparecido definitivamente; el abuelo ha muerto; los hermanos pequeños tendrán que trabajar como adultos pero sin remuneración; Lucia ha sido deshonrada por Don Salvatore y no encontrará pretendiente que la despose; y Mara tiene que desistir de su noviazgo con Nicola. El “tema de la derrota” se impone sobre todos los miembros de la familia, acompañando estas escenas en las que una fotografía nos muestra a todos los Valastro vestidos para la ocasión de la foto.

Como hemos ido describiendo, el drama interno, ideológico y emocional se desarrolla a lo largo del filme con el “tema de Ntoni”, que pasa de la “alegría diegética” a la “tristeza extradiegética”, y con el “tema de la derrota” que afecta a toda la familia Valastro sin remisión.

B.2) Música diegética

- **“Tema de Mara y Nicola”**

Otro de los temas musicales relevantes en *La terra trema* es la canción que escuchamos cuando la hermana de Ntoni, Mara, habla con Nicola, el joven albañil que la corteja educadamente. Esta canción la encontramos a lo largo del filme en cinco ocasiones y, a excepción de la primera, siempre está asociada a la relación entre los dos personajes. Se trata de una canción popular que consta, según la transcripción de Febo Guizzi, de una breve línea melódica silábica, en re menor cuyo dibujo melódico comienza ascendentemente, se mantiene ondulante y termina de forma descendente²⁹⁴. Podríamos considerarla como un ritornello que se repite sin apenas variaciones en la melodía y cuyo estribillo expresa lo siguiente:

Nni parravu ma lu stissu
Le tenevu un la ggente
Lu sa male statte stissu
*Scompareru tempu nnete*²⁹⁵

²⁹⁴ Cf. GUIZZI, Febo. “La presa indiretta: le origine dell’etnofonia siciliana e lo scenario sonoro fittizio in *La terra trema*” en MAZZOCHI, Federica (Ed), *Luchino Visconti. La macchina e le muse*. Bari: edizioni di pagina, 2008, p. 164.

²⁹⁵ Idem, p. 164. La traducción que hemos podido descifrar es la siguiente: *Ni siquiera hablaba / pero igualmente lo sujetaban / La gente lo sabe y sin embargo / ha desaparecido en un instante*.

La primera vez que escuchamos este estribillo es al comienzo del filme, al mismo tiempo que suenan una serie de campanadas que indican el regreso de los pescadores al puerto al amanecer. Después de oír varios tañidos de campana en una secuencia repetida de tonos agudos y graves, alguien fuera de plano comienza a silbar esta melodía que reconoceremos más tarde. Esta introducción con música silbada permite incorporar la presencia humana en la escena sin necesidad de recurrir a la aparición del personaje. Se trata de una forma de presentación cercana a la obertura de la ópera, en la que suenan los temas principales sin que aparezcan los personajes en escena todavía. Esta melancólica canción, que solo en la siguiente aparición se convertirá en el “tema de Mara y Nicola”, va a ser la que exprese la sensibilidad general del filme; según Cristina Gastel Chiarelli, “el estribillo parece repetir los ritmos lentos y largos de la narración fílmica”²⁹⁶.

También puede considerarse este tema como la música de los créditos iniciales puesto que suena con la aparición de los mismos. La función de la música es presentar la sensibilidad general del filme y dar un primer significado sobre su contenido. La introducción de esta melodía silbada al comienzo del filme supone una presentación sencilla, “popular”, que evita la grandiosidad de la sonoridad orquestal extradiegética.

La segunda aparición sí la podemos relacionar con Mara y Nicola y podemos identificar al emisor de la canción: se trata de Iano, un albañil que trabaja con Nicola y que canta mientras está arreglando el tejado de una casa. Esta canción parece actuar como “canto de reclamo”: al escuchar a Iano, Mara sabe que Nicola está allí cerca; se cubre la cabeza con un pañuelo negro y se asoma a la ventana para llamar la atención de Nicola. Ella le dice que Iano está contento porque siempre canta, a lo que Nicola le responde que Iano es como un niño pequeño y por eso es feliz. Continúan conversando sobre la felicidad y Nicola hace ver a Mara que sería una buena esposa para él. Al final de la escena, Iano deja de cantar para solicitar la ayuda de Nicola y le dice amistosamente que se ponga a trabajar porque se hace tarde y quiere irse a casa.

Vemos que la relación entre Mara y Nicola es equilibrada y se basa en la igualdad. Ambos saben que pertenecen al mismo nivel social; sus aspiraciones son similares y no tienen ningún prejuicio. La canción que suena de fondo durante toda la

²⁹⁶ Cf. GASTEL CHIARELLI, Cristina. *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*. Milano: Archinto, 2006, p. 106.

escena actúa de elemento unificador a la vez que se convertirá en el “tema de Mara y Nicola” que les definirá como pareja.

La siguiente vez que escuchamos a Iano silbar su canción -tercera aparición del “tema de Mara y Nicola”- es después de la exitosa pesca que han logrado los Valastro. Se trata de la escena en la que Mara, ayudada por un grupo de chiquillos, transporta un carro con sacos de sal para preparar la salazón de las anchoas que pescaron sus hermanos. En esta ocasión Mara se cruza con Nicola y le explica lo bien que van las cosas a la familia desde que trabajan por cuenta propia y él le ayuda a transportar el carro con la sal hasta su casa. Durante el trayecto Nicola le dice que ahora que es propietaria le será fácil casarse, a lo que ella responde que no se quiere casar. Al llegar a la casa, Nicola le desea suerte de corazón y se despide definitivamente de ella, mientras el “commento parlato” explica que Nicola sabe que sus opciones de casarse con Mara son escasas porque los Valastro han ascendido en la escala social y se ha creado una barrera que desequilibra la relación entre ambos

Durante toda esta escena no hay apenas música. La canción silbada de Iano desaparece enseguida para dar paso a la conversación entre la pareja. La brevedad de la aparición del “tema de Mara y Nicola” indica una transformación en la situación entre ambos. Si la vez anterior el canto de Iano facilitaba la conversación y el entendimiento entre ambos y creaba un clima de confianza, ahora ya no existe este “fondo acompañante” matizando la transformación de la relación entre Mara y Nicola.

La cuarta vez que escuchamos este estribillo es justo después de la tormenta. Los Valastro llegan a casa desolados por la pérdida de la barca y comienza a escucharse el “tema de Mara y Nicola”. Desde el exterior de la casa alguien tararea la canción y Ntoni, sumamente enfadado por la trágica situación que le toca vivir, le manda callar: “soy un desgraciado que no puede escapar a su destino”, dice justo después de cerrar la ventana para no escuchar la canción. Vemos de nuevo que la persona que canta el estribillo vuelve a estar fuera de plano. La fuente que emite el sonido no es visible al espectador pero después de saber quién era la persona que cantaba y silbaba en las escenas anteriores, resulta lógico pensar que se trata de Iano.

La quinta y última vez que aparece el “tema de Mara y Nicola” lo escuchamos de nuevo cantado por Iano, en la escena en la que la pareja se despide definitivamente, desvaneciéndose todas sus opciones de ser felices²⁹⁷. Mara sale al exterior de la casa

²⁹⁷ En la escena anterior a la despedida, Mara y su madre están recogiendo la casa para marcharse; Mara se acerca a la ventana y en un gesto de profunda melancolía se sitúa debajo de la

para ver a Nicola y él le dice con tristeza que las ventanas de la casa de los Valastro estarán cerradas a partir de ahora y que su corazón también lo estará. Ella le responde que es “la voluntad de Dios” a lo que Nicola replica: “la voluntad de Dios es amarga”. Todo este tiempo no hemos oído ninguna música haciendo evidente la sensación de decepción de la pareja; la canción se escucha justo después de la conversación, cuando Iano observa a la pareja y comienza a entonar el estribillo. De nuevo con la canción de fondo, Mara y Nicola hablan de los momentos pasados en que él decía que no podían casarse porque ella era hija de familia rica. Ella le recuerda que al haberlo perdido todo ni siquiera podrá desposarse, a lo que Nicola le responde que con sus manos y su trabajo a ella nunca le faltaría de nada. Mara prefiere no atender a las palabras de Nicola, se despide de él y se marcha corriendo.

El “tema de Mara y Nicola” posee en esta ocasión un halo de tristeza que supera al de las anteriores apariciones, pese a que la canción es la misma. Los cambios suceden en el nivel de la narración y no en el musical. De esta forma, manteniendo el mismo estribillo musical y transformando los acontecimientos, según dicta el guión, la música asimila también los cambios que suceden en la historia: la tristeza, la decepción y la amargura son mayores en cada aparición del “tema de Mara y Nicola”.

- **“Tema de Lucia y Don Salvatore”**

También es relevante el motivo musical que silba Don Salvatore, el mariscal que quiere seducir a Lucia, la hija menor de los Valastro. En esta ocasión, y teniendo en cuenta el estatus social y cultural del personaje, Visconti establece una estrategia musical similar a las anteriores: cada vez que aparece Don Salvatore cerca de la casa de los Valastro se le escucha silbar “Chi mi frena in tal momento?”, la melodía que canta Edgardo en el sexteto del acto segundo de la ópera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti.

Ya vimos en *Ossessione* como el personaje de Giuseppe Bragana estaba asociado al aria “Di Provenza” de *La traviata*, que ensayaba reiteradamente para preparar un concurso de cantantes aficionados. En esta ocasión, Visconti vuelve a utilizar la melodía de otra ópera de una forma similar: por un lado asocia la melodía a un personaje y por otro permite al espectador instruido completar el significado de las

ventana y se dedica a escuchar apoyada en la pared. Ella espera oír el habitual estribillo de la canción de Iano pero esta vez no hay música, ni silbada ni cantada, indicándonos que todo se ha terminado entre ellos.

escenas en las que aparece el mariscal mediante el sentido del texto que canta Edgardo en el citado sexteto.

“Chi mi frena in tal momento” aparece en tres ocasiones y se convierte en el motivo de cortejo del mariscal. Para concretar narrativamente el interés sexual de Don Salvatore por Lucia tenemos que remitirnos a una escena previa en la que Lucia pasa por delante de la oficina de los guardias al regresar de la compra y el mariscal le dice, educada pero abiertamente, un piropo que a ella parece no disgustarle. Con esta escena se inicia el cortejo de Don Salvatore a Lucia: desde ahora, el mariscal insistirá -tres veces- hasta lograr que Lucia ceda a su solicitud amorosa.

La primera vez que oímos silbar a Don Salvatore el tema de Edgardo es en la escena en la que se presenta en la ventana de la casa de los Valastro para dar personalmente la noticia a Lucia de que su hermano Ntoni ha sido puesto en libertad tras el altercado con los mayoristas. Antes de marcharse, comienza a silbar la melodía, desapareciendo de la escena con la música de fondo. Don Salvatore se presenta como un personaje poderoso pero benévolo, que tiene potestad para liberar a Ntoni de la cárcel y dar las noticias de primera mano a Lucia. También representa al hombre ideal, el perfecto caballero por el que suspiran las jóvenes de Trezza y con quien les gustaría desposarse²⁹⁸. Antes de la llegada del mariscal con las buenas noticias, Lucia está leyendo un cuento de princesas y caballeros a su hermano pequeño en el cual la princesa es rescatada por un “príncipe azul” que la lleva con él a un lugar donde todo es maravilloso, creándose un paralelismo entre el “príncipe azul” que rescata a la princesa y el mariscal que llega para rescatarla a ella de la miseria –y a Ntoni de la cárcel-.

Después de esta presentación musical del personaje, Lucia y Don Salvatore se vuelven a encontrar en la escena de la salzón de las anchoas, en un ambiente distendido y jovial en el que todo el mundo está contento por el éxito de la pesca de los Valastro y de su futuro negocio. En esta ocasión, el mariscal se permite bromear diciendo que las anchoas son manipuladas por las manos de muchachas bellas, a lo que Ntoni responde que no diga piropos a las chicas porque “luego se les meten ideas raras en la cabeza”. El mariscal mira a Lucía a los ojos directamente y ella deja de sonreír, bajando la vista en un gesto de timidez. La gente se pone a reír a causa de la situación y Lucia decide

²⁹⁸ En la novela *Los Malavoglia* el tema de las relaciones amorosas entre los distintos personajes y, sobre todo, la imperiosidad por casarse con “un buen partido” es fundamental. Uno de los pasajes más interesantes al respecto es el que se desarrolla entre las páginas 106 y 112. Cf. VERGA, Giovanni, *Los Malavoglia*, Madrid: Cátedra, 1987.

contar una adivinanza, a la que responde una vecina con una respuesta incorrecta y provocadora, ante la cual todos vuelven a reír con más intensidad todavía. Esta escena aporta una información muy valiosa sobre la relación entre el mariscal y Lucia: no hay ni un solo gesto de proximidad entre ambos en toda la escena de la salazón de las anchoas, lo que nos da a entender el carácter ambiguo de sus encuentros.

La segunda entrada del tema la encontramos de nuevo en la ventana de la casa, cuando el mariscal trata de regalar un pañuelo de seda a Lucia para conquistarla. Antes de entrar en escena se escucha la melodía silbada, lo que nos permite intuir a Don Salvatore merodeando por allí. Las sospechas del espectador se ven confirmadas cuando las dos hermanas, Lucia²⁹⁹ y Mara, reconocen por la música la llegada del mariscal. En esta ocasión el espectador sí puede asociar el motivo del silbido con el mariscal puesto que lo había escuchado antes y, además, la mirada cómplice de las dos hermanas confirma la información.

“Chi mi frena in tal momento?” suena por tercera y última vez en las escenas de la borrachera de Ntoni. Al paso del mariscal silbando dicha melodía los vagabundos y borrachos que se divierten junto a Ntoni se esconden para no ser vistos. Uno de ellos pregunta de dónde vendrá Don Salvatore a esas horas y otro responde que de estar con alguna mujer. Entonces, Ntoni se da cuenta de que mientras él se ha desatendido a su familia emborrachándose y perdiendo el tiempo con gente poco recomendable, Don Salvatore se ha dedicado a cortejar incansablemente a su hermana Lucia hasta que la perseverancia ha dado sus frutos. La cámara nos muestra a Ntoni con rostro de preocupación por la revelación que acaba de tener. Este instante de perplejidad y de dudas supone el despertar de la embriaguez y de la irresponsabilidad en la que Ntoni se había sumido.

Justo después de la escena de la borrachera de Ntoni, Mara descubre el pañuelo que el mariscal había tratado de regalar a Lucia previamente, y recrimina a ésta su actitud y las consecuencias de sus actos, dejando claro que Lucia ha cedido definitivamente a los encantos de Don Salvatore. Ambas hermanas discuten intensamente reprochándose una a la otra las cosas que han hecho mal en algún momento, faltándose al respeto que hasta ahora había sido mutuo. Con esta tercera aparición se hace explícito que el “leitmotiv” de Don Salvatore es un motivo de cortejo y galanteo que, al final, ha dado sus frutos.

²⁹⁹ Una coincidencia que no debemos pasar por alto es que la hermana de Ntoni seducida por el Mariscal, se llama igual que la protagonista femenina de la ópera de Donizetti: Lucia.

Se puede establecer cierta relación entre el contenido del aria con las escenas en las que suena: Lucia di Lammermoor es una joven inestable mentalmente del mismo modo que Lucia Valastro es una chica inmadura y fácilmente influenciable. A su vez, Don Salvatore es convertido en Edgardo porque ambos son rechazados: el mariscal por la hermana de Ntoni, a la que el pudor la mantiene inaccesible hasta el final del filme; y Edgardo por el compromiso de matrimonio que firma Lucia con Arturo, traicionando su amor. La muerte de Lucia al final de la ópera tiene su metafórico reflejo en el hecho de que Lucia Valastro haya cedido sexualmente al mariscal.

En el célebre sexteto de la ópera de Donizetti, Edgardo canta:

*Chi mi frena
In tal momento?
Chi troncò dell'ira il corso?
Il suo duolo, il suo spavento
Son la prova di un rimorso!
Ma, qual rosa inaridita,
Ella sta fra morte e vita!...
Io son vinto...son commorso!
T'amo ingrata, t'amo ancor!*³⁰⁰

- **Vincenzo Bellini: *La sonnambula***

Además de la incorporación de una melodía de la ópera *Lucia di Lammermoor* en *La terra trema*, Visconti se permite introducir otra cita operística. La escuchamos en las escenas de la salazón de anchoas, donde el Tío Nunzio interpreta una pieza que se utiliza como fondo sonoro musical, junto a las voces y algarabía de los vecinos que ayudan a salar las anchoas a los Valastro, componiendo una escena caracterizada por su “coralidad polifónica”³⁰¹. Uno de los hermanos pequeños de Ntoni, Vanni, dice al comienzo de la escena: “¡El Tío Nunzio va a dar un concierto!” al tiempo que comienza

³⁰⁰ *¿Qué me detiene en este momento? / ¿Quién reprime mi ira? / su dolor y su temor / son prueba de su remordimiento! / Igual que una rosa que se marchita / ella se debate entre la vida y la muerte!... / Estoy conmovido... indefenso! / Te amo, ingrata, te amo todavía!* La traducción es del autor del trabajo.

³⁰¹ Cf. MICCICHÉ, Lino. *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima*. Venezia: Marsilio editori, 2006, p. 136.

a sonar el aria “Non credea mirarti” del acto segundo de la ópera *La sonnambula*³⁰² de Vincenzo Bellini. El mariscal, que se había acercado a casa de los Valastro a saludar a la familia, como buen conocedor del repertorio musical operístico italiano, reconoce el fragmento con precisión diciéndole al intérprete:

-Bonita música!

De Bellini, eh?, el cisne de Catania.

Incorporar el aria “Non credea mirarti” como elemento sonoro preexistente en esta escena responde a dos propósitos por parte de Visconti. En primer lugar nos encontramos con una de las célebres óperas de Vincenzo Bellini cuya historia tiene elementos comunes con la historia del mariscal y Lucia³⁰³. El personaje masculino principal de la ópera, Elvino, es un joven de buena familia que está enamorado de Amina, una joven de familia pobre pero muy femenina y agraciada; del mismo modo, Don Salvatore tiene un estatus social mayor que Lucia pero se ha enamorado de ella y perseverará en su objetivo de seducirla. Vemos que el paralelismo de los personajes es muy cercano, convirtiendo a Don Salvatore en Elvino y a Lucia en Amina.

Querríamos citar aquí la interpretación que hace Cristina Gastell Chiarelli del empleo del aria de *La sonnambula* en esta escena. Según explica, el contenido de la misma, triste y melancólico, contrasta con las alegres escenas de la salazón de anchoas de manera que la música anticipa el amargo destino de los Valastro, indicándonos incluso que la empresa de la familia no va a tener ningún éxito³⁰⁴. Nosotros encontramos esta interpretación poco fundamentada; teniendo en cuenta el sentido narrativo de la escena, donde Don Salvatore y Lucia son el centro de atención y todo gira en torno a ellos, consideramos que el aria de Amina está asociada a Lucia, considerando lo pasajero que es el amor.

El texto que canta Amina es muy sugerente y expresa lo siguiente:

Ah, non credea mirarti!

³⁰² Para un conocimiento general del argumento de la ópera de Bellini mirar: SADIE, Stanley (Editor). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: McMillan Pres. Limited, 1992, Vol. IV, p. 452-454.

³⁰³ El aria también nos explica mediante la metáfora visual de las flores, la brevedad del amor, que se marchita rápido; Lucia sabe que cualquier posible relación con el mariscal es fugaz, pasajera.

³⁰⁴ GASTEL CHIARELLI, op. cit., p. 106-107.

*Si presto estinto, oh fiore;
Passasti al par d'amore,
Che un giorno sol durò.
Che un giorno sol, ah sol durò*³⁰⁵.

Visconti hace un guiño a la obra del compositor siciliano Vincenzo Bellini aprovechando que *La terra trema* se desarrolla en Sicilia. Este significativo recurso logra contextualizar el área geográfica y los elementos derivados de la tradición más que el momento histórico. Además de establecer una conexión directa con el melodrama, fundamento de una cultura a “la italiana”³⁰⁶, uno de los motivos que lleva a Visconti a utilizar la música de Bellini en el filme es el de mostrar la obra del compositor siciliano como un elemento de carácter popular, conocida por mucha gente en todos los estratos sociales.

Parecía inevitable, tratándose de un realizador como Luchino Visconti, presentar en *La terra trema* repertorio operístico en forma de “leitmotiv” y también a modo de homenaje al compositor Vincenzo Bellini y a la tierra siciliana. Este recurso volverá a utilizarlo en *Il Gattopardo*, película que se desarrolla también en Sicilia, incorporando música de Bellini de manera diegética mediante un personaje que interpreta un aria en directo.

- **Canciones populares**

Los motivos operísticos introducidos en *La terra trema* adquieren su verdadera dimensión en relación con las canciones populares que cantan los personajes del filme a lo largo del mismo. Se establece un inevitable contraste entre un tipo de música y otro aunque es cierto que en el caso que acabamos de explicar el aria de *La sonnambula* de Bellini se “populariza” a través de la interpretación del Tío Nunzio con su clarinete; se transforma en un elemento popular de divulgación que todo el mundo conoce, independientemente de la clase social a la que pertenezca.

³⁰⁵ *¡Ah! No creí que tan pronto / secas os vería, oh flores: / os marchitasteis como el amor, / que un solo día duró. / Que un solo día, ¡ah! Uno sólo duró.*

³⁰⁶ Cf. LAGNY, Michèle, “Moments d’écoute: quand l’opéra déploie le film”, en: BANTCHEVA, Denitza (Ed.) *Visconti dans la lumière du temps*, Cinemaction, Condè-sur-noireau, 2008, p. 102.

Hay otros dos momentos en los cuales se incorporan canciones populares diegéticamente que permiten a Visconti determinar la idiosincrasia de los habitantes de Aci Trezza mediante un elemento esencial de la tradición como es la canción “popular”. Este empleo de las canciones recuerda a cómo Giovanni Verga utiliza en la novela *Los Malavoglia* los dichos y refranes populares que pone en boca del patrón Toño: esa esencia de la tradición acumulada en las frases y proverbios tiene su paralelismo en las melodías del albañil Iano, en la canción que canta el abuelo Valastro o en las dos canciones cantadas por personajes secundarios que explicaremos a continuación.

La primera canción se escucha durante las escenas de la segunda pesca nocturna. En este ejemplo la banda sonora incrementa el alcance documental de las imágenes, ante las cuales “el espectador no es un mero sujeto pasivo, sino que se convierte en elemento activo, siendo partícipe directamente de la acción”³⁰⁷. Entre gritos de reclamo, advertencias y señales, verdadero “paisaje sonoro” que refleja los sonidos del trabajo de los pescadores, uno de ellos se pone a tararear una melodía melismática en modo menor que se repite insistentemente, como si de un ritornello se tratase. La función es muy similar a la que vimos en la segunda aparición del “tema de Mara y Nicola”, cantado por Iano repetidamente, y que consiste en servir de fondo sonoro a la escena a la vez que el texto de la canción matiza y consolida el contenido de las imágenes. Al tratarse de un estribillo cantado aporta información al espectador aunque en este caso, y ante la dificultad de traducir del siciliano las frases y palabras, se hace difícil explicar el contenido del texto original.

La siguiente canción popular la escuchamos por medio de Vanni, el hermano pequeño de Ntoni, en la escena donde la familia debate la opción de trabajar por su cuenta definitivamente. En el exterior de la casa, el joven entona una melodía melismática en modo menor con una forma más libre y menos definida temáticamente. Su función es muy similar a la anterior y se relaciona en este sentido con el “tema de Mara y Nicola”.

Comentaremos también aquí la presencia de un tercer tema que escuchamos cuando Ntoni y toda la familia Valastro se dirigen a tomar el autobús para ir a Catania a hipotecar la casa. Se trata de una canción sencilla que interpretan un grupo de hombres que se encuentran en la puerta de la taberna; uno de ellos toca la armónica y otro el

³⁰⁷ Cf. PORTELLI, Aurelien, “Images de l’Italie en Visconti dans la lumière du temps”, en: BANTCHEVA, Denitza (Ed.) *Visconti dans la lumière du temps*, Cinemaction, Condè-sur-noireau, 2008, p. 35.

güiro, mientras silba la misma melodía que hace la armónica. Se trata de una canción de carácter alegre y muy clara melódicamente que recuerda a la primera melodía que toca Gino Costa con su armónica en *Ossessione*. La música diegética incorpora optimismo a las escenas a la vez que enlaza con una de las escenas finales del filme en las que Ntoni y un grupo de hombres se emborrachan sin control, bailando todos ellos al ritmo de la armónica, instrumento que toca uno de los vagabundos mientras los demás se entretienen bailando.

- **Frédéric Chopin: tema de los borrachos**

También parece reflejar ironía la música de la armónica en las escenas en las que Ntoni se emborracha con unos desconocidos. La pieza que escuchamos entonces es un vals de carácter popular en $\frac{3}{4}$, cuya melodía es muy clara y está interpretada por uno de los borrachos con su armónica. La música y la juerga se ven súbitamente interrumpidos por el paso de Don Salvatore, ante el cual se esconden todos. Uno de ellos comenta que la aparición del mariscal a esas horas significa que viene de cortejar a alguna joven del pueblo. Una vez pasa de largo el mariscal, vuelve a sonar la armónica pero esta vez el borracho toca de manera jocosamente la melodía principal del “Estudio nº 3”, Op. 10 de Frédéric Chopin, más conocido en Italia como “É triste il mio cuor”³⁰⁸. El espectador, ayudado por la música y por el plano del rostro de Ntoni, sabe a qué mujer ha estado cortejando Don Salvatore: a Lucia, la hermana pequeña de Ntoni.

La música parece burlarse de Ntoni, quien queda sumido en una amarga “tristeza” al darse cuenta de todo lo ocurrido: su irresponsabilidad ha destruido a su familia, incluida su hermana Lucia, deshonrada por el mariscal. De este modo, se aporta un significado añadido que alude a la “tristeza” desde un plano conceptual, explícito en el sobrenombre de la obra de Chopin. El recurso de la paráfrasis es clave puesto que así entendemos que hasta los borrachos y vagabundos se burlan de Ntoni, no existiendo amparo posible para él, ni siquiera entre los fracasados; nadie se apiada de su tragedia personal.

El texto de la canción en italiano es el que sigue:

³⁰⁸ Pese a que la melodía del estudio llamado “Tristeza” es conocida por gran parte del público son pocos los autores que la citan. Sí lo hacen Noemi Premuda y Febo Guizzi en sus respectivos artículos. PREMUDA, op. cit., p. 205; GUIZZI, op. cit., p. 169. Callisto Cosulich, en este mismo artículo, dice que, en su opinión, la función de la armónica en estas escenas es difícil de identificar y de relacionar.

*Triste é il mio cuor
Senza di te
Che sei lontana e più non pensi a me,
Triste è il mio cuor.
Fai soffrir quest'anima che t'ama
E ti vuole vicin.
Sei tu la vision
Che ogni sera
Sognar fa il cuor
Che nell'amore spera.
Ma è un'illusion.
Tu da me non tornerai,
Forse un altro bacerai
Mentre triste vola la canzon
Che canto a te, dolce sogno d'or.
Questo vuole il cuor
Triste e senza amor³⁰⁹.*

- **“Paisajes sonoros”**

-Las campanas de Aci Trezza

Hemos dejado para el final el análisis de uno de los elementos sonoros que creemos tiene mayor valor, junto con las voces de los pescadores: el sonido de las campanas de Aci Trezza. Dado que *La terra trema* se abre con esta inconfundible sonoridad, podríamos haber determinado comenzar el análisis musical con este apartado, pero consideramos que la importancia dentro del desarrollo narrativo y temático es menor que la que tiene el resto de temas musicales. Por ello lo analizamos en este punto, a modo de “epílogo sonoro”.

El empleo de las campanas tiene dos funciones principales en la película. Por un lado, los tañidos que suenan repetidamente con dos timbres diferentes contextualizan el trabajo –la pesca- que estructura la vida de los pescadores de Aci Trezza, informando a las familias de la llegada de las barcas al puerto. De las cinco escenas de pesca que hay

³⁰⁹ En este caso no aportamos la traducción del texto porque en español suele tratarse de una traducción libre, determinada por las frases melódicas y el sentido general de la canción. Además, el texto no añade un significado concreto a las imágenes, como en otros casos, que amplía o matiza su lectura.

a lo largo de *La terra trema* dos de ellas, la primera y segunda, nos informan de la salida o llegada de las barcas. La tercera y quinta escenas de pesca carecen del sonido de las campanas: la tercera coincide con la salida al mar de los Valastro después de hacerse pescadores independientes. Entendemos que al no escuchar ninguna campana en la salida al mar de los Valastro, se elimina la referencia sonora que guía a todos los demás pescadores y se les “abandona a su suerte”.

La cuarta escena de pesca coincide con la segunda salida de la familia Valastro al mar. En esta ocasión sí escuchamos las campanas tañer pero repican para informar de la fuerte tormenta que se avecina. Es la única vez que vemos la fuente sonora: campana y campanero aparecen en escena para indicarnos la gravedad de la situación.

La quinta escena carece también de sonido. Ntoni y Vanni salen de nuevo a trabajar con los mayoristas, pero en esta ocasión su situación es tan humillante que para ellos solo se escucha el ruido de los remos que golpean rítmicamente el agua, como si del trabajo de remero en las galeras se tratase. Esta es la última escena de *La terra trema*.

Por otro lado, están las escenas en las que el sonido de las campanas contextualiza una hora concreta del día, como en el caso de la huída de Cola, donde suenan cuatro campanadas que indican las cuatro de la madrugada, hora en la que abandona definitivamente a su familia; o las dos campanadas que se escuchan al paso de Don Salvatore después de haber cortejado a Lucia, en la escena de la borrachera de Ntoni, que nos informan de que son las dos de la madrugada. Ambas horas son intempestivas y nos remiten a momentos cercanos al delito y a la clandestinidad.

Además de esta función de contexto cronológico que acabamos de referir, existe otra función que está relacionada con los significados que se pueden añadir en una escena a través de la música, del sonido o del “paisaje sonoro”, como es el caso que presentamos a continuación. Se trata de la escena en la que los Valastro hacen las maletas y recojen la casa que tienen que abandonar. En esos momentos escuchamos hasta diecinueve toques de campana, muy lentos y pausados, que recuerdan al “toque de difuntos”. Si metafóricamente los Valastro celebran su propio entierro al haber perdido hasta la casa que les perteneció durante generaciones, lo más interesante, musicalmente hablando, sucede al entrelazar los tañidos de campana que nos indican la dramática situación de los Valastro con la alegre fiesta popular de la bendición de las barcas por parte de la Baronesa. De los toques “a muerto” de la primera escena, pasamos al repique de campanas exultante que enfatiza la celebración de la bendición de las embarcaciones

y el alborozo de todos los habitantes de Trezza. Mientras las campanas repican y los mayoristas agasajan con halagos a la Baronesa, el toque “de difuntos” se mantiene de fondo, solapándose los dos tañidos diferentes para indicar los dos momentos antagónicos que se están viviendo: el “entierro” metafórico de la familia Valastro y la alegría del resto del pueblo.

-Los gritos de los pescadores

En último lugar y para terminar el análisis musical de *La terra trema*, consideramos importante hacer un brevísimo comentario sobre otro de los elementos del “paisaje sonoro” basado en el dialecto siciliano y la musicalidad general de la película. Se trata de los gritos, reclamos y avisos que los pescadores profieren y expresan para coordinar su trabajo, la venta del pescado a los mayoristas o de la reparación de los aparejos y recojida de los mismos de forma colectiva. En todos los casos existe una fórmula melódica cercana a los cantos responsoriales en los que una de las voces pregunta y la otra responde. A esta característica hay que añadir la línea melódica siempre descendente al final de la frase, muy habitual a lo largo de todo el filme. Estas escenas, que podríamos llamar “corales”³¹⁰ por el número de personas que intervienen, se suceden sobre todo al comienzo del filme y funcionan como presentación del “paisaje sonoro” del pueblo de Aci Trezza. Después de estas primeras escenas, el griterío y algarabía generados por la muchedumbre de pescadores se reduce a un par de momentos más: en la taberna y en la oficina de los mayoristas. Las escenas grupales contrastan con las escenas individuales en las que un único personaje se expresa en forma de monólogo y los demás escuchan con atención: este personaje solista es casi siempre Ntoni, quien se erige en voz del pueblo para explicar a sus compañeros de trabajo las presiones a las que los someten los mayoristas o para convencer a toda su familia de que hipotecar la casa es una buena idea para prosperar.

Se crean de este modo una serie de “números” de carácter operístico en los que la interpretación de los personajes determina el resultado. Encontramos solistas que expresan su mensaje al grupo; dúos y tríos en los que los personajes debaten o discuten por motivos personales o familiares; pequeños grupos que enjuician a personajes ausentes; y grandes grupos que recuerdan al coro de las antiguas tragedias griegas y deciden el castigo o la salvación de los personajes principales.

³¹⁰ Cf. MICCICHÉ, Lino. *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima*. Venezia: Marsilio editori, 2006, p. 136.

Hemos visto cómo la “colonna sonora” de *La terra trema* se fundamenta en la utilización de recursos sonoros y musicales diversos que manifiestan una forma de entender la música en el cine muy personal y concienzuda. Creemos firmemente que *La terra trema* es una obra imprescindible del cine italiano de los años cuarenta también en su planteamiento musical. Lino Micciché dijo que era una verdadera obra maestra, Michelangelo Antonioni lo consideró una compleja invención poética donde “no todo es poético pero allí donde lo es, lo es enormemente”³¹¹ y Lisa Rosen expresó que “*La terra trema* no es una tesis sobre el Neorrealismo sino una obra maestra en el aspecto formal”³¹².

3.1.3. APPUNTI SU UN FATTO DI CRONACA (1951)

A) Contexto

Después de realizar *La terra trema*, Visconti comienza a preparar el guión de otro largometraje, basado en la novela de Vasco Pratolini *Crónica de pobres amantes*, en el que colaboran el propio Pratolini, Sergio Amidei, Antonio Pietrangeli y Franco Zeffirelli. La financiación fue de nuevo uno de los grandes problemas para sacar adelante el filme, que finalmente no se realizó³¹³; habría que esperar cinco años para que, con un guión diferente al preparado por Visconti y sus colaboradores, el director italiano Carlo Lizzani realizara la película.

Pratolini y Visconti volvieron a coincidir de nuevo en la realización de un “artículo” para una “revista filmica” de nombre *Documento mensile* –Documento mensual- que dirigió Riccardo Ghione y produjo Marco Ferreri entre 1950 y 1951, con la intención de hacer una “cine-revista” de forma análoga a los “cinegiornali” informativos que salían periódicamente comentando temas de actualidad. En este caso se trataba de dar un punto de vista crítico y personal y no simplemente documental³¹⁴. La particularidad de estos breves filmes residía en que exigían una recitación de la voz

³¹¹ http://www.luchinvisconti.net/visconti_al/antonioni_su_terra_trema.htm. Última consulta: 12-10-2009.

³¹² http://www.luchinvisconti.net/visconti_al/visconti_sound.htm. Última consulta: 8-3-2014.

³¹³ RONDOLINO, op. cit., p. 272.

³¹⁴ Idem, pp. 272-273.

en off, puesto que se presentaban los hechos, personas y cosas a la manera del periodismo³¹⁵.

En los créditos iniciales se especifica la naturaleza de este *Documento mensile*: “Es un nuevo género cinematográfico, como una revista de cultura que reúne en cada número apuntes críticos, documentales, cuentos breves y notas poéticas. Se invita a colaborar a los directores más notables y a insignes personalidades de la cultura italiana y extranjera que se expresan a través del medio cinematográfico con formas del todo excepcionales”.

Debido a la presión que ejercía la censura en la Italia del momento, solamente vieron la luz dos números de los diez previstos. En el primero participaron Alberto Moravia y Vittorio de Sica pero tendría que haber sido Visconti quien apareciese como director junto con Vittorio de Sica y sus *Note a Ladri di biciclette* y la *Funivia di Faloria* de Michelangelo Antonioni. Finalmente el documento de Visconti fue incorporado al segundo número junto a *Il prurito* de Carlo Levi. En ambos casos la difusión fue muy complicada y el segundo de los *Documento mensile* se tuvo que estrenar en Francia en 1953, dos años después³¹⁶, teniendo una recepción descontextualizada y poco aceptada en general. En este periodo, en Italia, la vida de un documental dependía de su rendimiento en taquilla³¹⁷ y del beneplácito de la “comisión de expertos”, entre los que se encontraban políticos, magistrados y personas ajenas al mundo del arte y la cultura, presididos por miembros de la denominada Presidencia del Consejo. Si el documental tenía éxito el tres por ciento de lo recaudado se destinaba a la financiación y producción de un largometraje. Si, en cambio, era rechazado se destruía ya que era imposible recuperar el coste del documental. *Appunti su un fatto di cronaca* fue rechazado sin contemplaciones por las “inteligencias que entonces escribían insultos sobre Luchino Visconti”³¹⁸.

Los intentos por reducir al olvido este trabajo de Visconti no lograron hacer desaparecer por completo el *Documento mensile*: una copia de *Appunti su un fatto di*

³¹⁵ Cf. OGGERO, Elisa, “L’ultimo fascista: una collaborazione Levi-Moravia”, en *Annali della Fondazione Ugo La Malfa XXIV-2009: storia e politica*, pp. 182-183.

³¹⁶ LIANDRAT-GUIGUES, op. cit., p. 176.

³¹⁷ Cf. PADROL, Joan. *Pentagramas de película. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1998, p. 134.

³¹⁸ Franco Mannino hace esta observación pero no especifica en ningún momento quiénes fueron las “inteligencias” que decidieron censurar el trabajo de Visconti en esta ocasión. Cf. MANNINO, Franco. *Música per film. Ricordi ed esperienze*. Venezia: Marsilio, 2002, pp. 18-19.

cronaca fue encontrada por Lino Micciché y gracias a la Philip Morris Film Projects se restauró y se consiguió editar en una versión de cinco minutos. Inicialmente, el documental también tenía una extensión de unos cinco minutos pero Visconti, paulatinamente, lo fue ampliando hasta llegar a los diez minutos de duración total³¹⁹.

Los episodios que componían cada número del *Documento mensile* estaban planteados en torno a sucesos de contenido realista, como es el caso de los trabajos de Moravia, De Sica y Visconti; en cambio, la propuesta de Carlo Levi, titulada “Il prurito” tenía un peculiar carácter surrealista debido en parte a la temática del documental: cuenta la historia de un extraño individuo a quien, repentinamente, le aparece un terrible prurito en plena calle y no puede dejar de rascarse la piel, contagiando el picor a todos los viandantes que se paran a mirarlo. El compositor del “commento sonoro”, Teo Uselli, tuvo que tener presente este detalle para realizar su trabajo de manera efectiva y acertada: “Me recomendó [el director, Carlo Levi], cuenta Uselli, que un cri-cri debía de acompañar el prurito del filme. Un cri-cri de grillo; como los grillos que se escuchan por las noches en las calles de Roma”³²⁰.

El episodio realizado por Visconti y narrado por Vasco Pratolini relata, de manera contenida pero rotunda, el terrible hecho acontecido en la deshumanizada barriada romana de Primavalle, donde una joven de doce años, Annarella Bracci, fue violada, asesinada y tirada a un pozo por Lionello Egidi, otro joven del barrio. Visconti y Pratolini realizaron un ejercicio cinematográfico que resultó un breve ensayo sociológico-político de gran eficacia por la concisión del discurso crítico y el rigor de las imágenes del ambiente³²¹. Al principio la cámara muestra el barrio de Primavalle, sus calles, casas y espacios de juego de los niños y niñas; y al final se nos sitúa en los lugares donde pudo suceder la violación y asesinato, llegando a un pozo en el que una cruz de madera con el nombre de Anna escrito, indica el lugar donde se encontró el cuerpo de la niña.

La experiencia precedente de Visconti en la producción documental fue clave para dar un enfoque adecuado al episodio del *Documento mensile*. La selección de planos y secuencias realizada en *Giorni di gloria*, junto al montador Mario Serandrei, permitió a Visconti dar sentido al montaje apoyándose en el recitado de Pratolini y en la música de Franco Mannino. Los momentos “paisajísticos” y la filmación reposada,

³¹⁹ Idem, p. 18-19

³²⁰ OGGERO, op. cit., pp. 183.

³²¹ RONDOLINO, op. cit., p. 273.

donde el travelling es fundamental, nos remiten a escenas que podrían haber sido tomadas de *Ossessione* o de *La terra trema*.

Como expresa Gianni Rondolino,

“Visconti centró la representación en el ambiente en vez de hacerlo en el personaje, tratando de extraer de ello los elementos indispensables y significativos para dar al personaje –al asesino Egidi- y a su contexto social y humano una connotación precisa: una suerte de “cine antropomórfico” logrado, en esta ocasión, únicamente a través de la mediación de un paisaje culto representado en su dimensión humana”³²².

B) Música

El “commento musicale” en esta ocasión fue compuesto por Franco Mannino, quien por entonces se había casado con Uberta Visconti, la hermana predilecta de Luchino. Esta relación de parentesco familiar fue determinante para la colaboración de los dos artistas y *Appunti su un fatto di cronaca* sería la primera de una serie de colaboraciones entre ambos que daría sus mejores resultados en las cuatro últimas producciones del realizador italiano. Visconti pidió a Mannino que seleccionase un instrumento muy concreto, con un carácter melancólico, que expresara una especie de lamento que permitiese subrayar la triste atmósfera de la barriada de Primavalle.

“Le dije en seguida que el [instrumento] más adecuado era el clarinete bajo y le aconsejé hacerlo sonar solo, sin acompañamiento, de manera que sin armonización ni contrapunto le devolveríamos el sonido monódico y el timbre inconfundible. Visconti, convencido del timbre del clarinete bajo, dio el visto bueno a la operación”³²³.

Una vez elegido el carácter del instrumento y sentido del “commento musicale”, había que encontrar un intérprete que estuviese disponible y con quien Mannino pudiera trabajar siguiendo las pautas de Visconti. El encargado de ejecutar los motivos musicales fue Arturo Abbà, clarinete bajo de la Orquesta Sinfónica de la Rai de Roma

³²² Idem, p. 273.

³²³ Cf. MANNINO, Franco. *Musica per film. Ricordi ed esperienze*, Marsilio, Venecia, 2002, p.

en 1951³²⁴. La obra en cuestión es una breve pieza para clarinete bajo cuyo estilo está cercano al expresionismo atonal³²⁵, aunque los cromatismos, el direccionamiento melódico y los cambios de registro que se suceden en la composición responden sobre todo a la sensibilidad general del documento visual que narra el fatídico acontecimiento.

La música está concebida como un complemento sonoro que se alterna con la declamación de la voz en off que hace Vasco Pratolini. Ambos elementos se conjugan de una manera muy sugerente, logrando un efecto que nada tiene que ver con la sonorización de los documentales habituales de la época puesto que, como decíamos, se “pretende reflejar el malestar psíquico y ambiental de la periferia, utilizando con parsimonia, las indicaciones de lectura de Vasco Pratolini”³²⁶ y el comentario musical de Franco Mannino.

B.1) Música extradiegética

Dejando a un lado la música del comienzo del *Documento mensile*, en una línea cercana a algunas de las partituras de Nino Rota para los filmes de Federico Fellini, la música compuesta por Mannino para el documental se escucha solamente en tres ocasiones y siempre de manera fragmentaria. Es preciso indicar que la restauración del documental ha logrado recuperar con bastante calidad la parte visual mientras que la sonora resulta más irregular, en vista de los cortes a los que es sometida la música. Las tres apariciones musicales tienen el mismo carácter, aunque la primera tiene un dibujo melódico ligeramente diferente de las otras dos, que son el mismo motivo musical.

La primera vez que escuchamos la breve composición para clarinete bajo es en la escena inicial, junto a los títulos de crédito, mientras en la pantalla aparece el texto impreso en el que podemos leer lo acontecido a la joven Annarella Bracci. El fragmento musical se divide en dos secciones, con una breve pausa entre ambas, y resultan muy similares. Cuando arranca el segundo fragmento, la cámara continúa con el travelling y nos muestra varios edificios de la barriada de Primavalle así como algunos chiquillos en

³²⁴ Idem, p. 18.

³²⁵ Con el término “expresionismo atonal” nos referimos a las características que determinan este estilo musical, entre las que destacamos “la necesidad interior”, “la expresión espontánea y vital” y, por supuesto “la caída de los parámetros sustentados en una tonalidad basada en la jerarquía y repetición de unos sonidos sobre otros”. Cf. GARCÍA LABORDA, José María. “La música del Siglo XX. Primera parte (1890-1930). Modernidad y emancipación”. Madrid: Ed. Alpuerto, 2000, pp. 172-174.

³²⁶ Cf. BERTOZZI, Marco, “Paessagi dal silenzio”, en PRAVADELLI, Veronica, (ed.), *Il cinema di Luchino Visconti*, Bianco e Nero, Marsilio, Venezia, 2000, p.103.

grupos, una joven –que resulta una reminiscencia de la misma Annarella- y gente del barrio paseando y jugando. En esta ocasión el motivo musical tiene una duración muy breve y la única estrategia cinematográfica posible es la de relacionar el carácter de la composición con las imágenes, dando una lúgubre sensibilidad al filme.

La segunda aparición la encontramos en la escena posterior a la presentación del lugar en el que se encontró muerta a Annarella. En esta ocasión solamente se escuchan siete notas, de las cuales podemos deducir que se trata de una melodía de idénticas características a la anterior aunque los intervalos y los giros en la melodía tienen algunas diferencias.

El final del documental está subrayado por la tercera aparición del motivo musical compuesto por Franco Mannino, idéntico al de la segunda aparición pero algo más largo. En esta escena final la música acompaña los pasos de una persona anónima, irreconocible, que se aleja hacia el fondo del plano por la carretera mientras a la derecha de la imagen queda uno de los edificios de viviendas típicos del barrio. La música actúa a modo de cierre, de epílogo, del mismo modo que en la escena inicial funcionaba como obertura.

La estrategia estructural de este conciso “subrayado musical” podríamos resumirlo de la siguiente forma:

- a) Primera aparición: se introduce la música para crear la sensación general de todo el documental. El tipo de sonoridad que escuchamos da al espectador una información que le permite interpretar el carácter de la música y asociarlo a la escena.
- b) Segunda aparición: se asocia al lugar de la muerte de la joven Annarella.
- c) Tercera aparición –final-: a modo de recordatorio, de cierre o clausura. Utiliza la misma estrategia musical: mantener la sensación de tensión y dramatismo inherentes a la música que escuchamos.

Podemos considerar que la primera y última apariciones de la música están relacionadas con el entorno y la localización geográfica en la que suceden la violación y el asesinato mientras que la segunda está asociada a un espacio concreto que nos acerca emocionalmente todavía más a la víctima, señalando uno de esos espacios en los que sucedió tal atrocidad. De esta manera, se crea una forma musical simétrica que amplía su significado una vez hemos terminado de ver el breve filme; es entonces cuando nos

resulta posible dar sentido a las tres apariciones musicales y considerar esta estructura como una forma basada en la repetición y que conecta las escenas comentadas.

Es también significativo que a lo largo del documental no se vea una sola imagen de la niña Annarella, ni tan siquiera una fotografía que nos permita poner rostro a la víctima. Se evita así la personalización, la representación y concreción del personaje y en su lugar se nos ofrece la visión de los lugares que formaron parte de su vida diaria. Podríamos decir que “vemos a través de los ojos de Annarella Braci”, habitante del barrio de Primavalle, como era su entorno habitual y la realidad cotidiana en la que vivía la muchacha. La intención musical que pretende Visconti es, precisamente, impregnar de la tensa sonoridad del clarinete bajo todos los espacios del barrio, tanto los más convencionales como aquellos en los que sucedieron la violación y el crimen, para expandir una sensación “de culpabilidad” a todos los elementos del documental, tanto a los personajes como a los lugares. Mediante la música y el “commento musicale” se logra evocar la verdadera dimensión de la trágica pérdida de un ser humano, y más aún, de una niña de tan solo doce años.

B.2) “Paisaje sonoro”

Otro de los aspectos que llaman la atención en este filme documental es la intención de veracidad pretendida mediante la captación de los sonidos del ambiente del barrio. Como ya vimos en *La terra trema*, la captación del sonido de forma directa -la llamada “presa diretta”³²⁷- es un elemento generador de realidad que volvemos a encontrar en *Appunti su un fatto di cronaca*. Junto a las voces “corales” de los personajes que van apareciendo a lo largo de las imágenes, hay tres momentos sonoros que nos gustaría destacar. El primero es aquel en el que vemos a un grupo de jóvenes jugar en un llano al célebre juego italiano del “tamburello”³²⁸. El sonido de la membrana del tambor al golpear la pelota genera un efecto percusivo de ritmo lento e indolente muy peculiar que ayuda a ralentizar todavía más las escenas, imprimiéndoles un tempo largo, reposado, que invita a la reflexión y al análisis del acontecimiento principal –el asesinato de una joven- más que a la contemplación de los hechos que

³²⁷ PREMUDA, op. cit., p. 191.

³²⁸ Juego inventado en las provincias del norte de Italia que consiste en golpear una pelota de pequeño tamaño con una membrana tensada sobre un bastidor circular, muy parecido al instrumento de percusión conocido como pandero. Se juega entre varios participantes de una forma similar al tenis o a los juegos de raqueta.

vemos en la pantalla, banales completamente en comparación con la trascendencia del hecho principal del documental.

El segundo momento sonoro destacable es la incorporación del canto de un gallo y el ladrido de un perro, ambos fuera de plano. El cacareo del gallo nos remite directamente a *La terra trema*, ya que en este filme escuchamos el canto del gallo en varias ocasiones, indicando la concreción de un momento del día –amanecer– en el desarrollo de la jornada de trabajo de los pescadores. El empleo en este documental de este recurso sonoro nos sitúa cronológicamente al comienzo de la mañana.

Pero probablemente el momento sonoro más destacable -aunque quizá prescindible- es el tercero, en el que escuchamos un efecto sonoro que nos sugiere la caída de un objeto pesado al agua del pozo mientras vemos el pozo en el que se encontró a Annarella muerta. De esta manera, se representa en el plano sonoro una acción del pasado mientras en el plano visual, durante la secuencia en la que vemos el pozo, asistimos a la realidad del presente.

Terminaremos este breve repaso de la música en el documental *Appunti su un fatto di cronaca* citando las últimas líneas del célebre escrito viscontiano “Cinema antropomórfico”³²⁹.

“El discurso está apenas esbozado, pero fijando mi actitud sin equívocos, querría concluir diciendo -como me gusta mucho repetir-: podría hacer un filme delante de un muro si pudiera encontrar los puntos de la verdadera humanidad de los hombres colocados delante de un elemento decorativo desnudo, encontrarlos y narrarlos”.

Y, en efecto, *Appunti su un fatto di cronaca* muestra poco más de un muro, una serie de paredes y fachadas pertenecientes a las modestas casas del barrio romano de Primavalle. Con estos mínimos elementos, de índole paisajística, Visconti logra crear una relación dialéctica con la humanidad que habita en esos muros. Claramente flota en el ambiente la angustiosa presencia del vil acto asesino³³⁰, señalado sutilmente por el texto de Pratolini y la música de Mannino, creando momentos de pausa, de neutralización de la narración, dando paso a la contemplación y a la introspección,

³²⁹ VISCONTI, Luchino, “Cinema antropomórfico”, en *Cinema* 173-174, 25 de septiembre-25 de octubre, 1943, p. 109.

³³⁰ Cf. BERTOZZI, Marco, “Paessagi dal silenzio”, en PRAVADELLI, Veronica, (ed.), *Il cinema di Luchino Visconti*, Bianco e Nero, Marsilio, Venezia, 2000, p. 105.

obligándonos a una profunda reflexión sobre el género humano y la motivación de sus acciones que supera en sensibilidad cualquiera de sus anteriores producciones.

3.1.4. *BELLISSIMA* (1951)

A) Contexto

“*Bellissima* fue una oportunidad, no una gran pasión, y eso se nota”³³¹. Así describía Suso Cecchi d’Amico³³² el relativo entusiasmo con el que Visconti abordaba la realización de esta película. Pese a todo, el proyecto le permitió reanudar su carrera cinematográfica como director trabajando al fin con la actriz Anna Magnani, diva indiscutible del cine italiano desde su consagración en *Roma città aperta*, y con quien ya quiso haber trabajado en *Ossessione*. El propio Visconti declaró a Jacques Doniol-Valcroze y a Jean Domani que el verdadero tema de interés de *Bellissima* era la Magnani: “quería trabajar con ella el retrato de una mujer, de una madre moderna y creo que lo he logrado bastante bien, ya que la Magnani me ha dado todo su talento, su personalidad. Esto es lo que más me interesaba; el ambiente del cine me interesaba en menor medida”³³³. Las dotes interpretativas de la actriz italiana permitieron a Visconti ciertas dosis de improvisación, dejándo que ella se expresara según su criterio durante las escenas.

Un hecho que también ayudó a que Visconti se decidiera a dirigir el filme, pese a que, como explica a Michele Gandin en una entrevista³³⁴, el guión fuese diferente a los realizados con anterioridad, fue que la actriz ya había sido previamente seleccionada para interpretar el papel principal en la película,

“La elección de un guión u otro no depende exclusivamente de la voluntad del director. También es necesaria una actividad financiera que permita realizarlo. Después de haber tenido que renunciar a filmar *Crónica de*

³³¹ MIRET JORBA, op. cit., p. 70.

³³² Suso Cecchi d’Amico fue una guionista italiana y amiga íntima de Luchino Visconti que trabajó en la mayoría de guiones cinematográficos y adaptaciones literarias desde *Bellissima*. A excepción de los guiones de *Le streghe*, *La caduta degli dei* y *Morte a Venezia* el resto fueron realizados con su colaboración inestimable.

³³³ RONDOLINO, op. cit., pp. 77-78

³³⁴ Cf. SANZIO, Alain et THIRARD, Paul-Louis, *Luchino Visconti cineaste*, Turin: Ed. Persona, 1984, p. 71.

pobres amantes y *La carroza del santísimo sacramento*, Salvo D'Angelo me propone el guión de Zavattini. Desde hacía mucho tiempo que quería hacer un filme con la Magnani; y como ella era la actriz prevista para *Bellissima*, acepté. Me interesaba plantear una experiencia con un “personaje” auténtico, a través del cual poder decir determinadas cosas, más introspectivas y significativas; y me interesaba también conocer qué tipo de relación se establecería entre el director, es decir, yo, y la “diva” Magnanni. El resultado ha sido fabuloso”³³⁵.

El guión había sido concebido por Césare Zavattini, con quién Visconti volvería a coincidir dirigiendo a Anna Magnani en el filme *Siamo donne* y también en el episodio *La strega bruciata viva* del filme *Le streghe*, producciones todas ellas en las que el personaje principal es una mujer cuyo rol es el de “diva” o “star”. Es indudable el toque estilístico de Zavattini en la historia de *Bellissima*, hecho que no convencía completamente a Visconti quien, junto a Suso Cechi d'Amico y Francesco Rosi, remodeló la propuesta original³³⁶ dando prioridad al melodrama que representaba a las clases humildes italianas.

Éste fue el único filme del realizador italiano que no tuvo como punto de partida la adaptación de una obra literaria³³⁷. La idea inicial de rodar *Bellissima* fue propuesta por Salvo d'Angelo quien, habiendo financiado *La terra trema* se disponía a recuperar el dinero perdido en el rodaje de la anterior producción con las garantías que le ofrecían Anna Magnani y Visconti, en quien nunca perdió la fe como director de cine³³⁸.

La película se articula en torno a dos ejes contrapuestos y a la vez complementarios: “Maddalena Cecconi, modelo de humanismo y autenticidad, y el mundo del cine, sinónimo de explotación y engaño”³³⁹. La mujer describe la lucha por la vida y por los sueños mientras que el mundo del cine aparece como devorador de ilusiones. Pero quizá más importante que el conflicto entre la fascinación que ejerce la fábrica de sueños que es el cine y el sentido común del mundo real es la noción del abuso que la industria cinematográfica hace de las personas. Maddalena llega a comprometer imprudentemente los valores familiares por un sueño utópico, imposible

³³⁵ RONDOLINO, op. cit., pp. 276-277.

³³⁶ MIRET JORBA, op. cit., pp. 69-70.

³³⁷ Tampoco *La caduta degli dei* y *Gruppo di famiglia in un interno* tenían una base literaria directa.

³³⁸ BACON, op. cit., p. 54.

³³⁹ SCHIFANO, op. cit., p. 204.

de realizar. La vida junto a su marido Spartaco quizá no sea particularmente brillante ni especial pero representa la seguridad y el calor humano entre los cuales la vida tiene sentido. Las violentas discusiones conyugales y el continuo flirteo del personaje de Anovacci con Maddalena se ven superados en las últimas escenas del filme, donde el matrimonio se reconcilia con un abrazo. Este final que reafirma la unidad familiar es único³⁴⁰ entre las películas de Visconti; el resto de su producción tiende a reflejar la destrucción de la familia y su decadencia como estructura social básica.

Bellissima supuso un giro en los planteamientos estéticos y conceptuales del cine del momento. En plena crisis del Neorrealismo Visconti, uno de sus principales representantes, realiza una película difícilmente clasificable, tal vez porque su retorno al cine después de dirigir *La terra trema* había pasado por una etapa teatral que también supuso incertidumbre y reflexión³⁴¹. Es cierto que *Bellissima* contiene señales evidentes de la llamada “crisis del Neorrealismo” que se manifiestan en dos aspectos concretos: el primero, que la utopía de la revolución de clases se ha terminado completamente; y el segundo, que la convicción de que el cine pudiera ser el instrumento político-cultural de la mutación social soñada es completamente falso. Acabada la “resistencia”, adiós al Neorrealismo³⁴².

B) Música

Bellissima fue el segundo filme en el que Franco Mannino trabajó con Visconti. En esta ocasión, a diferencia de su labor como compositor realizada en *Appunti su un fatto di cronaca*, Mannino realizó un trabajo de arreglista. La mayoría de fragmentos musicales que aparecen a lo largo del filme son música preexistente: por un lado encontramos canciones y temas populares como “Verde luna”, “Arrivano I nostri” o “Angeli neri”. Y por otro la música principal del filme, que procede de varios temas extraídos de la ópera de Donizetti *L’elisir d’amore*. “En *Bellissima* no hice sino transcribir los fragmentos de *L’elisir d’amore* de Donizetti para los momentos que Visconti había seleccionado y les di la duración necesaria para cada escena en la que se

³⁴⁰ Único en el sentido de que no se volverá a repetir en ninguna de sus películas la fórmula del “Lietto fine” dentro de una familia. Quizá *Morte a Venezia* sea otra de las excepciones. En el resto de películas: o bien falta el padre, o es la madre quien lleva el peso de la familia, o existen carencias afectivas en la mayoría de los miembros... lo que les lleva a la destrucción irremediable.

³⁴¹ RONDOLINO, op. cit., pp. 195-196.

³⁴² ZAGARRIO, op. cit., pp 96-97

incorporaban”³⁴³. Este testimonio del compositor italiano pone de manifiesto la decisión de Visconti de insertar los temas de *L’elisir d’amore*, parafraseados libremente como comentario musical, de forma premeditada y antes de comenzar a rodar el filme. Según cuenta Franco Mannino, “Visconti fue quien eligió en todo momento la música y también la idea de utilizar algunos temas de *L’elisir d’amore* de Donizetti. Fue decisión suya el entregarme una lista con los temas que había que utilizar en las distintas escenas”³⁴⁴. De entre los temas que seleccionó “no pudo renunciar a la oportunidad de incorporar el tema melódico “Quanto è bella, quanto è cara” cuando el personaje de la niña aparece en la película. La Magnani, su madre, la ve guapísima mientras que los demás se ríen de ella”³⁴⁵.

La estructura interna del filme está concebida con un punto de referencia operístico, pero no del mismo modo que en *Ossessione* o *La terra trema*, donde los temas musicales se asocian de manera directa con los personajes, sino que en este caso la música “tiene un peso específico dentro de la acción filmica y su función es la de moderar el drama y los sentimientos, invitando a una visión menos dura, más irónica de los hechos, dando una equilibrada clave de lectura de las escenas”³⁴⁶.

La ópera de Donizetti, como se menciona en los títulos de crédito, sirve de “commento musicale” al filme³⁴⁷, término muy acertado en esta ocasión puesto que mediante la adaptación de cinco temas pertenecientes a *L’elisir d’amore*, se describen con detalle las situaciones, dotándolas de unas características similares a las que tienen en la ópera. El comentario musical está construido desde el plano extradiegético mientras que el resto de música que aparece en *Bellissima* lo hace diegéticamente. Esta diferenciación de los dos niveles sonoros vuelve a ser esencial en la planificación musical del filme: la música diegética es el reflejo de la realidad, del inevitable contexto que rodea a los personajes, mientras que la música extradiegética está concebida de

³⁴³ GASTEL CHIARELLI, op. cit., p. 109.

³⁴⁴ Cf. MANNINO, Franco. *Música per film. Ricordi ed esperienze*. Venezia: Marsilio, 2002, p. 38.

³⁴⁵ Cf. MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos Lim, 1994, p.21.

³⁴⁶ GASTEL CHIARELLI, op. cit., p. 109.

³⁴⁷ Como aparece en los títulos de crédito de *Senso* con la *Séptima sinfonía* de Bruckner y como ya vimos en *La terra trema* con el aria de *Lucia di Lammermoor*. Cada una de estas obras sirve de “guía musical” y aportan un significado y una sensibilidad añadida a las imágenes. LIANDRAT-GUIGUES, op. cit., p. 122.

manera que el significado del contenido del argumento de la ópera de Donizetti se adhiere a las escenas del filme, pasando a formar parte del argumento de la película.

Además del significado que se añade por medio de la música preexistente, los fragmentos de la ópera de Donizetti estructuran la película a nivel musical e incluso definen las secciones en las que se divide el propio filme. Este hecho es de suma importancia ya que es el director y no el compositor quien utiliza la música preexistente como elemento organizador del filme de forma premeditada.

Antes de analizar pormenorizadamente la música de *Bellissima* y sus funciones presentamos un guión musical en el que se pueden ver las apariciones de los temas de *L'elisir d'amore* y su situación en las escenas.

ACTO I: Presentación

1. En la radio se anuncia el concurso para elegir a “la niña más bella de Roma”:
 - L'elisir d'amore*: Coro de campesinas: “Saria possibile”
 - Griterío de las mujeres en las afueras del estudio
2. Se presenta Blasetti, director del concurso:
 - *L'elisir d'amore*: Charlatán Blasetti: “Udite, udite”
 - Primeras actuaciones de las niñas:
 - Betty Gable
 - “Arrivano I nostri”
 - “Angeli neri”
 - Poema “Venecia”
3. Ensayos en el vecindario de la casa de Maddalena:
 - Canción “Verde Luna”
4. Maddalena se siente atractiva. Se mira en un espejo:
 - *L'elisir d'amore*: “Chiedi all'aura”
5. En el estudio de fotografía:
 - *L'elisir d'amore*: Charlatán fotógrafo: “Udite, udite”
6. Maddalena baja las escaleras de la casa cantando una canción:
 - “Ecco'lo piccolo”
7. Clases de danza y ballet:
 - Obertura de la ópera *Guillaume Tell*

8. Problemas económicos para pagar la hipoteca de la casa / María está cansada y el padre se lo reprocha a Maddalena:
-*L'elisir d'amore*: “Quanto è bella” -asociado con madre e hija-
9. Música en la televisión: *Red river* de Howard Hawks
-Música de Dimitri Tiomkin
10. Griterío en la peluquería:
-“Paisaje sonoro” de las voces

ACTO II: Desarrollo

11. Maddalena habla con Anovazzi y pasean por el parque para tratar de lograr alguna influencia en el concurso:
-*L'elisir d'amore*: “Benedette queste carte”
12. Actuación musical en el patio interior del vecindario:
-“Verde Luna”
13. Maddalena y Spartaco se reprochan a gritos sus actitudes respectivas:
-“Paisaje sonoro” de los gritos
14. En el estudio de grabación una niña canta a su madre lo que ha interpretado delante del jurado:
15. Maddalena y Anovazzi conversan en la orilla del río y él trata de seducirla:
- *L'elisir d'amore*: “Chiedi all'aura”

ACTO III: desenlace

16. Desde la sala de montaje Maddalena ve la actuación de su hija:
-“Paisaje sonoro” de la sala de grabación
-Risas de los miembros del jurado
17. La joven encargada de los montajes de la película le dice que muy pocos llegan a tener éxito en el cine:
- *L'elisir d'amore*: “Quanto è bella” -asociado con Iris-
18. Madre e hija se sientan en un banco, delante de una carpa de circo:
-Música “de circo”, irónica
19. Griterío de las vecinas
20. Maddalena siente que ha fracasado y que su empeño no ha merecido la pena:

- *L'elisir d'amore*: "Quanto è bella" -asociado con madre e hija-

21. La niña descansa en su cama:

-*L'elisir d'amore*: "Quanto è bella" -asociado con la hija, restaura el sentido original-

B.1) Música extradiegética

La interpretación musical de la obra de Donizetti estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica del Teatro de la Ópera de Roma y la parte vocal la interpretó el Coro de la Orquesta de la RAI, todos ellos bajo la dirección de Franco Ferrara, quién también estaría a cargo de la dirección musical en *Senso*, el siguiente largomertraje de Visconti.

- **Gaetano Donizetti: *L'elisir d'amore***

Visconti presenta la película con las imágenes de un coro y una orquesta que interpretan "Saria possibile" del acto segundo de *L'elisir d'amore*. En el argumento de la ópera, las muchachas de la villa y Giannetta se enteran de que Nemorino ha heredado la inmensa fortuna de su tío que acaba de morir y piden silencio para no difundir la noticia³⁴⁸. Escuchamos el siguiente texto:

Coro:

Saria possibile?

Giannetta:

Posibilísimo.

Coro:

Non è probabile.

Giannetta:

Probabilísimo.

³⁴⁸ Para revisar el argumento de esta ópera se ha tomado como referencia: Cf. SADIE, Stanley (Editor). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: McMillan Pres. Limited, 1992, Vol. I, pp. 37-40.

Coro:

Ma come mai?

Ma d'onde il sai?

Giannetta:

Piano.

Coro:

Chi te lo disse? Chi è? Dov'è?

Giannetta:

Non fate strepito; parlate piano;

Non anco spargere si può l'arcano:

È noto solo al merciaiuolo,

che in confidenza l'ha detto a me.

Coro:

Il merciaiuolo l'ha detto a te!

Sarà verissimo...oh bella affè!

Alcune ragazze:

Sarà verissimo...

Sarà verissimo...

Giannetta, Altre ragazze:

Zitto!

Alcune ragazze:

Oh bella affè!

Oh bella affè!

Giannetta, Altre ragazze:

Zitto!

Piano!

Giannetta:

*Sappiate dunque che l'altro dì
Di Nemorino lo zio morì,
Che al giovinotto lasciato egli ha
Cospicua, immensa eredità...*

Coro:

Oh!

Giannetta:

*Ma zitte...piano, per carità.
Non deve dirsi.*

Coro:

Non si dirà

Giannetta:

Non deve dirsi.

Coro:

Non deve dirsi

Giannetta:

Piano!

Coro:

*Piano!*³⁴⁹

³⁴⁹ Coro: *¿Sería posible?/ Giannetta: Muy posible./ Coro: Pero no probable./ Giannetta: Muy probable./ Coro: ¿Pero cómo entonces?, ¿Cómo lo sabes?/ Giannetta: Silencio!/ Coro: ¿Quién te lo dijo?, ¿Quién?, ¿Dónde?/ Giannetta: No hagáis escándalo: hablad bajo, nadie debe esparcir el secreto. Sólo lo sabe el mercader ambulante, que en confianza me lo ha dicho./ Coro: El mercader ambulante ¡te lo ha dicho!, ¡Será verdad entonces!... ¡Oh, qué suerte!/ Giannetta, Otras chicas: Silencio!/ Algunas chicas: Oh, que suerte! Que suerte!/ Giannetta, Altre ragazze: Silencio! Hablad suave!/ Giannetta: Sabed entonces que el otro día, el viejo tío de Nemorino murió, que al jovencito le ha dejado, una magnífica e*

Este argumento tiene gran similitud con lo que sucede en la película, donde el comentarista del concurso en el que se ha de elegir a la “bambina più bella di Roma” explica las características del premio: la joven que sea elegida por Blasetti disfrutará de todas las ventajas del dinero y la riqueza del mismo modo que aquella que sea elegida por Nemorino poseerá una gran fortuna. Ambos argumentos tratan del interés materialista y del dinero como únicos objetivos, entremezclándose de este modo la acción de la ópera con la acción del filme. El título mismo de la ópera de Donizetti alude perfectamente al argumento de *Bellissima*: el mundo del cine es un elixir, una “poción” que puede proporcionar la felicidad. El “elixir de amor” que el charlatán Dulcamara ofrece a Nemorino es el equivalente al cheque que ofrecen a Maddalena los productores de Cinecittà.

Hay otro aspecto que relaciona las escenas del comienzo desde un punto de vista visual y sonoro.

“Con las madres y mujeres que se aglomeran en la entrada de los estudios de cine Visconti compuso un conjunto vocal, casi un coro. Entre el griterío y las voces de la turba de mujeres, con sus variaciones de tono y registro, destaca Anna Magnani. Esta configuración de personajes está directamente relacionada con las primeras imágenes de las coristas que aparecen al comienzo de *Bellissima*; vemos un conjunto de mujeres cantando entre las que destaca en primer plano una solista vestida de negro que tendría su equivalente en la Magnani”³⁵⁰.

La música une ambas escenas pasando del sonido de lo ficticio -la ópera en la radio- al sonido de lo real -el griterío de las mujeres-. Mientras las coristas cantan “Non fatte strepito” repetidamente, la marabunta de madres agolpadas a las puertas de Cinecittà gritan escandalosamente: desde el anuncio de la radio se invita al público a la calma y a guardar silencio mientras que el griterío de madres e hijas provoca el rechazo del mensaje propuesto.

immensa herencia... Coro: Oh!/ Giannetta: Pero, silencio...despacio...por favor. No debe divulgarse./ Coro: No se dirá./ Giannetta: No debe decirse./ Coro: No debe decirse./ Giannetta: Silencio!/ Coro: Silencio! Traducción del autor del trabajo.

³⁵⁰ LIANDRAT-GUIGUES, op. cit., p. 122.

Se trata sin duda de una propuesta musical muy elaborada y compleja que, desde el principio, nos proporciona la lectura del filme, estableciendo dos niveles sonoros diferenciados: lo real y lo ficticio. Como veremos a lo largo de este análisis, los acontecimientos de la vida real están acompañados por música diegética mientras que los sentimientos y emociones se representan por medio de la ópera de Donizetti.

Uno de los aciertos del comentario musical ideado por Visconti fue el de caracterizar la aparición de Alessandro Blasetti³⁵¹, el director y seleccionador de las niñas aspirantes de la película, con el “tema del charlatán” Dulcamara, el mercader ambulante de la obra de Donizetti que ofrece una poción mágica para lograr el objetivo deseado. Lo escuchamos por primera vez cuando Blasetti se dirige al escenario para evaluar las habilidades de las niñas y es presentado como un “charlatán cinematográfico” y vendedor de ilusiones. El aria “Udite, udite o rustici” habla precisamente sobre los poderes de la medicina de Dulcamara, capaz de curar desde el asma hasta la parálisis, pasando por la diabetes. El casting tiene el mismo efecto que el elixir: una farsa en la que se venden ilusiones que acaban por perjudicar y hacer más daño que beneficio a las niñas y a sus familias.

Cuando Blasetti se enteró de su caracterización musical escribió una furibunda carta a Visconti pidiéndole explicaciones por esa licencia. Éste le respondió diciéndole: “¿Por qué? Nosotros somos los que metemos ilusiones en la cabeza de las madres y las adolescentes. Cogemos a la gente de la calle y sembramos el mal. Vendemos un “elixir de amor” que no es un elixir: es vino de Burdeos, igual que en la ópera. No puse el tema del charlatán por tí sino por mí”.³⁵²

Hay una segunda escena en la que volvemos a escuchar muy brevemente el motivo principal del tema de charlatán Dulcamara. Se trata de la escena que sucede en el estudio del fotógrafo al que Maddalena y su hija han acudido para realizar unas fotos profesionales para la siguiente fase del concurso. Cuando el fotógrafo se despide de Maddalena Cecconi y su hija, suena el motivo del tema del charlatán, cuya aparición en este caso no está asociada al director Blasetti sino al personaje del fotógrafo, a quién se convierte también en un charlatán, vendedor de ilusiones, colaborando en la farsa que

³⁵¹ Alessandro Blasetti fue un director de cine italiano que estuvo vinculado al Neorrealismo y realizó filmes como *Quattro passi fra la nuvoli*. En *Bellissima* se interpretó a sí mismo y su papel fue el de un director de cine que hace un casting para encontrar a la niña más bella de Roma.

³⁵² SCHIFANO, op. cit., p. 205.

Blasetti ha iniciado con la convocatoria del concurso, haciendo creer a Maddalena y al resto de madres que sus hijas llegarán a ser actrices de cine. Recordaremos que el fotógrafo en cuestión fue recomendado a Maddalena por Alberto Annovazzi, el joven oportunista que deambula por Cinecittá en busca de algún papel en cualquier película. Ambos personajes pertenecen, junto a Blasetti, al ámbito del fraude y del engaño.

Utilizando el tema del charlatán en esta escena, la sátira que se desarrolla en *Bellissima* no se limita al ambiente del mundo del cine sino que se hace extensible a todo el mundo del espectáculo: “De la lírica a las variedades, del teatro al circo, de la radio al ballet”³⁵³ y por supuesto a la fotografía en su apartado de reportajes y retratos familiares. Visconti diseña así el mundo del espectáculo como algo vulgar, plagado de impostores y personajes cuya mediocridad es evidente hasta para ellos mismos. “Udite, udite, o rustici”, dice el Doctor Dulcamara atrayendo a los campesinos para venderles su elixir. El texto es el siguiente:

Udite udite, o rustici
Attenti non fiatate.
Io già suppongo e immagino
Che al par di me sappiate
Ch'io sono quel gran medico,
Dottore enciclopedico
Chiamato Dulcamara,
La cui virtù preclara
E i portenti infiniti
Son noti in tutto il mondo... e in altri siti.
Benefattor degli uomini,
Riparator dei mali,
In pochi giorni io sgombero
Io spazzo gli spedali,
E la salute a vendere
Per tutto il mondo io vo.
Compratela, compratela,
Per poco io ve la do.
È questo l'odontalgico

³⁵³ BENCIVENI, op. cit., p. 28.

*Mirabile liquore,
 Dei topi e delle cimici
 Possente distruttore,
 I cui certificati
 Autentici, bollati
 Toccar vedere e leggere
 A ciaschedun farò.
 Per questo mio specifico,
 Simpatico mirifico,
 Un uom, settuagenario
 E valetudinario,
 Nonno di dieci bamboli
 Ancora diventò.
 Per questo Tocca e sana
 In breve settimana
 Più d'un afflitto giovine
 Di piangere cessò³⁵⁴.*

La siguiente aparición de la música de Donizetti es el dúo entre Adina y Nemorino “Chiedi all’aura lusinghiera!”, del acto primero, la escena segunda. La encontramos en una escena que podríamos considerar un homenaje de Visconti a Anna Magnani. Maddalena se está arreglando para acudir a las pruebas de Cinecittá con su hija. Mientras se peina delante del espejo se contempla a sí misma y se encuentra atractiva y piensa en voz alta que ella podría ser también actriz; pero en seguida se da cuenta de que su tiempo ya ha pasado y debe dedicar todos los esfuerzos a que sea su

³⁵⁴ Debido a la excesiva extensión del texto del aria “Udite udite, o rustici...!”, se presenta en esta ocasión solamente la primera parte de la misma. La traducción que proponemos es la siguiente: “Oid, oid, rústicos campesinos; Atentos y no digáis ni una palabra / Ya supongo e imagino / que lo mismo que yo sabéis / que soy aquel gran medico, / doctor enciclopédico, / llamado Dulcamara, / cuya virtud distinguida / y su infinito portento / son conocidos en el universo... y otros lados. / Soy benefactor de los hombres, / curador de males, / en pocos días evacuo /y limpio los hospitales, / y voy vendiendo la salud / por todo el mundo. / Compradla, compradla, / que os la doy barato. / Y es este odontológico / y admirable licor, / de insectos y ratones / poderoso destructor, / cuyo certificado / auténtico, embotellado, / tocarlo, mirarlo y leerlo / a cualquiera dejo yo. / Gracias a este específico / y simpático milagroso, / un hombre sexagenario /valetudinario / aún se convirtió / en abuelo de diez niños. / Por este "toca y sana" / en breves semanas / más de una afligida viuda/ de llorar cesó”. Traducción del autor del trabajo.

hija la que llegue a destacar en el mundo del cine. El dúo entre Adina y Nemorino en versión instrumental transforma en esta ocasión a Maddalena en Adina a la vez que incorpora un halo poético que emana de la letra –ausente en la versión instrumental-.

Adina

Bella richiesta!

Chiedi all'aura lusinghiera

Perché vola senza posa

Or sul giglio, or sulla rosa,

Or sul prato, or sul ruscel:

Ti dirà che è in lei natura

L'esser mobile e infedel.

Nemorino

Dunque io deggio?...

Adina

All'amor mio

Rinunziar, fuggir da me.

Nemorino

Cara Adina!... Non poss'io.

Adina

Tu nol puoi? Perché?

Nemorino

Perché!

Chiedi al rio perché gemente

Dalla balza ov'ebbe vita

Corre al mar, che a sé l'invita,

E nel mar sen va a morir:

Ti dirà che lo strascina

*Un poter che non sa dir*³⁵⁵.

La siguiente vez que escuchamos “Chiedi all ‘aura lusinghiera” Alberto Annovazzi y Maddalena se sientan a la orilla del río después de comer y él trata de conquistarla en un tono de seductor de telenovela. Durante su discurso suena por segunda vez esta música de forma parafraseada, reflejando el carácter y la forma de ser del personaje de Maddalena Ceconi. En la ópera Adina rechaza a Nemorino y le explica que ella es caprichosa y voluble por naturaleza y no le va a corresponder en el amor. Esto mismo es a lo que asistimos en la escena que vemos en el filme, donde Maddalena rechaza completamente a Annovazzi, no tanto por capricho femenino, como en el caso de Adina en la ópera, sino por sentido común y respeto a su familia y a sí misma. En cualquier caso se trata de un rechazo amoroso, al igual que sucede en la ópera, dando un enfoque más preciso al mensaje de la escena en particular y del filme en general.

Vemos cómo la música preexistente parafraseada en versión instrumental se utiliza para concretar información al espectador conocedor del argumento de esta ópera de Donizetti. Al igual que sucedía en *Ossessione* y en *La terra trema*, en *Bellissima* añadir significados mediante el contenido de la música es una función recurrente pero la gran diferencia es, sin lugar a dudas, que la música se convierte aquí en el elemento estructural interno de la película puesto que está concebida desde el propio proceso de realización y no a posteriori.

“Benedette queste carte” es otro de los temas de la ópera de Donizetti –acto primero, escena primera- seleccionados por Visconti. Lo encontramos en la escena en la que Maddalena, creyendo conveniente una recomendación para que su hija tenga más oportunidades en la selección de candidatas a actrices, recurre a Alberto Annovazzi, con quien se reúne en un parque para tratar este asunto. Él le recomienda que, para ganarse

³⁵⁵ Adina: *¡Vaya pregunta! / Pregúntale al brisa luminosa/ por qué vuela sin descanso/ sobre la azucena, la rosa/ el prado o el arroyo / te dirá que es su naturaleza / la de ser voluble e infiel. / Nemorino: ¿Entonces debo?... / Adina: ¡A mi amor renunciar, y huir de mí! / Nemorino: ¡Querida Adina!... No puedo. / Adina: ¿No puedes? ¿Por qué? / Nemorino: ¡Por qué! / Pregúntale al río por qué / desde/ la gruta en donde nace / se dirige raudo hasta el mar / y en el seno del mar muere; / te dirá que está hechizado / por un poder que no sabrá decirte. Traducción del autor del trabajo.*

al jurado del certamen, sería conveniente sobornar a algunas personas cercanas al director.

“Benedette queste carte” se escucha dividida en dos partes, separadas por una melodía silbada por Annovazzi, mientras Maddalena piensa si será buena idea entregarle el dinero para los sobornos correspondientes. El silbido que interrumpe el tema musical principal funciona como un elemento sonoro diegético que hace regresar a Maddalena a la realidad, situándola otra vez más ante el problema moral que supone tener que elegir la ilusión por hacer de su hija una “star” o asumir su papel en la realidad cotidiana, que es lo que finalmente hace. La sencilla aparición de un silbido, en este caso, sirve para que ella se sienta presionada en ese “tiempo de espera” y decida darle a Annovazzi el dinero del soborno. Curiosamente, la realidad se vuelve a imponer con rotundidad en el momento en el que descubrimos que el dinero que Annovazzi pide a Maddalena no es para sobornar a nadie sino para comprarse una motocicleta.

En este caso, el contenido del texto de la ópera se adhiere al contenido de las imágenes pero de un modo esencialmente irónico. En la ópera, Adina está leyendo el libro en el que se relata la “bizarra aventura” de Tristán e Isolda y Giannetta y el coro de mujeres le piden que les cuente la historia. Mientras, Nemorino trata de acercarse a Adina, de quien está enamorado, y ella lee las líneas en las que Tristán da de beber el elixir a Isolda. Escuchamos el siguiente texto:

Adina

(ridendo)

Benedette queste carte!

È bizzarra l'avventura.

Giannetta

Di che ridi? Fanne a parte

Di tua lepida lettura.

Adina

È la storia di Tristano,

È una cronaca d'amor.

Coro

Leggi, leggi.

Nemorino
(*A lei pian piano*
Vo' accostarmi, entrar fra lor.)

Adina
(*legge*)
«*Della crudele Isotta*
Il bel Tristano ardea,
Né fil di speme avea
Di possederla un dì.
Quando si trasse al piede
Di saggio incantatore,
Che in un vassel gli diede
Certo elisir d'amore,
Per cui la bella Isotta
*Da lui più non fuggì*³⁵⁶.

Annovazzi le ofrece a Maddalena el “elixir de la ilusión”: la posibilidad de que María logre pasar las pruebas para convertirse en actriz si le paga una cantidad de dinero. Pero el propósito de Annovazzi es también seducir a Maddalena, igual que hace Tristán con Isolda en la historia que cuenta Adina, e igual que Nemorino pretende hacer con Adina. Como vemos, en esta ocasión se entrelazan tres niveles narrativos: la historia de seducción de Annovazzi y Maddalena en el filme, la historia de Nemorino y Adina de la escena de la ópera de Donizetti y la historia de Tristán e Isolda a través del libro que lee Adina.

De entre los temas procedentes de *L'elisir d'amore* debemos destacar el aria “Quanto è bella, quanto è cara!”, cantada por Nemorino en la ópera mientras observa a

³⁵⁶ Adina (*riendo*) / ¡Bendito sea este libro! / ¡Es una bizarra aventura! / Giannetta: ¿De qué te ríes? / Déjanos participar de tu agradable lectura. / Adina: Es la historia de Tristán. Es una historia de amor... / Coro: ¡Léela, léela! / Nemorino (*para sí*) A ella despacio me acercaré, / para mezclarme con ellos. / Adina (*leyendo*): "Por la cruel Isolda / el bello Tristán ardía, / y en su alma enamorada / pensaba en poseerla un día. / Cuando se puso a los pies / de un sabio hechicero, / que le dio un vaso / con cierto elixir de amor. / Por lo que la bella Isolda / de él no, no pudo huir jamás." Traducción del autor del trabajo.

Adina leer el libro *Tristán e Isolda*. Según Suzanne Liandrat-Guigues se escucha en dos ocasiones y expresa el “punto de vista del padre sobre su hija o bien permite subrayar, al final de la película, el rostro pacificado de Maddalena en los brazos de su marido y el de la niña dormida”³⁵⁷. Lo cierto es que no se escucha en dos sino en cuatro ocasiones y con una función muy específica, destacando la cuarta y última aparición, después que Maddalena habla a su esposo de Burt Lancaster, volviendo a aparecer aquí el mundo del cine como creador de fantasías perjudiciales. Spartaco la llama loca cariñosamente y suena triunfalmente el aria “Quanto è bella, quanto è cara!”. La música toma un carácter expresivo y se distancia del plano narrativo para adquirir relevancia sonora propia y cerrar así el filme.

Como sucedía en los dos casos anteriores con las arias “Benedette queste carte” y “Chiedi all’aura lusinghiera”, “Quanto è bella” también suena siempre en versión instrumental, de manera que se evita la interferencia del texto cantado con los diálogos y se mantiene el significado del mismo. Esta estrategia de adaptación musical la encontramos de nuevo en Ludwig con algunas óperas de Wagner.

El texto del aria de la ópera es el siguiente:

Quanto è bella, quanto è cara!
Più la vedo e più mi piace...
Ma in quel cor non son capace
Lieve affetto ad inspirar.
Essa legge, studia, impara...
Non vi a cosa ad essa ignota...
Io son sempre un idiota,
Io non so che sospirar.
Chi la mente mi rischiara?
*Chi m'insegna a farmi amar?*³⁵⁸

³⁵⁷ LIANDRAT-GUIGUES, op. cit., p. 120.

³⁵⁸ *¡Cuan querida y bella es! / cuanto más la veo, más la deseo/ pero en su corazón/ soy incapaz de inspirar afecto. / Ella estudia, lee, aprende.../ no hay cosa que ella ignore.../ y yo sigo siendo un idiota/ que solo sabe suspirar / ¡Quién me iluminará la mente? / ¡Quién me enseñará a hacerme amar?*
Traducción del autor del trabajo.

La primera aparición la escuchamos en la escena en la que Maddalena se está peinando y repentinamente toma conciencia de la realidad, de su situación familiar y económica, y de su estéril empeño en convertir a su niña en actriz. Su marido Spartaco le explica que la letra de la vivienda se ha encarecido y les resultará más difícil pagar la casa que quieren comprar. La casa es un elemento simbólico muy valioso porque actúa como elemento común entre el matrimonio: un nexo que les mantiene unidos como marido y mujer. El trato habitual entre la pareja se reduce a una lucha conyugal permanente, una disputa por el incumplimiento de responsabilidades o por la dejación de funciones no asumidas por cada uno de ellos. A lo largo del filme la relación entre ambos pasa por momentos de disputa y amor sincero, siempre manejados por Maddalena, quien logra que su marido haga las cosas a la manera de ella.

Como decíamos, en esta primera aparición del aria “Quanto è bella” la música suena en relación con Maddalena e inicialmente se puede considerar un motivo asociado a ella. Pero poco después el tema musical queda perfectamente identificado con María Cecconi, la hija, en los momentos en los que el padre la arropa en la cama después de llamar la atención a la madre por el aspecto agotado que tiene la niña; es aquí donde podemos asociar el aria con María más que con Maddalena. La claridad de la línea melódica y la armonía fiel al aria original hacen pensar en esta posible interpretación; pero habrá que esperar a la siguiente aparición para interpretar con objetividad el sentido del aria de Donizetti.

La segunda vez que escuchamos “Quanto è bella” es en la escena en la que Maddalena acude a los estudios de Cinecittá a las pruebas definitivas de las que saldrá la niña seleccionada. Maddalena logra entrar en la sala de montaje gracias a la influencia de Alberto Annovazzi y allí se encuentra con Iris, una joven que trabaja en el montaje de las películas. Maddalena le pregunta qué tal ha estado su hija en las pruebas y ella le responde que la niña lo ha hecho muy bien. Mientras hablan sobre el proceso de selección, Maddalena la reconoce como una actriz de la película *Sotto il sole di Roma*³⁵⁹ de Renato Castellani, y conversan amigablemente. Iris se sincera con Maddalena y le cuenta que no triunfó como actriz porque se dio cuenta a tiempo de lo falso e ilusorio que era el mundo del cine y cómo destrozaba la vida de las personas al no cumplirse sus objetivos de llegar a ser grandes estrellas. Es justo durante el monólogo de Iris cuando vuelve a sonar el aria “Quanto è bella”, cargada de melancolía y tristeza, subrayando las aspiraciones truncadas de la joven, esos “sueños rotos” habituales en muchas personas

³⁵⁹ Película de Renato Castellani, estrenada en 1948.

aspirantes a actores y actrices. En esta ocasión la melodía la interpreta el oboe y el carácter es mucho más lánguido que en la aparición anterior.

Llegados a este punto encontramos difícil asociar la melodía del aria a un personaje concreto puesto que en esta segunda ocasión la melodía tiene relación con Iris y su triste experiencia en el mundo del cine. Por ello es necesario avanzar de nuevo en el análisis y valorar la tercera aparición del aria “Quanto è bella”. En esta ocasión la música suena en la escena final del filme, cuando Maddalena, después de pasar por la humillante situación en la que todos los miembros del jurado se ríen malvadamente de su hija, regresa hundida a casa, con la niña en brazos, dormida, extenuada por el permanente esfuerzo realizado en las pruebas de selección. En este momento vuelve a sonar el aria por tercera vez, con un carácter idéntico al adoptado en la ocasión anterior, relacionándose con la situación de Iris, convirtiendo así a la niña María Cecconi en otro de los “sueños rotos” del cine. Pero si analizamos con objetividad esta escena vemos como el “sueño que se ha roto” verdaderamente no ha sido el de Maria Cecconi sino el de Maddalena. Ella es quien quería convertir a su hija en actriz a causa de la falta de oportunidades que tuvo en su juventud; es el ego de Maddalena el que resulta herido porque ha perdido la batalla definitivamente.

En esta ocasión el motivo musical parece asociarse con Maddalena, aunque tomando en consideración el análisis realizado hasta ahora, más que un “leitmotiv” de personaje parece tratarse de un “leitmotiv” de situación, y esta situación no es otra que el fracaso y la decepción. Por ello vamos a exponer de forma sintetizada la relación de la música con las aspiraciones de los personajes.

En la primera aparición la melodía se debe relacionar no tanto con la madre o la hija como con la añoranza de Maddalena por tener una vida mejor; el “sueño roto” en este caso es el de no lograr una mejor posición económica para salir de la discreta vida que tiene la familia Cecconi. La salida a esta situación podría ser convertir a la niña en actriz a través del casting realizado por Blasetti en Cinecittá.

En la segunda aparición la melodía del aria se asocia al “sueño roto” de la joven Iris, actriz de cine profesional que tuvo que abandonar y desapareció de la escena sin remisión. En esta ocasión se informa simbólicamente mediante la música de la dificultad de lograr triunfar en como actriz en el cine.

La tercera aparición con el mismo tema musical nos proporciona una información que resulta definitiva: la música se convierte en el motivo de la decepción, de lo que hemos llamado “sueño roto”, y se asocia a “la desilusión” que conlleva no

cumplir con nuestros objetivos. De esta manera, el destino de madre e hija se unen a través del fracaso en el mundo del cine.

En la cuarta y última aparición del aria “Quanto è bella”, en la escena final, vemos a María Cecconi dormida en su cama, agotada, al tiempo que la cámara se acerca a su rostro con un *zoom* y el aria de la ópera de Donizetti suena en una versión cuyo carácter y color orquestal³⁶⁰ manifiesta optimismo, dándonos a entender mediante la música que todo ha terminado al fin para la niña, víctima de la obstinación de su madre. Como expresa Alexander García Düttmann en su libro sobre Visconti, “el verdadero tema del filme es la vocación [frustrada] de Maddalena por llegar a ser actriz”³⁶¹.

- **Dimitri Tiomkin: *Red River***

Entre la tercera y cuarta apariciones del aria “Quanto è bella”, hay un fragmento musical que no podemos pasar por alto ya que se trata de la música perteneciente a una película que se está proyectando en el patio del vecindario. El sonido nos llega de forma extradiegética y en ningún momento se ve de dónde procede la música; las palabras del marido de Maddalena, nos concretan la fuente musical. Se trata de una película en la que actúa Burt Lancaster porque en la escena final, Maddalena identifica su voz y confiesa a Spartaco su pasión por el actor norteamericano³⁶².

La utilización de una película dentro de *Bellissima* no se reduce solamente a este ejemplo, del que no hemos logrado saber su título. Hay otro caso en el que encontramos la estrategia de introducir “un filme dentro de un filme”. Se trata de *Red river*, de Howard Hawks, ejemplo comentado en casi todos los estudios y bibliografía que hemos manejado. En esta ocasión Visconti crea un paralelismo entre lo que sucede en la vida real y lo que acontece en la película de Howard Hawks. La estrategia empleada vuelve a ser un ejemplo de maestría en el manejo de la diégesis: en el cine al aire libre al que asisten Spartaco y Maddalena está proyectándose *Red river*, y vemos una escena en la

³⁶⁰ Después de toda la película sonando la música en el piano, se impone al final el aria “Quanto è bella, quanto è cara!” en versión orquestal, para destacar el triunfo de los valores familiares sobre aquellos que el dinero puede proporcionar: música solista frente a música orquestal. SCHIFANO, op. cit., p. 205

³⁶¹ Cf. GARCÍA DÜTTMANN, Alexander. *Visconti. Insights into flesh and blood*. California: Stanford University Press, 2009 (1ª Edición, 2006), p. 98.

³⁶² Es interesante hacer notar que Visconti consideraba a Burt Lancaster como un tosco cowboy cuya categoría como actor era discutible. Paradójicamente, doce años después Lancaster trabajó con Visconti en *Il Gattopardo* y otros doce años más tarde lo haría en *Gruppo di famiglia in un interno*.

que unas reses cruzan un río en manada, generándose un particular “paisaje sonoro” al que acompaña la música de Dimitri Tiomkin. Al cambiar de escena, en la que las madres se agolpan a las puertas de Cinecittá para que sus hijas realicen el casting con el Director Blasetti, la banda sonora de la película *Red river* continúa sonando y se superpone brevemente a las imágenes de la marabunta de madres e hijas que tratan de cruzar las puertas de los estudios de cine, creando la inevitable relación entre personas y animales. De este modo tan sutil Visconti logra dar un sentido irónico a la escena, utilizando la música como “conector”, como nexo de unión de las dos escenas contrastantes. Esta estrategia es utilizada habitualmente para unir espacial o temporalmente pero en esta ocasión enlaza ficción con realidad, equiparando a las madres e hijas con el ganado, convirtiéndolas así en reses, anulando su condición de seres humanos y transformándolas en meros seres vivos, sin capacidad de pensamiento. Con este enlace musical las jóvenes aspirantes a actrices y sus madres son convertidas en una masa humana sin control y sin criterio. Ante la emoción y nerviosismo de la situación, madres e hijas pierden su condición racional y se comportan como las vacas de la escena de *Red river* cruzando el río.

Esta “tragicomedia filmada” termina de la misma forma que comienza, pidiendo silencio. Recordaremos que al principio de *Bellissima* se pide silencio al público para no difundir la noticia de la herencia que va a poseer Nemorino del mismo modo que Spartaco, el padre de María, solicita a las vecinas que se callen y se marchen para que su hija pueda descansar. Ante los bulliciosos paisajes sonoros, de los que hablaremos más adelante, se pide en ambas ocasiones silencio.

Un aspecto muy importante de la música en *Bellissima* es la clara intención de incorporar música clásica preexistente interpretada exclusivamente para el filme. *L'elisir d'amore* se trasmite en una versión de concierto radiofónico, de manera que el cine se encuentra entre la ópera y la radio estableciéndose un vínculo entre el escenario y la vida real que nos anticipa el comienzo operístico de *Senso*. En *Bellissima* llega un poco más lejos que en *La terra trema* ya que Visconti plantea el filme a través de *L'elisir d'amore* de Donizetti como elemento principal incorporado dentro de la narración.

B.2) Música diegética

- **“Paisaje sonoro”**

Como hemos explicado en el apartado anterior, la película se construye musicalmente en torno a los temas de la ópera de Donizetti que aparecen siempre en el plano extradiegético. Con una clara intención contrastante, y destinada a distanciarse del universo de valores que representa la música de Donizetti, la música diegética es el fiel reflejo de la realidad cotidiana, de la mediocridad de la que Maddalena Cecconi trata de escapar convirtiendo a su hija en una estrella del cine. Las actuaciones musicales durante el casting, los ensayos preparatorios de los espectáculos populares en los vecindarios o las canciones que acompañan las obligadas clases de ballet para las niñas aspirantes a actrices, son “paisajes sonoros” que reflejan el histrionismo y la forzada teatralidad del conjunto. Estas melodías y fragmentos musicales nos obligan a tener “los pies en el suelo”, impidiéndonos ver el mundo como un lugar idílico donde no existen diferencias entre las clases sociales. La música diegética que nos ofrece Visconti está interpretada con dudosa calidad por aficionados, con una ejecución irregular, falta de sensibilidad, que transmite la esencia del mundo real: el fallo, el defecto, la falta de rigor.

Hemos considerado cuatro incorporaciones de música diegética que son importantes a lo largo del filme, ya que se relacionan con alguno de los personajes o definen con precisión su situación. Se trata de las actuaciones musicales de las niñas aspirantes a actrices, de los ensayos musicales en el vecindario de la familia Cecconi, de las canciones que canta Anna Magnani en tres ocasiones y del fragmento de música circense que escuchamos en la última parte de la película.

- **Las canciones de las niñas aspirantes a actrices**

Hay tres escenas en *Bellissima* en las que las niñas tienen que actuar en público: la primera de ellas muestra las audiciones iniciales realizadas por Blasetti, en las que las escuchamos cantar canciones como “Arrivano I nostri”, “Angelitos negros”, o el poema Venecia que recita María Cecconi. Se trata de canciones interpretadas con voces chillonas, desagradables, que simbolizan la carencia de potencial artístico de las niñas; mujercitas obsesionadas con el triunfo y la fama; hijas de madres cuyos rasgos de personalidad intuimos muy similares.

“Angeli negri” es una adaptación al italiano de la canción “Angelitos negros”³⁶³ conocida en Italia en 1950 a través de la versión del cantante Luciano Tajoli³⁶⁴. Siendo una canción que se hizo enormemente popular a principio de los años cincuenta, era lógico que Visconti la emplease para la ocasión, de igual forma que en muchas otras ocasiones selecciona con criterio y precisión cada obra musical –culto o popular– teniendo en cuenta el contexto en el que la inserta y la función que le quiere dar.

Con un criterio similar escuchamos la canción “Arrivano I nostri”. Compuesta por Armando Fragna y Nino Rastelli e interpretada por Clara Jaione para el filme homónimo de 1951 *Arrivano I nostri*³⁶⁵. Tiene una función contextualizadora que nos muestra otra canción “de moda” cantada por una de las niñas del casting. Aquí Visconti precisa con exactitud el momento histórico en el que se inscribe del filme mediante la utilización de dos canciones conocidas por el público italiano en 1951, año del estreno de *Bellissima*.

Por su parte la hija de Maddalena Cecconi recita una poesía que ella llama “Venecia”. Se trata en realidad del poema de Arnaldo Fusinato “L’ultima ora di Venezia” que narra la desafortunada sublevación de la ciudad de Venecia contra el ejército austriaco en 1848. Los versos que escuchamos recitar a María son los siguientes:

*“Venezia! l’ultima ora è venuta;
Illustre martire, tu sei perduta...
Il morbo infuria, il pan ti manca,
Sul ponte sventola bandiera bianca!”³⁶⁶*

³⁶³ Este célebre bolero es conocido en decenas de versiones, de entre las que destacamos la de Pedro Infante y Antonio Machín.

³⁶⁴ PIVATO, Stefano. *Bella ciao: Canto e política nella storia d’Italia*. Bari: Laterza editori, 2005, p. 286.

³⁶⁵ No se muestran las letras de estas dos canciones en este caso porque consideramos que no añaden un significado específico a las imágenes, siendo más relevante la función de contextualización. Consulta realizada en: <http://www.ildiscobolo.net/CANTANTI%20PAGINE/JAIONE%20CLARA/JAIONE%20CLARA%20HOME.htm>. Última consulta realizada el 3-3-2015.

³⁶⁶ *Venecia! Ha llegado la última hora; / mártir ilustre, estás perdida... / el cólera se expande, el pan te falta / sobre el puente ondea naderá blanca!* Traducción del autor.

Estos versos del poema de Fusinato sirven a Visconti para introducir un elemento relacionado con el Risorgimento que en el contexto del filme tiene un carácter “revolucionario”, creando un enorme contraste entre las dos canciones escuchadas anteriormente y el poema recitado por la pequeña María. Consideramos también que este detalle, aparentemente irrelevante, anticipa el interés de Visconti por el Risorgimento, tema fundamental en su filmografía, que tendrá su pleno desarrollo tres años después en el filme *Senso* y más adelante, en 1963, en *Il Gattopardo*.

En estos tres ejemplos que acabamos de comentar, podemos observar que, mediante el denominado “commento musicale”, la música se convierte en un sistema de información de primer orden cuya principal función es la de dar sentido preciso y concreto a las escenas en las que se ubican las canciones y el poema.

- **Los ensayos musicales en el vecindario**

El barrio, el vecindario, las zonas comunes de la casa y la propia vivienda son espacios en los que se desarrollan escenas que contienen un “paisaje sonoro” característico. Como vimos también en *La terra trema*, director y compositor demuestran especial interés en que cada lugar en el que se desarrolla la acción posea un espacio sonoro propio, un paisaje sonoro que le proporcione veracidad. En el caso de *Bellissima*, uno de los paisajes sonoros destacables es el derivado de los ensayos musicales que se materializan posteriormente en un concierto de música ligera para los vecinos. Estos fragmentos musicales del ensayo se escuchan en la escena en la que la actriz fracasada Tilde Speranzoni se presenta en casa de los Cecconi para dar clases de declamación e interpretación a Maria, demostrando ser una oportunista sin escrúpulos que busca ganar algo de dinero con sus dotes interpretativas: un esperpento perfectamente caracterizado por su estrafalaria vestimenta y por la música de estilo jazzístico, sencillo y repetitivo, propia de un ensayo de música de barrio.

La segunda entrada en escena de la Señora Speranzoni coincide con los momentos en los que vemos el citado espectáculo en directo y un grupo musical, con un cantante cómicamente caracterizado se esmera en la interpretación de la canción “Verde luna”. Al escuchar por segunda vez este tipo de música asociada al personaje secundario de Tilde Speranzoni, se define la personalidad de ésta y nos indica el tipo de actriz que fue y su categoría artística³⁶⁷: se trata de una actriz “de segunda” cuya trayectoria se ha

³⁶⁷ No podemos pasar por alto que esta canción fue interpretada por actrices y cantantes de la talla de Rita Hayworth -en la película *Sangre y arena* de 1941-, Mina o Flo Sandon, hecho que incide

forjado en los espectáculos de barrio idénticos al que vemos durante sus apariciones. Una sutil fórmula de añadir información específica sobre el personaje y su situación sin necesidad de modificar la línea narrativa principal de la película.

La letra de la canción es la siguiente:

*Verde sembri tu,
O luna che cominci già a spuntar
Nel cielo pien di magico splendor.
Tu vieni ancora a farmi ricordar
Il mio perduto amor!*

*Tu che mi sorridi, verde luna,
Tu che già conosci la mia pena,
Sai che attendo chi mi sta lontano.
Verde luna, ma l'attesa è vana!*

*Tu che gli sorridi, verde luna
Digli che nel cuor non ho nessuno,
Digli che io l'amo più di prima,
Verde luna, forse allora tornerà!*

*Verde sembri tu,
O luna che cominci già a spuntar
Nel cielo pien di magico splendor.
C'è il mio perduto amor!³⁶⁸*

todavía con más rotundidad en la descripción del personaje de Tide Spernanzonni, convirtiéndola en una actriz con pretensiones que ha terminado su discreta carrera y se encuentra en horas bajas. También creemos importante decir que el cantante que interpreta la canción resulta una versión “de segunda fila” de uno de los intérpretes masculinos que cantaron con acierto este tema: Claudio Villa.

³⁶⁸ El texto de la canción en español difiere con respecto a la versión italiana: “*Verde es mi color / Color de verde luna es mi pasión / Profundidad del mar llevo en mi ser / La luz de los luceros es mi amor / La luna es mi rival / Verde, verde luna a mí me llaman / De reflejo cruel, imaginario / Tú, tu beso fue la verde flama / Tú de luna, tú tienes mal fario / Creo recordar / Amores de tormenta, verde mar / Que llevando a la playa del placer / Buscando la esmeralda de un querer / Que verde roja es / Verde, verde luna a mí me llaman / De reflejo cruel, imaginario / Tú, tu beso fue la verde flama / Tú de luna, tú tienes mal fario / Creo recordar / Amores de tormenta, verde mar / Que llevando a la playa del placer / Buscando la esmeralda de un querer / Que verde roja es*”.

El contenido de la canción no tiene un paralelismo con la escena tan claro como en otras ocasiones que hemos analizado aunque consideramos que se trata de un caso en el que la ironía y el sentido poético del conjunto tienen mayor importancia que el significado añadido por la letra de la canción. Teniendo presente que los dos textos que hemos apuntado –italiano y español- difieren en su contenido y que no hay un claro paralelismo entre la escena y el texto de la canción no vemos oportuno tratar de establecer relaciones forzadas entre ambos elementos.

- **Las canciones de Anna Magnani**

Las breves melodías que escuchamos cantar a Maddalena también son un “elemento contrastante” con los fragmentos de la ópera *L’elisir d’amore*. Reflejan el lado más humano de Maddalena, haciéndola un personaje más real. Maddalena canta en dialecto romano tonadas populares de carácter alegre y desenfadado que suenan solamente en la primera parte del filme, mostrando su personalidad, extrovertida y dinámica. Después de esta primera parte no volvemos a escuchar cantar más a Maddalena, deduciendo de ello que ha sucumbido a la tiranía del mundo del cine y sus imposiciones, tratando de lograr que su hija sea la niña elegida para la película y negando así su esencia y su personalidad.

Es interesante observar que las canciones que canta Maddalena se alternan con las melodías de la ópera de Donizetti, de manera que Visconti nos presenta el carácter y los sentimientos de la protagonista mediante la música: el carácter es representado con la música diegética y sus sentimientos a través de la música extradiegética. Por un lado tenemos a la mujer “realista”, “con los pies en el suelo”, que tiene que pagar una casa y sacar adelante a su familia; y por otro está la mujer atrapada por la idea de que su hija debe llegar a ser actriz ya que ella no lo logró en su momento. En ambos casos la música proporciona matices que definen la personalidad de Maddalena y que debemos tener presentes para entender con precisión el mensaje que propone Visconti desde el plano sonoro.

- **La música de circo**

En la última parte de la película, antes de que Maddalena regrese a su casa con su hija en brazos, asumiendo su derrota y la esterilidad de todos sus sacrificios y los de su familia, se sienta a descansar en un banco detrás del cual hay una carpa de circo. La

música que se escucha deducimos procede de dentro del circo y posee un carácter contrario a la sensación de profunda tristeza y dolor que nos transmite la escena. Si Madre e hija están agotadas por el esfuerzo realizado, la felliniana melodía³⁶⁹ que se deriva de los números del circo suena implacable, como una burla cruel dirigida a Maddalena y Maria. La función de esta música, ejemplo paradigmático de música anempática³⁷⁰ pero que funciona a la perfección con la escena dadas las pretensiones de Visconti, es la manifestación de un sentimiento de amargura y dolor humano al tiempo que se convierte en un símbolo crítico que culpa a Maddalena por haber sometido a su hija a la tortura de las pruebas y castings para convertirla en actriz.

En resumen, podemos considerar que en *Bellissima*, la música desarrollada en el plano diegético y en el extradiegético se convierte en un elemento fundamental, como si se tratara de un personaje más. Hemos visto que la música posee una identidad concreta y un rol dentro de la película. De esta manera, Visconti relaciona las piezas instrumentales³⁷¹ pertenecientes a la ópera *L'elisir d'amore* con los sentimientos y emociones de la protagonista. Solamente tomando en consideración la música como un elemento fundamental en el desarrollo narrativo del filme podemos obtener las pautas que nos permitan comprender plenamente un filme que hasta ahora se había considerado “menor” dentro de la filmografía de Visconti y que, tras el análisis de la música, se ha revelado como una pieza maestra en el aspecto musical y sonoro. Su concepción musical está más próxima a *Senso* de lo que hasta ahora se ha considerado ya que *Bellissima* ha de entenderse como un melodrama en clave cómica, una tragicomedia con tintes melodramáticos aportados por el guión, el trabajo actoral y, por supuesto, la música.

³⁶⁹ Con esta expresión pretendemos hacer alusión a un tipo de música como la que escribió Nino Rota para algunos de los filmes de Federico Fellini –*Amarcord*, *La strada*, *Lo sceicco bianco*- cuyo carácter se asocia abiertamente con escenas humorísticas y de gran carga irónica.

³⁷⁰ Cf. XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*, Libros en red, p.51.

³⁷¹ Insistimos en que las melodías vocales de la ópera *L'elisir d'amore*, además de parafraseadas, son sustituidas por una versión instrumental para evitar que el texto cantado entorpezca los diálogos y sin perder el sentido original del contenido de la música.

3.1.5. *SIAMO DONNE* -EPISODIO de ANNA MAGNANI- (1953)

A) Contexto

Tras el enorme éxito de la obra teatral *Tres hermanas* de Chéjov en Italia, el productor y director cinematográfico Alfredo Guarini propone a Visconti participar en un filme dividido en episodios. Se trata de un proyecto con fines benéficos al que Visconti se suma por amistad con Guarini más que por convencimiento profesional³⁷². Según el testimonio de Gaia Servadio “estaba de moda -es decir era provechoso para los productores- hacer las películas de varios episodios, con cuatro o cinco directores famosos y con estrellas famosas. Era un filme bastante pobre en el que las actrices se interpretaban a sí mismas”³⁷³.

El guión parte de una idea que Cesare Zavattini sugiere al productor: desmitificar la idea de la diva, invitando a algunas de las grandes actrices del momento a contar una anécdota de su vida privada. Para Henry Bacon “el episodio de Visconti es el que más encanto posee. La Magnani encuentra de nuevo su mejor papel como cantante romana, de fuerte carácter y temperamento pero con escaso autocontrol”³⁷⁴. Si bien es cierto que el episodio de *Siamo donne* dirigido por Visconti tiene elementos comunes con *Bellissima*, también hay una situación que es completamente opuesta:

“Visconti introduce al personaje femenino de la Magnani en un mundo casi exclusivamente masculino. Se trata del mundo de la jerarquía y de los reglamentos: ambientes propios del fascismo pero que la indolente camaradería de los soldados le proporciona un toque romano de humanidad y sentido común. [...]. En el episodio de Visconti Anna Magnani monopoliza la atención de todo un cuartel de carabinieri del mismo modo que es capaz de conquistar al público presente en el teatro de variedades en el que trabaja como cantante y actriz: no como mujer fatal sino gracias a su impetuosa espontaneidad”³⁷⁵.

Pero este cortometraje tiene también un aspecto de novedad que se observa con mayor profundidad en su siguiente filme, *Senso*. Si en *Bellissima* habíamos hablado de “crisis del Neorrealismo” en *Siamo donne* continúa esta crisis y se manifiesta en “un

³⁷² BENCIVENNI, op. cit., p. 30.

³⁷³ SERVADIO, op. cit., p. 161.

³⁷⁴ BACON, op. cit., p. 58.

³⁷⁵ BENCIVENNI, op. cit., p. 31.

tipo de realización fuertemente caracterizada por la ficción espectacular, donde todo se construye sobre la recitación de los actores y está centrado en un único personaje que define la naturaleza del filme: un tipo de cine que encontrará en *Senso* la dirección definitiva, una dirección de búsqueda más compleja y profunda”³⁷⁶.

Al margen de la anécdota narrada, el episodio de Visconti “tiene el valor de un documental sobre el estilo interpretativo de Anna Magnani y, en buena medida, sobre la verdadera personalidad de la misma, aspectos ambos prácticamente indisociables”³⁷⁷. Visconti rinde de este modo un homenaje a dos pasiones sentidas con igual intensidad y que están directamente relacionadas: a la diva -Magnani- y al teatro.

B) Música

La colaboración musical de Franco Mannino con Visconti en esta primera etapa que hemos clasificado como “Neorrealista”, se da durante tan solo dos años (1951-1952) en los que realizará el trabajo musical del cortometraje *Appunti su un fatto di cronaca* y del filme *Bellissima* así como de la citada obra de teatro de Chéjov *Tres hermanas*. Después de este trabajo conjunto no volverían a coincidir en una producción teatral hasta 1956, con la acción coreográfica *Mario e il mago*, y habría que esperar hasta 1971, año en el que ve la luz *Morte a Venezia*, para que Mannino trabajara de nuevo con Visconti en la música de un filme.

Para la música de *Siamo donne* Visconti contó con el trabajo de uno de los compositores más prestigiosos de los años cincuenta en Italia: Alessandro Cicognini. “Junto con Renzo Rossellini es uno de los puntales básicos del cine neorrealista, el músico preferido de Vittorio de Sica”³⁷⁸ y autor de temas emblemáticos como la canción final de *Miracolo in Milano*. Mannino explica en su libro *Visconti e la musica* por qué no colaboró en esta ocasión con Luchino Visconti.

“Aquella fue la única vez que rechacé, de forma privada, colaborar con Luchino; el mismo caso le sucedió a Renzo Rosellini con su hermano. La razón era que Renzo Rossellini y yo llegamos a saber que los otros tres directores y la productora ya habían acordado trabajar con otro fiel colaborador, el compositor Alessandro Cicognini. [...]. Aceptar la petición

³⁷⁶ RONDOLINO, op. cit., p. 285.

³⁷⁷ MIRET JORBA, op. cit., p. 79.

³⁷⁸ Cf. PADROL, Joan. *Pentagramas de película. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1998, p. 47.

que me había hecho Luchino hubiese supuesto un desplante a un músico de primer nivel como Cicognini, que además era amigo mío. Luchino, que no conocía a Cicognini, pero que escuchaba siempre mis consejos, aceptó mi gesto y le dejó hacer la música con buena voluntad. Recuerdo que [Visconti] se encontró muy bien con Cicognini, el cual compuso un refinado “commento musicale” neorrealista de carácter francés.³⁷⁹

Cicognini estableció como música de cabecera un tema contrastante, tanto en la instrumentación como en su conducción melódica, compuesto por dos motivos. La primera parte del tema es melódicamente menos definida y tiene un carácter ambigüo, poco concluyente en su armonía; podríamos definirlo como un tema de raíces impresionistas pero tamizado por el estilo jazzístico de Alessandro Cicognini. También el ritmo es menos concreto que el del segundo motivo del tema, el cual tiene un carácter humorístico más acusado, siempre reforzado por el peculiar tratamiento de la sonoridad del piano.

Cada uno de los episodios se inicia con la misma música, a modo de presentación. En los cinco cortometrajes los créditos iniciales presentan los dos temas contrastantes que acabamos de comentar y se utiliza el mismo formato visual: en cada caso vemos imágenes de carteles de películas interpretadas por la actriz correspondiente. Esta forma de presentar los cortometrajes proporciona un equilibrio entre las actrices participantes que de cualquier otro modo se hubiese visto comprometido.

La propuesta de crear dos temas musicales tiene relación con la concepción del guión de Cesare Zavattini, que pretendía hacer de *Siamo donne* una presentación de las divas del cine del momento de manera más humana y cercana al público. Responde precisamente a esa intención cinematográfica de “mostrar las dos caras de las actrices” para desmitificarlas y humanizarlas. Para ello Cicognini, elabora un tema que se subdivide en dos partes, resultando cada uno de ellos una metáfora del carácter de las actrices: misterioso, y ambigüo por un lado –sonoridades que recuerdan a “otro mundo”- y humorístico y humano por otro. Para el episodio que nos ocupa, el de Anna Magnani dirigido por Visconti, el compositor utilizó solamente la segunda parte del tema como motivo conductor. A excepción de las tres canciones que aparecen de forma diegética a lo largo del cortometraje y la música del teatro en el que actúa Anna

³⁷⁹ MANNINO, op. cit., pp. 23-24.

Magnani al final del episodio, el resto de música consiste en fragmentos de la segunda parte del tema de cabecera.

Hemos considerado que el cortometraje tiene un sencillo guión musical que se divide en dos partes diferenciadas y que mostramos a continuación:

1. Primera parte: en el taxi, en la calle y en el Quirinale.
 - Presentación de los hechos: perro faldero o no.
 - Tema dual 2ª parte.
 - Desarrollo: discusión con el taxista y primera multa
 - Tema dual 2ª parte.
 - Canciones fascistas.
 - Resolución en el Quirinale: con el diccionario definen perro faldero.
 - Tema dual 2ª parte.
2. Segunda parte: en el teatro, actuando en su trabajo.
 - Música diegética derivada de los ensayos del espectáculo del teatro.
 - Canción *Come'è bello fa' l'amore quando è sera*, cantada por Anna Magnani.

La estrategia planteada en el “commento musicale” en este caso es sencilla. Lejos de establecer complejas relaciones narrativas, la música se limita a subrayar la irónica situación con el carácter humorístico que se percibe en su sonoridad. En vista del planteamiento musical del filme y pese al tipo de producción, dividida en episodios, podemos considerar que Visconti trabajó con Cicognini en la elaboración de la banda sonora, aportando algunos detalles de la música diegética. El resultado sigue poniendo de manifiesto el criterio viscontiano de potenciar el plano diegético y el extradiegético para diferenciar, en este caso, a los personajes y poner en entredicho convencionalismos sociales. Veremos a continuación un análisis de las diferentes canciones que se escuchan a lo largo del episodio de Anna Magnani.

B.1) Música diegética

- **Canciones fascistas**

Visconti incorpora dos canciones en el plano diegético cuyo contenido está relacionado con la Italia fascista de los años treinta. El primer ejemplo es la canción de título “Facetta nera” que canta el taxista cuando, después de la disputa sobre el perro

que acompaña a Anna Magnani, deciden ir a la comisaría a resolver el malentendido. La canción estuvo asociada al régimen fascista y fue compuesta para convencer a Italia de que la guerra en Abisinia tenía un fin civilizador y no colonialista. Se puso de moda entre las juventudes Musolinianas y los italianos de ideología fascista. Al cantar el taxista esta canción después de la discusión con la actriz, se transforma mediante la música en un “dictador”, en una persona de ideas fijas, peligrosa, otorgándole inevitablemente un carácter propio del fascismo.

Creemos que la interpretación que damos a esta escena no es forzada en ningún caso. Si analizamos la canción que Visconti utilizó, vemos que se trata de la canción que se cantaba en el ejército fascista y no de la versión “popular”. El taxista canta lo siguiente:

*Faccetta nera, bell'abissina
Aspetta e spera che già l'ora si avvicina!
Quando saremo vicino a te,
Noi grideriamo viva il duce, viva il Re³⁸⁰.*

En cambio, el último verso de la versión “popular”, relacionada con la implantación del orden en Abisinia y pensada para ser difundida entre el público, dice así:

*[...]
Noi ti daremo una altra legge, un altro Rè.*

El cambio de este verso supone un cambio de significado notable: mediante esta sencilla estrategia Visconti logra dar un carácter concreto al personaje del taxista y relacionarlo política y personalmente con el fascismo.

El segundo ejemplo lo encontramos inmediatamente después, en la escena en la que el taxi se detiene para consultar a un agente si el perro es faldero o no. Entonces, después de que el agente pida el permiso de circulación al taxista y solicite la documentación del perro a la Magnani, pasan tres camiones que transportan decenas de

³⁸⁰ *Carita negra, bella Abisinia / Espera y espera que el momento se acerca / cuando estemos cerca de ti / gritaremos viva el Duce viva el Rey. [Te daremos otra ley y otro Rey]. Traducción del autor del trabajo.*

chicas jóvenes que cantan al unisono la canción “Fischia il sasso!”, traducida al español como “El intrépido Balilla”³⁸¹. Al paso de los camiones con la jóvenes cantando, la Magnani dice al agente: “Mire como gritan estas fanáticas”, en una clara alusión a las juventudes Mussolinianas. Miles de jóvenes cantaban en sus desfiles, delante del Duce, este himno fascista italiano que sirvió como reclamo para las generaciones más jóvenes. El texto de la canción no habla propiamente del fascismo o del régimen sino de los valores heroicos y del valor del grupo como esencia de la nación, aunque la información que pone de manifiesto Anna Magnani mediante el comentario que hace al agente, llamando fanáticas a las chicas que cantan “Fischia il sasso”, nos da una idea de las connotaciones que la canción pretende transmitir.

- **“Com'è bello fa' l'amore quando è sera”**

La tercera de las canciones que escuchamos, justo en la escena final del cortometraje, es la interpretada por Anna Magnani y que tiene un componente muy peculiar. Nos referimos al hecho de que la actriz en el cortometraje interpreta el papel de sí misma y, además, la canción que escuchamos es la canción que ella canta en el espectáculo de la revista en la que trabajaba por entonces. Visconti aprovecha la naturaleza de la actriz y de su contexto, para mostrarla en su trabajo real. Al salir a escena, ella dice: “Ah, che giornata, oh. Nun se rimedia 'na lira pe' Roma, macchè se spendono le lire”, y después canta:

*Quante machine venivamo la será,
Quanta gente sta affaciata a 'sta ringhiera,
Quanta folla de maschiette e de gagá,
Quanta radio ne le machine a soná.
Nun scendevamo le copie innamorate,
Se ne stabano abbracciate a pomicià.
Er barista je portava la guanterera
Co'la bira e cor caffè che allora c'era.
Ogni Topolino me pareva 'n separé,
Ogni mazzolino arimediavo lire tre.
Ce scajavo sempre specialmente coi taxi*

³⁸¹ Cf. COSTA, Antonino. “Paradosso sull'attrice”, en PRAVADELLI, Veronica (Cur.). *Il cinema di Luchino Visconti*. Venezia: Biblioteca Bianco e nero, Quaderni n° 2, 2000, p. 114.

*Co'le machine Ciddi
Sempre attenta ar pizzardone
Che a cavallo era impotente come un re.
La terrazza era 'n salotto ed ogni serà
Me pareva 'ne stellata bomboniera.
Mo' la gente de la mejo società
Resta a casa e gioca ar bridge o ar baccará.
E quel'omo che puntava er canocchiale
Poveraccio, puro lui mo' sai che fa?
Nun potendo arimedià cor firmamento
Resta a casa e s'accarezza lo strumento.
Ma che luna, ma che luna c'èstasera
Vedo er monno che s'affacia a 'sta ringhiera
Da San Pietro all'artre cupole, laggiù
Fino al mare, più lontano, sempre più.
Che m'importa se quassù non c'è nessuno,
Che m'importa si nun trovo da scajà,
Mo' 'sti fiori li regalo a Roma bella
Che si porti ad un sordato in sentinella!³⁸²*

En esta ocasión Visconti combinó con gran acierto la vida cotidiana de la actriz con su vida laboral, pasando del escenario del taxi y de la calle al del teatro, su espacio de trabajo, donde el magnífico “finale” musical, de corte operístico, se resuelve a modo de aria solista. Esta escena sirve de epílogo al cortometraje y mediante el texto y la expresión de la canción, que aglutina los acontecimientos de la jornada y al mismo tiempo expone la experiencia cotidiana en Roma de Anna Magnani, se nos ofrece una sugerente moraleja que cierra el filme de una manera profundamente teatral.

El resto de música que se escucha en el cortometraje procede de las escenas anteriores a la canción “Com'è bello fa' l'amore quando è serà” y se trata sencillamente de la música derivada de los ensayos de los músicos y de la orquesta que acompañará

³⁸² Cf. HOCHKOFER, Matilde. *Anna Magnani. La biografia*. Milano: Bompiani, 2013, p. 78. Debido a la extensión del texto aportado y a que no se establece una relación directa entre el significado del mismo y la escena en la que lo escuchamos, hemos considerado innecesario ofrecer la traducción en esta ocasión.

más tarde a la actriz. Es interesante citar que los sonidos derivados de estos ensayos son característicos de una orquesta de jazz o similar: melodías sencillas, breves y efectivas que recuerdan al estilo compositivo de Alessandro Cicognini.

3.2. SEGUNDA ETAPA: “UNA DÉCADA CON NINO ROTA”

En esta segunda etapa musical que hemos establecido entre 1954 y 1963, el cine de Visconti entra en una fase que podríamos llamar de estabilidad. Durante una década Nino Rota será el compositor que trabaje con el realizador italiano de forma continuada; y no nos referimos solamente al cine sino también al teatro: Rota compondrá la música para *El empresario de Smirna* -1957-, *El ángel que nos mira* -1958-, *L'arialda* -1961- y *Lástima que sea una puta* -1961-. Su trabajo a lo largo de estos diez años no consistió exclusivamente en componer la música de los filmes sino que también tuvo que realizar arreglos de obras preexistentes –*Senso*-, componer según un estilo determinado –*Le notti bianche*, *Il lavoro*- y adaptar sus propias composiciones –*Il Gattopardo*-. A través de la labor musical realizada en los cinco filmes en los que trabajó con Visconti, Rota demostró su capacidad y calidad como compositor de música para el cine y dejaría algunas de las bandas sonoras que han resultado auténticos hitos en la historia de la música del cine.

Además del estreno de *Senso*, 1954 es el año de la realización de su primera ópera, en la que actuaría Maria Callas: *La vestale* de Spontini con dirección musical de Antonio Votto. La influencia de la ópera en este filme es indiscutible: comienza con una representación de *Il trovatore* de Verdi en el teatro La Fenice de Venecia. Esta segunda etapa que hemos establecido para nuestro análisis fue especialmente prolífica en el campo de la ópera ya que representó diez obras bajo la batuta de directores como Leonard Bernstein –*La sonnambula*-, Carlo Maria Giulini –*La traviata*-, o Thomas Schippers –*Macbeth*, *Il duca d'Alba* y *Salome*-.

Una pregunta que nos hacemos llegados a este punto es por qué Franco Mannino, después de haber colaborado con Visconti en la etapa anterior en dos filmes – *Appunti su un fatto di cronaca* y *Bellissima*- y en la obra de teatro *Tres hermanas* - 1952-, no continuó su colaboración con el realizador italiano. El primer motivo por el que no mantuvieron la colaboración musical, como ya vimos en la introducción del análisis de *Siamo donne*, fue debido a que la productora ya había contratado a Alessandro Cicognini³⁸³ y Mannino se quedó al margen de este proyecto. Pero hay un segundo motivo que fue el trabajo como pianista y compositor de Mannino. Sus compromisos musicales por entonces eran a nivel internacional y los continuos viajes y giras, así como la preparación de las obras y la dirección de las mismas en muchas

³⁸³ MANNINO, op. cit., pp. 23-24.

ocasiones, impidieron a Mannino disponer de continuidad para poder colaborar con Visconti siguiendo sus pautas de trabajo y sus instrucciones.

3.2.1. *SENSO* (1954)

A) Contexto

Después de rodar el episodio de Anna Magnani perteneciente a la película *Siamo donne*, Visconti vuelve al largometraje con un tema histórico basado en una breve narración de Camillo Boito escrita en 1883. El guión lo elaboró junto a Suso Cecchi d'Amico e intervinieron el asesor histórico Carlo Alianello, Giorgio Prosperi y Giorgio Basani, experto estudioso de la obra de Camilo Boito que ya había ayudado a Mario Soldati en la adaptación de este mismo relato pero que no llegó a realizarse. También participaron en la redacción de algunos de los diálogos de *Senso* los escritores Tennessee Williams, cuya obra era muy apreciada por Visconti, y Paul Bowles. Ambos aportaron ideas fundamentales en lo concerniente a “la definición psicológica y moral de los dos protagonistas principales, Livia y Franz”³⁸⁴.

La productora Lux consideró necesaria una buena comercialización del filme y buscó actores concretos que fueron impuestos al director. Visconti quería a Marlon Brando en el papel de Franz Mahler y tuvo que rodar con Farley Granger, discreto intérprete que se había puesto de moda al haber trabajado con Hitchcock y era un valor en alza. Tampoco fue posible contar con Ingrid Bergman y se escogió a Alida Valli, quien resultó ser una acertada condesa Serpieri y superó con creces las expectativas que Visconti tenía de ella como actriz³⁸⁵.

Del mismo modo que sucedió con *Ossessione*, la censura volvió a interferir en el resultado final del filme. En esta ocasión no fue una cuestión moral sino histórica. La acción de *Senso* se centra precisamente en la derrota sufrida por el ejército real a manos de los austriacos en la famosa batalla de Custoza. El hecho de que estas escenas pudiesen tener algún tipo de repercusión en la triunfal imagen del Risorgimento hizo que se eliminasen varias secuencias y al restaurar el filme sin la incorporación de las escenas censuradas de la batalla el argumento perdió su sentido y algunas escenas parecían superpuestas al resto³⁸⁶.

³⁸⁴ RONDOLINO, op. cit., p. 302.

³⁸⁵ MIRET JORBA, op cit., p. 82.

³⁸⁶ Idem, p 86.

Senso supone una transformación crucial de la obra de Visconti. Por un lado “fija y prolonga sus películas anteriores y por otro, a partir de esta producción, crea un cine enteramente personal”³⁸⁷. Si en sus filmes anteriores una de las principales intenciones era plasmar las condiciones de vida del proletariado y los trabajadores con una fuerte carga de crítica social, ahora pasa a retratar a la aristocracia y su decadencia a la vez que hace explícito definitivamente uno de los temas que serán recurrentes en su producción posterior: la extinción de una época, una clase social, un imperio, y sobre todo la desaparición de unos valores y una forma de vida que se extinguen inevitablemente con la llegada de cada nuevo orden social.

En el presente filme se aprecia con claridad el trabajo de Visconti como realizador en el teatro: el fastuoso empleo de los decorados y los trajes, las telas de las cortinas y el sutil barroquismo de las imágenes son buena prueba de ello. Él mismo lo reconoce en las siguientes palabras:

“*La terra trema* fue posterior a mis primeras experiencias teatrales y no puedo decir que estuviera influida por ello. *Senso* lo estuvo porque así lo quise. Su comienzo lo indica claramente: aparece un escenario en el que se representa un melodrama y esta representación desborda el límite de las candilejas y se amplía hasta la vida real. La historia de *Senso* es un melodrama”³⁸⁸.

Con esta película Visconti “devolvía la vida y la nobleza a un arte que siempre admiró”³⁸⁹, acoplando con suma perfección la música al elemento dramático de la acción. El testimonio de Franco Zeffirelli es significativo y esclarecedor en lo que respecta al origen del planteamiento melodramático de Visconti:

³⁸⁷ “*Senso* señala un momento crucial en la obra de Visconti. Fija y prolonga sus películas anteriores, a las que en cierto modo resume en una síntesis altamente estilizada. Armoniza con sabiduría tendencias encontradas en Visconti: lo real y lo barroco, la autenticidad cotidiana de los gestos y la exasperación operística. [...] El cine que Visconti desarrolla a partir de *Senso* es un cine de ideología y pasión. Y sobre todo un cine esencialmente personal”. Cf. GUARNER, José Luis. *Conocer Visconti y su obra*. Barcelona: Ediciones Dopesa, 1978, p. 73.

³⁸⁸ SCHIFANO, op. cit., p. 223.

³⁸⁹ Idem, p. 223

“Mi primera experiencia con *Senso* data del invierno de 1952. Estaba con Visconti en La Scala, en un palco de proscenio... Esa tarde se representaba *Il trovatore*. Al inicio del cuarto acto, cuando la soprano se acerca al público para ofrecerle su voz, el canto de la mujer en la noche, junto a la torre en la que su amado está prisionero, era verdaderamente sugerente, arrebatador. Aquella sugestión provocó en Visconti aquello que hoy es una película que se llama *Senso*. Se volvió y dijo algo que sonaba así: Eso es; ahora sé cómo debe ser mi película”³⁹⁰.

Senso es un filme que se fundamenta en la espectacularidad pero que ha sido realizado “con mucho rigor y con resultados indudablemente excelentes”³⁹¹. Es un discurso crítico sobre una realidad histórica reinterpretada con mirada moderna y “expresada de una forma que establece con el público un contacto directo convincente, que permite ser comprendido en su totalidad”³⁹². Esta comprensión viene derivada de la estructura interna del filme, en cuatro partes según Michèle Lagny³⁹³, que facilita la apreciación de los detalles al margen de la narración. Podríamos resumir su estructura de la siguiente manera:

-Acto 1: Presentación.

- Teatro de La Fenice. Venecia.
- Música de Verdi.

-Acto 2: La historia de amor.

- Venecia.
- Música de Bruckner.

-Acto 3: Descubrimiento de la verdad.

- Aldeno.
- Música de Bruckner.

-Acto 4: Resolución:

- Verona.
- Música de Bruckner.

³⁹⁰ RONDOLINO, op. cit., p. 312.

³⁹¹ Idem, p. 313.

³⁹² Idem, p. 313.

³⁹³ Cf. LAGNY, Michèle. *Senso. Luchino Visconti*. Poitiers: Nathan Editore, 1992, pp. 30-31.

Senso se presentó al Festival de Venecia pero no obtuvo ningún reconocimiento, pese a que la crítica especializada había sido unánime en su juicio sobre el filme, expresando la extraordinaria calidad y originalidad del mismo. El León de San Marcos fue otorgado al filme de Renato Castellani *Romeo y Julieta*, pero *Senso* fue todo un éxito personal para Visconti ya que se convirtió durante largo tiempo en motivo de debate en los círculos culturales y políticos y le reportó un reconocimiento definitivo como director de cine.

El mismo año del rodaje de *Senso* Visconti lograba dirigir su primera ópera en La Scala de Milán. Aunque la realización de este montaje es posterior a la finalización del filme, podemos deducir que el germen melodramático estaba a punto de eclosionar y 1954 fue el momento en el que Visconti logra dar forma a su vena operística en dos direcciones: la ópera y el cine. Este año supuso varios éxitos en la carrera del realizador italiano, entre ellos, la puesta en escena de *La sonnambula* de Bellini, con María Callas como diva indiscutible del espectáculo.

B) Música

La condición melodramática de *Senso* implica que la banda sonora es uno de los elementos de mayor importancia. En esta ocasión Visconti utilizó dos obras musicales de referencia: *Il trovatore* de Verdi y la *Séptima sinfonía* de Bruckner. Junto a estas dos composiciones preexistentes también resulta relevante, como elemento sonoro narrativo, la voz en off que explica las situaciones y emociones por las que pasa la Condesa Serpieri a lo largo de la película³⁹⁴. Para que esta música clásica preexistente se adaptara convenientemente a las imágenes fue necesario contar con un compositor que hiciese la función de arreglista: era necesario dar a los temas musicales la duración precisa y hacer los ajustes orquestales y armónicos pertinentes para las transiciones y uniones de escenas. El músico elegido fue Nino Rota, en parte porque trabajaba contratado por la Lux film, productora de *Senso*, y en parte porque Franco Mannino no estaba disponible en 1954 para colaborar con Visconti por sus continuos compromisos musicales. El responsable de la dirección musical al frente de la Orquesta de la RAI sería Franco Ferrara, quién ya había colaborado con Visconti en *Bellissima*.

³⁹⁴ Para ver este estudio de la voz en off con detalle: Cf. MARMO, Lorenzo. “Variazioni di Senso. La voce narrante in Boito e Visconti”, en *Centocinquantesenario*, Meridiana n° 69, Torino, 2010, pp. 123-144.

Visconti y Rota se conocían por medio de amigos comunes y habían coincidido en múltiples ocasiones en La Scala pero nunca habían colaborado juntos. Ambos compartían ese conocimiento de la tradición musical y del repertorio clásico que les proporcionaba una afinidad estética y una sensibilidad muy cercana. Visconti buscaba en Rota “un músico capaz de escribir música sinfónica personal como un puente tendido entre el pasado y el presente, entre la cultura musical heredada y la cultura musical de nuestros días”³⁹⁵. Su trabajo como arreglista se limitó a la música extradiegética del filme, la *Séptima sinfonía* del austriaco Anton Bruckner, ya que el resto de música que aparece en *Senso* está concebida desde el plano diegético, de manera que volvemos a encontrar la estrategia musical viscontiana de situar la música en los dos niveles sonoros que afectan directamente a la narración a través de los personajes y sus situaciones: el diegético y el extradiegético.

De las cuatro partes en las que hemos dividido el filme, la primera, desarrollada en el teatro de La Fenice, se sucede bajo la representación de la ópera de Verdi *Il trovatore* en el plano sonoro diegético. Las tres partes siguientes tienen como hilo conductor la música de Bruckner, siempre de forma extradiegética, creándose dos secciones perfectamente diferenciadas en las que la obra de Verdi funciona como obertura de la película en la que se relatan los acontecimientos de índole política y la obra de Bruckner acompaña la historia de amor, desengaño y venganza de la Condesa Livia Serpieri. Esta utilización de la música “italiana” de Verdi y de la música “austriaca” de Bruckner responde, según el análisis de Michèle Lagny, “a la contraposición del romanticismo italiano, caracterizado por una bravura impetuosa y por la brillantez del bel canto, con el romanticismo austriaco, lleno del presentimiento de la muerte próxima e irremediable, cuya atmósfera contemplativa y de ensueño es producida a la vez por el rigor de la construcción formal como por la sutileza de la orquestación”³⁹⁶.

B.1) Música diegética

- **Verdi: *Il trovatore***

El melodrama romántico y en particular la ópera de Giuseppe Verdi ha formado parte siempre de la sensibilidad de Visconti, cuya obra ofrece un espectáculo completo

³⁹⁵ Cf. LATORRE, José María. *Nino Rota. La imagen de la música*. Barcelona: Editorial Montesinos, 1989, p. 132.

³⁹⁶ LAGNY, op. cit., p. 61.

donde todo se expresa en una perfecta estética teatral. “He intentado, declaró el propio director, mostrar esta predilección mía en la primera secuencia de la película *Senso*”³⁹⁷. Al comienzo del filme asistimos a la segunda escena del acto tercero de *Il trovatore*, que está llegando a su fin. La cámara nos muestra imágenes del escenario mientras escuchamos “L’onda de’ suoni mistici pura discende al cor!”, duetto de gran lirismo que, en opinión de Cristina Gastel Chiarelli, anticipa el inminente encuentro entre Livia y Franz³⁹⁸. Según avanza la acción, la cámara filma los palcos mientras Manrico entona la cabaletta “Di quella pira, l’orrendo foco”, pidiendo ayuda a Ruiz y al coro, quienes se unen enérgicamente a la llamada cantando:

*All’armi! All’armi! Eccone presti
A pagnar teco, o teco a morir!
All’armi! All’armi!*³⁹⁹

Mientras escuchamos esta invitación a la rebelión en el escenario, la cámara desciende por primera vez de éste para entrar en el patio de butacas y presentarnos al personaje más relevante de la resistencia italiana: Roberto Ussoni. Con un traje negro y sombrero de copa, junto a otros compatriotas, se mueve entre el público para no levantar sospechas sobre el complot que ha preparado al final de la representación de la ópera. Justo al acabar la actuación los patriotas lanzan desde los palcos rosas y papeles con los colores de la bandera italiana mientras gritan: “¡Viva Italia!, ¡Viva Verdi!, ¡Viva La Marmora!”. La música crea una tensión muy adecuada a la escena del filme y aporta dramatismo y fuerza a este momento del comienzo; pero además de matizar las sensaciones generales consigue algo que ya habíamos visto en anteriores realizaciones de Visconti y que ahora resulta ejemplar: entremezclar la ópera y el cine para describir con mayor precisión la situación de los personajes en un contexto histórico y social determinado. Ussoni, convertido mediante la simbiosis teatro-realidad en Manrico, es

³⁹⁷ GASTEL CHIARELLI, op. cit., p. 111.

³⁹⁸ Idem, p. 112.

³⁹⁹ *A las armas, a las armas, estamos preparados/ para luchar contigo, para morir contigo/ A las armas, a las armas.* Traducción del autor del trabajo.

quien incita a los presentes en el teatro a tomar las armas y a luchar contra el enemigo. Ficción y realidad se funden para crear un discurso único en la historia del cine⁴⁰⁰.

Otro de los paralelismos que se dan entre la ópera y la narración lo encontramos en la cabaletta del tercer acto “Di quella pira”, en la que Manrico renuncia a su amada Leonora para acudir en auxilio de su madre que va a ser ejecutada⁴⁰¹. Este hecho tiene un claro paralelismo argumental en el filme, donde el público italiano asistente hace un llamamiento a la defensa de la “madre patria”, generándose un símil entre Italia y la madre de Manrico que deben ser defendidas con la vida. El texto expresa lo siguiente:

*Di quella pira l'orrendo foco
Tutte le fibre m'arse, avvampò!
Empi, spegnetela, o chi`o fra poco
Col sangue vostro la spegnerò!
Era già figlio prima d'amarti.
Non può frenarmi il tuo martir.
Madre infelice, corro a salvarti,
O teco almeno corro a morir!*⁴⁰²

El primer encuentro entre Livia y Franz está también relacionado con el argumento que sigue en el cuarto acto, en la primera escena, después de la pausa. En la ópera, Leonora canta ante la celda donde se encuentra prisionero su amado Manrico

⁴⁰⁰ “Visconti quiso hacer un filme romántico en el que apareciese la *vera vena* de la ópera italiana; los personajes tienen ideas melodramáticas y eso a mí me gusta mucho. En la vida real existen personajes melodramáticos así como existen pescadores analfabetos en Sicilia. He hecho saltar los sentimientos expresados en *Il trovatore* de Verdi por encima de las barreras, hacia un ámbito de guerra y rebelión”. Cf. GUARNER, José Luis. *Conocer Visconti y su obra*. Barcelona: Ediciones Dopesa, 1978, p. 30.

⁴⁰¹ En Italia la “mamma” tiene un peso familiar inusual. El hecho de que un hijo deje a su novia por acudir a rescatar o a salvar a su madre es perfectamente inteligible para el público italiano. Nota tomada del libreto del CD: Cf. DONIZETTI, Gaetano. *L'elisir d'amore*. Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, Spiro Malas, Dominic Cossa. Ambrosian Singers. Orquesta de Cámara Inglesa. Dir: Richard Bonyngé. Decca, 1971.

⁴⁰² *Las horrendas llamas de la pira/ consumen todo mi ser!/ Pecadores, sacadla del fuego/ o lo pagareis con vuestra sangre!/ Era su hijo antes de amarte./ Ni por tu sufrimiento puedo retoceder./ Madre desdichada, voy a salvarte/ o al menos a morir contigo!* Traducción del autor del trabajo.

lamentándose de su suerte, mientras que en el filme Livia se lamenta del malentendido entre Mahler y Ussoni que les ha llevado a batirse en duelo, y trata de persuadir al teniente Mahler para salvar a su primo, el marqués Ussoni, transformándose en una suerte de Leonora que trata de salvar a Manrico. Durante este encuentro en el palco de La Fenice, Leonora canta “Salvarlo io potrò forse”, texto que manifiesta abiertamente la intención de rescatar y salvar a su amado; también “Deh pietosa, gli arrega i miei sospiri” que tiene la función de parafrasear el contenido de las palabras que Livia expresa al teniente Franz Mahler para evitar el duelo entre ambos hombres. La música es, una vez más, la que nos da la información específica para poder entender la acción fílmica por completo entremezclando los argumentos de la ópera y la película de una manera ejemplar y muy efectiva.

Todas estas relaciones entre la ópera y la realidad histórica y social del filme se ven consolidadas por el hecho de que para los italianos gritar “¡Viva Verdi!” significaba gritar “¡Viva Vittorio Emmanuelle Re d’Italia!”, pero también significaba que les gustaba la música del compositor Giuseppe Verdi, que amaban una música determinada, un espíritu musical particular. *Il trovatore* es una ópera de contenido romántico, tanto por el carácter apasionado de sus personajes como por la energía de su invención melódica, en la más pura tradición del bel canto⁴⁰³. Su estructura, al igual que en el filme, tiene cuatro actos, el primero de ellos denominado “El duelo”, de manera que también aquí encontramos un paralelismo con la primera parte de *Senso* en la que la acción narrativa se inicia con un duelo, que no llegará a celebrarse a causa de la intromisión de Livia para salvar a Ussoni.

El breve diálogo de Leonora y Manrico “Vieni, ci schiude il tempio gioie di casto amor” se desarrolla en un escenario que es idéntico al que Visconti utilizó para la decoración de la representación de *Il trovatore* en La Scala de Milán en 1953 con Maria Callas de coprotagonista⁴⁰⁴; Visconti, en este caso toma la inspiración de su propio trabajo anterior. La grabación que empleó para el cuarto acto fue precisamente aquella en la que Maria Callas hace la parte de Leonora y Caruso Mariano hace la voz de Ruiz. El tenor está interpretado por Gino Penno aunque sobre el escenario Visconti llevó a

⁴⁰³ A partir del estreno de la ópera *Un ballo in maschera*, el público gritaba: “¡Viva Verdi!”. Los italianos se dieron cuenta de que la frase podía utilizarse como un verso acróstico: “¡Viva Vittorio Emmanuelle Re d’Italia!” y pronto empezaron a pintarlo por las paredes y a mostrarlo en pancartas. SOUTHWELL-SANDER, op. cit., p.136; LIANDRAT-GUIGUES, pp. 125-126; LAGNY, op. cit., p. 59.

⁴⁰⁴ GASTEL CHIARELLI, op. cit., p. 111.

Giulio Fioravanti, un barítono que había trabajado con Franco Mannino en su ópera *Viví* y que aceptó la parte de Manrico.

- **Música popular: canciones de los soldados austriacos**

De nuevo encontramos el elemento popular en la música, en este caso a través de los soldados austriacos. Visconti no los describe como vulgares combatientes al servicio de Imperio, sino como personas con cierta formación musical y gusto por el arte. En algunas de las escenas, los oficiales, silban, cantan y tararean melodías diversas que dan a los personajes unas connotaciones específicas, relacionadas con el gusto musical de los austriacos. A lo largo de la película encontramos varias escenas en las que la música diegética va describiendo la situación del ejército austriaco de una forma indirecta, aportando significados sobre el avance de la guerra. Al principio del filme, las escenas en las que vemos a los soldados austriacos son siempre de calma y espera. Cuando están en el teatro de La fenice y los italianos les provocan con el lanzamiento de rosas y panfletos tricolores ellos mantienen la calma en todo momento y después ejecutan las detenciones pertinentes. En la siguiente escena, cuando Livia va a casa de Franz por primera vez, los oficiales están tranquilos, relajados, jugando a las cartas. Se percibe un ambiente de silencio y calma, e incluso buen gusto para tratarse de un grupo de hombres que están en pie de guerra. La condesa se cruza en las escaleras de la casa con un oficial que silba una famosa canción popular que le da a la escena una especial amabilidad. Al encontrarse con ella de forma inesperada, él deja de silbar repentinamente. La canción en cuestión es “Eia, popeia, was raschelt im Stroh?”, una célebre canción popular infantil cuyo estribillo es muy conocido:

Eia, popeia, was raschelt im Stroh?

Die Gänse gehen barfuß

Und haben kein' Schuh.

Der schuster hat Leder

Kein' Leisten dazu,

Drum kann er den Gänsen

*Auch machen kein' Schuh*⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ *Eia, popeia, ¿quién cruje en la paja? / Las ocas van descalzas / Y no tienen zapatos / El zapatero tiene cuero / Pero no tiene horma / Es por eso que no puede / Hacer zapatos a las ocas.* Esta

Esta canción infantil tiene la función de dar a los soldados austriacos un aspecto de candidez y tranquilidad, lejos de la vehemencia y combatividad de los italianos que forman parte de la resistencia y boicotean los actos públicos para lograr sus objetivos revolucionarios.

- **Franz Schubert: “Der Lindenbaum”**

La siguiente escena en la que escuchamos música diegética cantada por los soldados austriacos es en la segunda visita de Livia al apartamento de Franz y sus compañeros. La condesa Serpieri va allí a buscarlo porque él no ha acudido a la cita habitual. En esta ocasión, ella está mucho más inquieta y nerviosa y se encuentra una situación ligeramente distinta a la anterior: al entrar en la sala principal de la casa se encuentra con unos diez oficiales, leyendo, jugando a las cartas, descansando o cantando; todo ello crea una escena de calma y buenos modales. Dos oficiales cantan a dúo una canción en alemán, como entretenimiento: se trata del célebre Lied de Franz Schubert “Der Lindenbaum”, perteneciente al ciclo *Winterreise*. Ella pregunta por el teniente Mahler y después de explicarle que no está allí, vuelve a sonar “Der Lindenbaum con el mismo carácter que la primera vez. Justo en el momento en que encuentra el mechón de cabello que ella le había regalado a Franz, la música termina y se incorpora el “Allegro” de la *Séptima sinfonía* de Anton Bruckner.

La incorporación de esta pieza de Schubert tiene una importancia especial, puesto que ayuda a describir el estado emocional de la condesa Serpieri. En principio su incorporación podría parecer gratuita: unos oficiales austriacos que cantan música de un compositor austriaco para acompañar sus monótonas actividades. Pero no se trata de un capricho gratuito sino de un elemento estratégico. Visconti hace que los oficiales interpreten un Lied cuyo texto posee un mensaje⁴⁰⁶ estrechamente relacionado con la situación emocional de la condesa Serpieri a lo largo del filme.

Am Brunnen vor dem Tore

Da steht ein Lindenbaum

canción infantil es conocida en España por su versión en catalán “Les oques van descalces”, que es la versión que nosotros conocíamos inicialmente. Se trata de una paráfrasis de la versión original alemana.

⁴⁰⁶ El Sr. Bragana en *Ossessione*, el mariscal en *La terra trema* en sus primeras películas; y después en *Il Gattopardo*, *La caduta degli dei*, *Morte a Venezia*, *Ludwig* y *L'innocente*.

*Ich träumt in seinem Schatten
So manchen süßen Traum
Ich schnitt in seine Rinde
so manches liebes Wort
Es zog in Freud und Leide
Zu ihm mich immer fort (bis)
Ich muß auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht
Da hab ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht
Und seine Zweige rauschten
Als riefen sie mir zu:
"Komm her zu mir, Geselle
Hier findest du deine Ruh
Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht
Der Hut flog mir vom Kopfe
Ich wendete mich nicht
Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von diesem Ort
Und immer hör ich's rauschen:
"Du fändest Ruhe dort!"⁴⁰⁷.*

Winterreise representa un auténtico viaje interior en el que se refleja la soledad, la desolación y la desesperanza⁴⁰⁸ y “Der Lindenbaum” es una canción en la que se

⁴⁰⁷ *En torno a la fuente, cerca del portón, / Está un árbol de Tilo / Yo he soñado bajo su sombra, / Tan dulces sueños. / Y he tallado en su corteza / Muchas palabras amorosas; / Siempre me siento atraído hacia él, / Sea que esté alegre, o triste. / Hoy debí pasar cerca suyo / Cuando moría la noche, / Y aún en la oscuridad, / Debí cerrar mis ojos. / Y sus ramas susurraron / Como si me estuvieran llamando / "Ven hacia mí, querido amigo, / Aquí encontrarás tu paz!" / Un viento frío sopló / Directamente sobre mi rostro; / Mi sombrero voló de mi cabeza, / Y no regresó. / Ahora, me encuentro muchas horas / Distante de aquél lugar; / Pero aún escucho el murmullo: / "Aquí encontrarás la paz!"*

⁴⁰⁸ “En pocas ocasiones se ha calado tan hondo en el drama íntimo del ser humano y se ha profundizado en la antesala de la propia muerte como en estas canciones”. Cf. REED, John. *The Schubert song companion*. Manchester University Press, 1985, p. 446.

plantea el conflicto entre el sueño y la realidad⁴⁰⁹. Una perfecta alusión a la situación emocional de Livia en los momentos en que va al alojamiento de Franz. Ella no es dueña de sí misma; vive en un estado de ensoñación amorosa que no le permite tomar decisiones objetivas con claridad. El Lied de Schubert refleja con exactitud los sentimientos de la condesa y nos anticipa su huída hacia la desesperación, anticipando el trágico final. Parece que los oficiales austriacos le canten a ella directamente, a modo de burla, viendo su triste situación al haberse enamorado de un hombre sin escrúpulos que ellos conocen bien.

Esta pieza musical tiene además otra función además de la aportación narrativa. Se trata de una función contextualizadora, utilizando la música de un compositor austriaco como símbolo los soldados austriacos, evitando cualquier tipo de anacronismo y de error de contexto musical, algo que Visconti siempre cuidó con sumo detalle.

La “evolución musical” de los soldados austriacos la encontramos al final de la película, cuando la condesa Serpieri, después de ser rechazada y humillada por el teniente Mahler, deambula por las calles en dirección al cuartel para denunciarlo por desertor. En esta escena, los soldados con los que se cruza la condesa Serpieri se tambalean borrachos cantando canciones alegres. Escuchamos la famosa melodía popular “Alle Vögel sind schon da”⁴¹⁰ que habla sobre la alegría de “sentirse libre y estar todos juntos y unidos”.

*Alle Vögel sind schon da,
alle Vögel, alle!
Welch ein Singen, Musizieren,
Pfeifen, Zwitschern, Tireliern!
Frühling will nun einmarschieren,
kommt mit Sang und Schalle.
Wie sie alle lustig sind,
flink und froh sich regen!
Amsel, Drossel, Fink und Star
und die ganze Vogelschar*

⁴⁰⁹ Cf. PAUMGARTNER, Bernhard. *Franz Schubert*. Madrid: Alianza Música, 1992, p.63.

⁴¹⁰ Canción compuesta por August Heinrich Hofmann von Fallersleben (1798-1874) en 1835. Poeta alemán del siglo XIX célebre por componer la letra del “Himno alemán” y por su poemario “Das lied der Deutschen”.

*wünschen dir ein frohes Jahr,
lauter Heil und Segen.
Was sie uns verkünden nun,
nehmen wir zu Herzen:
Wir auch wollen lustig sein,
lustig wie die Vögelein,
hier und dort, feldaus, feldein,
singen, springen, scherzen⁴¹¹.*

También se intuyen otras dos canciones más a lo largo del trayecto de la condesa Serpieri hacia el cuartel en el que delata a su amante. Ambas son canciones desenfadas y apropiadas para la alegría y desenfreno que muestran los soldados en estas escenas, pero aparecen de forma fragmentaria, mezcladas con el bullicio y griterío de los soldados y no es posible reconocer ninguna de las dos.

La última canción que escuchamos cantar a los soldados austriacos es la que suena en la escena final de *Senso*, durante el fusilamiento del teniente Mahler a causa de su desertión. A la llegada de Franz al paredón, comienzan redobles de tambor e instantes después suena una canción cuya letra habla sobre la gloria y la victoria; de carácter alegre y militar es cantada a dúo por voces masculinas. La canción y el redoble se silencian justo en el momento de los disparos y regresan justo después de la muerte de Franz.

Como veremos en otros filmes posteriores en los que la guerra está presente los soldados cantan canciones populares propias de su país y de compositores de la misma nacionalidad, contextualizando así todas las escenas de forma precisa, dotándolas de un componente histórico que aporta veracidad y criterio a las escenas en las que se incorpora esta música. Si en *Senso* los soldados cantan a Schubert, en *Il Gattopardo* interpretan a Bellini, compositor siciliano, y en *La caduta degli dei*, temas procedentes de las óperas de Wagner.

⁴¹¹ *Todos los pájaros ya están aquí / ¡Todos los pájaros, todos! / ¡Cuántos cantos, músicas / Silbidos, gorjeos, trilles! / Ahora quiere llegar la primavera / Viene con canciones y sonidos. / ¡Cómo todos están jubilosos / Se mueven, ágiles y alegres! / Mirlo, tordo, pinzón y estorninos / Y una nueve entera de pájaros / Te desean un buen año / Mayor santidad y bendición. / Lo que nos anuncian ahora / Nos va recto al corazón: / Queremos estar jubilosos también / Alegres como los pajaritos, / Por aquí y por ahí, en los campos y fuera de ellos, / Queremos cantar, brincar y bromear.* Traducción tomada de: <http://www.mamalisa.com/?t=es&p=255>. Consulta realizada el 12-10-2014.

- **Canción de los soldados italianos**

También el ejército italiano tiene su tema popular asociado, una canción que entonan los soldados en la escena en la que se preparan para la guerra y se están organizando antes de partir. En este caso se trata de una sencilla canción a dos voces cuyo carácter no es precisamente militar ni invita a la guerra; es más bien pausado y amable, sugiriendo cierta calma resignada propia de los soldados que no creen en su labor.

- **“Paisajes sonoros”**

Nos gustaría también comentar brevemente algunos de los “paisajes sonoros” que sin ser tan relevantes como en otros filmes, tienen un significado similar. El primero es el sonido de las campanas de la iglesia que escuchamos en tres ocasiones; la primera cuando Livia espera a Mahler en su segunda cita y él no aparece; después cuando esconde a su amante en el granero de la casa de Aldeno para poder estar con él y por último, cuando en este mismo escenario, el conde Serpieri descubre que una villa cercana está ardiendo y tocan la campana “a rebato” como aviso para acudir a ayudar a los vecinos. Si bien las dos primeras escenas no poseen otra función que la de situar temporalmente a los personajes mediante el elemento sonoro, la tercera nos remite a la escena del temporal de *La terra trema*, cuando hacen sonar las campanas como aviso sonoro debido al mal tiempo y al peligro que supone salir a faenar.

También es interesante el “paisaje sonoro” que se crea con el toque de corneta que se escucha en varias ocasiones y que diferencia la situación militar de italianos y austriacos a lo largo del filme. El único toque de corneta “austriaco” que escuchamos es en la escena en la que Livia busca desesperadamente al teniente Mahler y va al cuartel de regimiento al que él pertenece. Suena un toque derivado del cambio de turno o de una actividad propia del regimiento, más melódico y menos repetitivo que en el caso de los toques italianos, los cuales suenan siempre en escenas de guerra o de preparación para el combate. Esta diferenciación del toque de corneta nos ha parecido llamativa y de algún modo también tiene relación con el plano narrativo del filme, describiendo a los austriacos como un invasor ordenado y riguroso, frente a los italianos, más impulsivos e impetuosos.

B.2) Música extradiegética

- **Anton Bruckner: *Séptima Sinfonía en Mi menor***

Inicialmente la música extradiegética que Visconti pretendía adaptar para *Senso* no era una obra sinfónica de Bruckner sino una sinfonía de Beethoven o de Brahms. Cuando Nino Rota se puso a trabajar en la adaptación del primer tema de la *Tercera sinfonía* de Brahms, le comunicó a Visconti que no era posible alargar este primer tema haciendo que sonara “a Brahms”; sería un contrasentido, “un parche” que cualquier espectador mínimamente instruido descubriría enseguida. Rota expresó a Visconti su opinión y le comentó una posible solución al problema.

“Si tu tienes una secuencia que dura veinte minutos debes encontrar un compositor que durante esos veinte minutos no cambie de atmósfera: ese es Bruckner. De este modo, decidimos emplear una sinfonía de Bruckner y yo busqué la manera de arreglarla sin retocarla en exceso, porque la idea musical del autor debía permanecer intacta y al mismo tiempo debía rellenar esta secuencia kilométrica”⁴¹².

El “Adagio” de la *Séptima sinfonía* fue compuesto bajo la influencia de *Parsifal*, después de que el propio Bruckner asistiera a una representación en Bayreuth, y termina con una “marcha fúnebre” que recuerda a la de *Götterdämmerung*. Además, la *Séptima sinfonía* se estrenó en un concierto en beneficio del memorial Wagner en Leipzig. Los dos primeros movimientos “forman una especie de Requiem: el primer tema del movimiento primero fue escrito en homenaje a su difunto amigo Ignaz Dorn, reconocido violinista, y el segundo está considerado una “*Oda fúnebre a la memoria de Richard Wagner*”⁴¹³. “Los temas lúgubres que configuran este primer movimiento de la sinfonía pueden ser interpretados como portadores de la atmósfera de muerte que atraviesa constantemente la historia”⁴¹⁴ aunque, como hemos apuntado anteriormente, la elección de la obra de Bruckner se hizo principalmente por criterios musicales. Según indica Roberto Calabretto en su análisis musical de la película:

⁴¹² Cf. CALABRETTO, Roberto. “Nino Rota e il cinema di Luchino Visconti”, en MAZZOCCHI, Federica (Cur.). *Luchino Visconti, la macchina e le muse*. Bari; Università degli studi di Torino, 2008, p. 128

⁴¹³ LAGNY, op. cit., p. 62.

⁴¹⁴ CALABRETTO, op. cit., p. 133

“En *Senso* la naturaleza de los temas musicales permitió a Rota una manipulación constante sin que ello afectara al resultado final. Estas melodías y motivos musicales podían ser unidos, después de haber sido extrapolados de su contexto original, y reorganizados mediante un juego de trasposiciones cambiantes. El mejor ejemplo de este trabajo realizado por Nino Rota es el tema del segundo movimiento de la *Séptima sinfonía*, “Adagio. Sehr feierlich und sehr langsam”. [...]. Esta continua metamorfosis lo hace susceptible de ser utilizado en el curso del filme reforzando el significado cada vez que aparece”⁴¹⁵.

En lo que respecta a la función de la música, si *Il trovatore* extiende su contenido argumental a la acción fílmica, creando un paralelismo entre los personajes de la ópera y del filme, la *Séptima sinfonía* de Anton Bruckner tiene una función bien diferente. Las fluídas y largas melodías desempeñan una función interna: aportan densidad dramática a los acontecimientos desde el plano extradiegético y participan de la “deslocalización espacio-temporal producida por la voz en off de Livia que aparece a menudo, actuando como un “leitmotiv” que se transforma en algunas situaciones, resaltando el significado de las escenas en las que aparece”⁴¹⁶.

El comentario musical que Visconti propone con la incorporación de la obra de Bruckner tiene su punto de partida en *La terra trema* y sobre todo en *Bellissima* pero en esta ocasión la *Séptima Sinfonía* no posee un contenido programático ni referencias argumentales que puedan aportar información sobre los personajes o acontecimientos. Su incorporación en el filme vierte íntegramente el dramatismo de la propia música para realzar la tensión del conflicto amoroso que vive la condesa a la vez que simboliza los sentimientos de Livia. Según avanza la historia, la música va creciendo en intensidad hasta llegar a su punto álgido, cuando Livia entrega el dinero de la causa revolucionaria al su amante. Consideramos este momento como el clímax del filme, que coincide con el clímax de la música bruckneriana.

A continuación analizaremos las apariciones de los temas pertenecientes a los dos primeros movimientos de la *Séptima Sinfonía* de Bruckner y trataremos de darles un sentido estructural dentro del filme, relacionando las escenas con las apariciones de los temas. Según Roberto Calabretto⁴¹⁷ escuchamos tres temas principales correspondientes

⁴¹⁵ Íbid, p. 137.

⁴¹⁶ LAGNY, op. cit., p. 102.

⁴¹⁷ CALABRETTO, op. cit., , p. 136 – 146.

al “Allegro moderato” –primer movimiento- y dos temas del “Adagio” –segundo movimiento-, aunque en el análisis que nosotros proponemos consideramos cuatro temas del “Allegro moderato” y tres del “Adagio”, tomando en consideración la utilización del material motívico. Nuestro objeto de análisis y reflexión no son “los temas musicales” compuestos por Bruckner sino “los motivos” que se utilizan en cada escena. Para poder ofrecer un análisis accesible al lector consideramos fundamental presentar un guión musical de los acontecimientos de la película en relación con las apariciones de la música, del mismo modo que hicimos en los análisis anteriores. Este esquema lo hemos dividido en siete partes: Introducción, Final y cinco bloques intermedios que alternan las apariciones del “Allegro” y el “Adagio”.

El esquema que hemos propuesto es el que sigue:

0. Prólogo: *Il trovatore* de Verdi

1. Introducción: “Allegro”

-Encuentro fortuito entre Livia y Mahler. Entablan conversación (Mot. 1 del “Allegro”)

2. Bloque I: “Adagio”

-Paseo por Venecia: Livia le confiesa que Usoni no es su amante sino su primo (Mot. 1 del “Adagio”)

-Escena del pozo I. Comienzo el cortejo por parte de Mahler (Mot. 1 del “Adagio”)

-Escena del pozo II. Ella se deja seducir (Mot. 2 del “Adagio”)

-Primer encuentro amoroso: Livia va a casa del teniente Mahler (Mot. 1 del “Adagio”)

-Segundo encuentro amoroso: en una habitación de alquiler (Mot. 2 del “Adagio”)

3. Bloque II: “Allegro”

-Livia entrega el medallón a Franz (Mot. 2 del “Allegro”)

-Livia vuelve a ir a casa de Franz a buscarlo y ve el medallón (Mot. 2 del “Allegro”)

- El marido de Livia ha decidido trasladarse a Aldeno por seguridad (Mot. 2 del “Allegro”)
- Livia explota contra su marido confesándole que tiene un amante (Mot. 3 del “Allegro”)
- Livia y su marido se encuentran con Usoni que se ha escapado (Mot. 1 del “Allegro”)
- Franz llega a Aldeno y entra a hurtadillas en la alcoba de Livia (Mot. 2 del “Allegro”)

4. Bloque III: “Adagio”

- Tercer encuentro amoroso (Mot. 2 del “Adagio”)
- Livia quiere retener a Franz con ella y él le exige un compromiso total (Mot. 1 del “Adagio”)
- Se marcha el marido de Livia. Franz le propone a Livia ser declarado incapaz por un médico para poder así estar juntos (Mot. 2 del “Adagio”)
- Ella cede y le entrega el dinero de la causa revolucionaria que le había confiado su primo, el Marqués Usoni. Clímax (Mot. 3 del “Adagio”)

5. Bloque VI: “Allegro”

- Mahler se marcha con el dinero (Mot. 1 del “Allegro”)
- Livia recibe noticias de su amante (Mot. 1 del “Allegro”)
- Livia decide regresar con Mahler. Abandona Aldeno (Mot. 3 del “Allegro”)
- Interior del Carruaje que la lleva a Verona (Mot. 2 del “Allegro”)
- Se acerca a Verona (Mot. 3 del “Allegro”)
- Interior del carruaje de nuevo (Mot. 2 del “Allegro”, más adelantado)
- Llegada a Verona. Control austriaco (Mot. 4 del “Allegro”)
- Llegada a casa de Franz (Mot. 3 del “Allegro”)

6. Bloque V: “Adagio”

- Dentro de la casa de Franz, con Clara (Mot. 2 del “Adagio”)
- Franz reprocha a Livia el tiempo pasado y la humilla delante de Clara (Mot. 1 del “Adagio”)
- Franz reflexiona sobre la pérdida del “antiguo orden” (Mot. 2 del “Adagio”)

7. Final: “Allegro” + “Adagio”

- Livia, herida, delata a Franz a modo de venganza (Mot. 2 del “Allegro”)
- Livia deambula por las calles, perdida y sola –Adagio- (Mot. 3 del “Adagio”)
- Créditos finales (Mot. 3 del “Adagio”)

Mirando con cierta perspectiva el esquema de análisis presentado la primera reflexión que surge, y que coincide en parte con el análisis de Henry Bacon, es que los temas del “Adagio” están conectados casi exclusivamente con los momentos en que los amantes están juntos, mientras que los temas del “Allegro” se escuchan en las escenas en que Livia se encuentra a solas con sus pensamientos⁴¹⁸ y tiene dudas sobre sus planes e intenciones. Pese a que todas sus decisiones son consecuencia de su amor por el teniente Franz Mahler, ella es consciente de que no actúa correctamente.

“Allegro”

El primer tema del “Allegro” (Mot. 1) aparece por vez primera en la escena del paseo nocturno; después lo escuchamos en la escena en la que Livia se encuentra con Roberto Usoni creyendo que se iba a encontrar con el Teniente Mahler; más adelante suena cuando Livia le entrega el dinero de la causa revolucionaria a su amante en vez de dárselo a los combatientes; justo en la escena siguiente volvemos a escucharlo cuando Livia recibe noticias de Franz desde Verona mientras los campesinos le cuentan que Italia está ganando la guerra. Según la interpretación de Roberto Calabretto “la función de este tema a nivel narrativo resulta contradictoria desde el momento en que forma parte de la historia personal de Livia y de la historia de los patriotas”⁴¹⁹. Ciertamente puede existir cierta ambigüedad en el aspecto narrativo y, de hecho, al comienzo de nuestro análisis así lo creíamos, pero si tenemos en cuenta que la condesa Livia Serpieri se debate durante toda la película entre el deber y el placer, entre la responsabilidad moral y la aventura amorosa, cabe la posibilidad de que este tema esté pensado para representar “la propia contradicción” de manera que parece lógico interpretarlo como un tema musical que mantiene a la condesa Serpieri en una permanente duda existencial que le hace estar en constante tensión, provocada por la decisión que ha de tomar en cada momento.

⁴¹⁸ BACON, op. cit, p. 77.

⁴¹⁹ CALABRETTO, op. cit., p. 137

En la primera aparición del “Allegro” (Mot.1) se inclina por la aventura amorosa, acompañando al teniente por las calles de Venecia.

En la segunda aparición, la misma música “le recuerda” que ella se debe a la causa revolucionaria, es decir, a su responsabilidad moral, y así se lo hace saber Usoni: “Italia está en guerra, Livia... Nuestra guerra!... nuestra revolución!” Recordemos además que en este encuentro con Usoni, Livia esperaba encontrarse a su amante y se lleva una gran decepción al ver a su primo en lugar de al teniente Mahler, pero ella responde con entereza y asume la responsabilidad de entregar un dinero a los valientes guerrilleros que luchan por Italia.

La tercera ocasión en que lo escuchamos es en el momento más importante del filme: en un arrebato de locura y amor absoluto, Livia entrega a Franz el dinero de la noble causa patriótica para sobornar a un médico que le conceda la incapacidad y pueda quedarse con ella para siempre.

Después de esta tercera aparición musical, en la que parece que el significado del “Allegro” (Mot. 1) nos indica la prioridad de la aventura amorosa de la condesa, la cuarta y quinta vuelven a situarnos ante la lucha entre sentimientos y responsabilidad. Lo escuchamos cuando Livia recibe noticias de Franz explicándole que la solicitud de invalidez ha ido bien pero que es conveniente que ella no vaya a verle a Verona. Momentos después, mientras ella está inmersa en sus pensamientos, le abordan unos campesinos que comienzan a contarle las excelentes noticias que hacen presagiar que Italia ganará la guerra. De nuevo vemos como este tema musical afianza el doble sentido de contradicción y duda, considerando por nuestra parte que esta es su verdadera razón narrativa.

El segundo tema del “Allegro” (Mot. 2) suena por primera vez en la escena en la que Livia regala a su amante un medallón dentro del cual ha puesto un mechón de su pelo para que lo guarde como recuerdo. Lo volvemos a escuchar por segunda vez cuando Livia, después de esperar durante un largo rato a Franz en la casa en la que se citan furtivamente, decide ir a su apartamento para ver si está allí. Una vez comprueba que se ha marchado, observa que el mechón de pelo que ella le regaló está encima de una mesa pero el medallón no está; inmediatamente después Livia regresa a su casa desolada al no haber podido encontrar a su amante, temiéndose lo peor, y entonces volvemos a escuchar este tema musical por tercera vez. La cuarta vez que suena el “Allegro” (Mot. 2) es en la escena en la que Franz acude a ver a Livia a la casa de

Aldeno de forma inesperada. La quinta ocasión es cuando Livia viaja de Aldeno a Verona dentro del carruaje para ver a Franz. Durante el trayecto la voz en off recita el texto de una carta que el teniente Mahler había escrito a Livia y que ella se había aprendido de memoria al tiempo que reflexiona sobre su situación personal; la sexta y última aparición de este tema es en la penúltima escena, en la que Livia, enfadada con Franz por la humillación a la que le ha sometido, lo delata por desertor y obliga a sus superiores a que lo fusilen.

De nuevo la música tiene relación con sentimientos encontrados donde las cosas no son lo que parecen. Para Roberto Calabretto la música en esta ocasión se relaciona con “situaciones de abandono, emotivamente tristes o de reapariciones fugaces e ilusorias”⁴²⁰ aunque nosotros consideramos que la música entra de nuevo en el terreno de la contradicción y de la duda, en este caso relacionada con la entrega generosa de Livia y la decepción provocada por la egoísta actitud del teniente Mahler. El amante de Livia descubre enseguida que una vez ha logrado que ella se enamore de él, puede conseguir lo que quiera y aprovecha esta situación para lograr dinero fácilmente. En este terreno es en el que entra el segundo tema musical del “Allegro” (Mot. 2). Ante la entrega del medallón con el mechón del pelo de Livia, un detalle personal de valor sentimental, Mahler responde con el desprecio del valioso recuerdo. Este pensamiento produce en la condesa Serpieri la decepción que observamos cuando regresa a su casa, decepción se ve acentuada cuando el ama de llaves le dice a Livia que ha venido un hombre preguntando por ella y descubre instantes después que no era el teniente Mahler sino su primo Roberto Usoni. En la siguiente aparición vemos cómo el teniente Mahler acude furtivamente a la casa de Livia en Aldeno. La llegada del amante en este caso es acompañada por la música que nos indica inmediatamente cuáles serán sus intenciones: necesita dinero y ante la generosidad de Livia, él aprovecha para lograr un gran botín: el dinero de la causa revolucionaria. La paradoja de esta situación es que la condesa Serpieri, ferviente defensora de la rebelión italiana al inicio del filme, es seducida por un oficial austriaco a quien termina por entregar el dinero de la noble causa que ella defendía, hasta ese instante, para que su amante pueda pagar un soborno y librarse para siempre de trabajar.

El tercer tema del “Allegro” (Mot. 3) está relacionado formalmente con el primero que hemos analizado, el “Allegro” (Mot. 1) y se trata de una inversión de éste

⁴²⁰ CALABRETTO, op. cit., p. 138.

interpretada por los metales con un carácter más trágico. Lo encontramos en la escena en la que Livia, después de buscar a su amante desesperadamente, llega a casa abatida y desconsolada, el ama de llaves le dice que un hombre ha ido a buscarla. Entonces Livia, creyendo que ese hombre es el teniente Mahler, interpreta que no ha sido víctima de una pasión pasajera por parte del teniente Mahler y se entusiasma de nuevo. Ante la emoción de la situación, y creyendo que la pasión y el amor es recíproco, Livia le dice al ama de llaves que nada le importa y que le puede contar a su marido, el Conde Serpieri, todo sobre su relación extramatrimonial con el teniente austriaco. El carácter del tema, como señalamos al comienzo, es trágico y describe perfectamente las escenas en las que se inserta, aportándoles un tenso dramatismo muy efectivo.

Las dos siguientes apariciones del “Allegro” (Mot. 3) se suceden en las escenas en las que Livia decide abandonar Aldeno y se dirige en el carruaje hacia Verona. En la primera de estas dos ocasiones en las que suena el “Allegro (Mot.3)” el carruaje sale de la finca de Aldeno y Livia comienza el viaje en busca de su amante. La segunda vez que escuchamos el “Allegro” (Mot. 3) vemos una escena muy similar a la anterior: el carruaje de la condesa Serpieri atraviesa la campiña en dirección a Verona. El significado y la intención de ambas escenas es la misma: modificar el “tempo psicológico” y realzar la sensación de viaje precipitado y rápido, casi una persecución para alcanzar su destino.

La cuarta y última vez en la que escuchamos el “Allegro” (Mot. 3) es también una escena de búsqueda del amante por parte de Livia. Se trata de la escena en la que ella está llegando a la casa del teniente Mahler y comienza a subir las escaleras para acceder a la puerta de la vivienda. En esos momentos la tensión es máxima y podemos decir claramente que la música es el elemento fílmico que nos anticipa lo que va a encontrar la condesa Serpieri en cuanto abra la puerta. Es más, una vez descubrimos la nueva situación del teniente Mahler nos damos cuenta de que desde la primera aparición de este motivo musical del “Allegro” (Mot.3), de trágico y tenso carácter, la música nos ha estado informando sobre la estéril búsqueda y persecución de la condesa; la música nos anticipa que algo no va a salir bien, que el resultado de la búsqueda va a ser muy distinto al que Livia Serpieri espera.

Como vemos, en esta ocasión los fragmentos también tienen una relación narrativa: la búsqueda del amante. Tanto en el primer caso en el que se va de casa enloquecida a buscar al teniente Mahler, como en las dos escenas del viaje en carruaje y en la escena de la llegada a la casa del oficial austriaco, el motivo del “Allegro” (Mot.

3) se relaciona siempre con este viaje de búsqueda, de necesidad de “alcanzar” al ser amado a toda costa. Consideramos que este tema también se puede interpretar como la turbia emoción de una mujer adúltera que se siente como tal y que pese a ser consciente de su infiel relación va detrás de su amante sin poder evitar la pasión que le atrae hacia él.

El cuarto tema del “Allegro” (Mot. 4) lo encontramos en una única ocasión, en la escena en la que la condesa Serpieri llega en el carruaje a Verona y le paran dos oficiales en un control, indicándole que la ciudad no es segura a causa del avance de la guerra. Se trata de una escena intercalada antes de la llegada a Verona de la condesa Serpieri y está precedida por las escenas del viaje en carruaje. En el aspecto narrativo no hay ninguna posible relación con otras escenas ya que se trata de una única aparición.

“Adagio”

Del segundo movimiento se han tomado tres temas. El primero, el “Adagio” (Mot. 1), es el “leitmotiv” que manifiesta el amor de Livia por Franz. Siempre que suena lo hace asociado a ella o a sus sentimientos y lo escuchamos por vez primera cuando Livia explica a Franz que el marqués Usoni es su primo y no su novio, como el teniente creía inicialmente. Poco después lo escuchamos en la escena del pozo, tras el paseo nocturno, en los momentos en los que Livia se siente más amable, demostrando su disposición a que el teniente Mahler la corteje. La tercera aparición del “Adagio” (Mot. 1) la encontramos en el momento en que Livia se decide a ir a ver al teniente Mahler a su casa y él la besa por primera vez. La cuarta y última vez que suena este tema es en la casa de Mahler en Verona, una vez ha logrado la incapacidad y se encuentra borracho y en compañía de una joven prostituta. Al llegar Livia a su casa por sorpresa, él estalla lleno de ira y rencor hacia ella, humillándola delante de su nueva acompañante. En este caso, Roberto Calabretto comenta que, debido al enorme contraste entre la escena en la que suena por vez primera el “Adagio” (Mot. 1) y esta cuarta vez, Nino Rota decidió ralentizar ligeramente esta última porque “la poesía del primer momento y la brutalidad del segundo” resultaban incongruentes y de esta manera “se acentuaban los tintes lúgubres y trágicos”⁴²¹ de la situación de Livia. En nuestra opinión, la música funciona aquí como reminiscencia nostálgica del tiempo pasado y nos indica que Livia sigue enamorada de Franz, que para ella no ha cambiado nada,

⁴²¹ CALABRETTO, op. cit, p. 141.

aunque él la someta a una serie de dolorosos reproches. No hay incongruencia alguna si tomamos este tema del “Adagio” (Mot. 1) como el “leitmotiv” del amor de Livia. La música funciona como conexión espacio-temporal, mostrando que para la condesa Serpieri no ha pasado el tiempo y su amor a Franz sigue siendo incondicional.

En esta escena el teniente Mahler expresa su visión sobre la caída del imperio Austro-Húngaro y sobre la llegada de un nuevo orden al que él ya no podrá adaptarse. Este es uno de los monólogos que inauguran una serie de personajes conscientes de la transformación inevitable del mundo en el que les toca vivir y que, a diferencia de Ntoni, protagonista de *La terra trema*, aceptan ese cambio con resignación.

El segundo tema del “Adagio” (Mot. 2) lo encontramos por primera vez en la escena final del paseo nocturno, junto al pozo, cuando Franz se muestra ansioso por volver a ver a la condesa Serpieri y ella le dice que no será posible. La segunda aparición la escuchamos en el momento en que Livia y Franz han hecho el amor por primera vez y ante los comentarios de mujer enamorada que expresa Livia, Franz le dice que él “la esperará siempre”, a lo que ella responde que no volverán a verse. La tercera aparición del “Adagio” (Mot. 2) es en la escena de la alcoba de la villa de Aldeno, cuando Franz aparece por sorpresa y se dirige a Livia con un lenguaje poético seduciéndola de nuevo contra de su voluntad. La cuarta vez que suena este tema es también en las escenas de Aldeno, cuando Franz cuenta a Livia que existe una posibilidad de que él se quede junto a ella para siempre: una declaración de incapacidad. Las dos últimas ocasiones en las que escuchamos este tema es en las escenas que se suceden en la casa de Verona de Franz. En la primera ocasión, quinta aparición del “Adagio” (Mot. 2), Livia encuentra a Franz borracho, en compañía de una prostituta y él la presiona psicológicamente con los recuerdos de un amor que para él no fue más que un romance pasajero. En la segunda aparición, sexta y última de este tema, él definitivamente la humilla y le insulta, rebajándola a la altura de una prostituta.

Hemos considerado en el caso de las incorporaciones musicales de este “Adagio” (Mot. 2) que se trata de un tema asociado al poder de seducción y, a su vez, de manipulación, que Franz ejerce sobre Livia. Al comienzo de la relación, tras el paseo nocturno, él le pide una segunda cita, presionándola por vez primera de una manera sutil. En la siguiente ocasión el teniente Mahler le dice que la seguirá esperando pese a que ella le deja claro que no la volverá a ver. Como vemos, hasta el momento, el teniente Mahler ha utilizado sus armas de seducción para cautivar a la condesa de una

manera sugerente y educada. La tercera vez que escuchamos el “Adagio” (Mot. 2) ella le dice que debe irse de allí porque ya no está enamorada de él; entonces, Mahler vuelve a seducirla con frases sofisticadas y reconquista su amor. En la cuarta ocasión, el teniente Mahler le pide a Livia que sea su cómplice y le ayude a solicitar la invalidez, dedicándose a desestabilizar a la condesa psicológicamente hasta que explota y le entrega el dinero de la causa revolucionaria para que pueda pagar a un médico que lo declare incapaz para la guerra. En la quinta y sexta apariciones del “Adagio” (Mot. 2) la presión psicológica es enorme, llegando, como explicamos antes, a la humillación más absoluta. Primero le dice que él nunca estuvo enamorado de ella y por último la veja e insulta, poniéndola por debajo de una prostituta. Por estos motivos explicados creemos que este tema del “Adagio” (Mot. 2) está asociado con la manipulación de Franz a Livia de una manera progresiva, yendo de menos -imperceptible al inicio- a más -humillación al final-.

El tercer tema del “Adagio” (Mot. 3) lo encontramos a lo largo del filme en dos ocasiones y aparece por vez primera en la escena de la alcoba en Aldeno, en la que Livia, después de ser reconquistada por Mahler y ceder a sus encantos, le suplica que no se vaya, que se quede con ella siempre, repitiendo su nombre varias veces. La segunda ocasión en la que escuchamos este tema es justo al final, cuando Livia, después de haber delatado al teniente Mahler a los oficiales austriacos, deambula enajenada por las calles gritando el nombre Franz con desesperación. Pese a que este tema solo aparece en dos ocasiones, existe una clara relación entre ellos que nos lleva a interpretar que Livia ya no puede vivir sin el teniente Mahler; tiene una verdadera dependencia de él que se ha convertido en una pasión dañina. En la escena de la alcoba de Aldeno observamos como ella cede a su seducción y le ruega que no la abandone nunca. En la escena final, una vez ha delatado a Franz y sabiendo que irremediamente va a morir y que no podrá vivir sin él, en esa toma de conciencia, termina de volverse loca, gritando por las calles el nombre de su amado. El dramatismo y tensión del tema subrayan y amplían las dos escenas en las que el teniente Mahler se ha convertido en la razón de la existencia de la condesa Serpieri; sin su amor, ella considera que no merece la pena seguir viviendo, creándose un paralelismo con la “muerte de amor” de la ópera de Wagner *Tristan und Isolde*.

Queda por analizar el último motivo del “Adagio” (Mot. 4), probablemente el punto álgido del filme, el momento de clímax sonoro y argumental. Aunque suena en dos ocasiones, a efectos narrativos se trata solo de una aparición puesto que la segunda vez que lo escuchamos es en los créditos finales. El criterio de incorporación consideramos que es expresar el momento de crisis más absoluto en todo el filme, la “ruptura” que supone la decisión de Livia. La primera aparición la encontramos en la escena en la que Livia, presionada por Franz, decide entregarle todo el dinero que tenía guardado para los guerrilleros italianos revolucionarios que debían liberar a Italia de los austriacos. En ese momento, la tensión musical se vierte sobre la narración y la decisión de la condesa se convierte en el instante más dramático de toda la película. Del mismo modo, en el momento final del filme, en la segunda aparición, se manifiesta mediante el motivo del “Adagio” (Mot. 4), esa “ruptura” que acompaña a la condesa Serpieri, quien se vuelve irremisiblemente loca a causa de sus decisiones. Este tema musical incorporado justo al final de la última escena, confirma la locura de la condesa y su completa caída en desgracia.

Hemos tratado de hacer un análisis en el que se ha seguido la estructura y el orden del filme, es decir, hemos comentado los temas musicales y su relación con las escenas según el orden de aparición y no según su situación en los movimientos de la sinfonía bruckneriana. A través del análisis de la música de la película *Senso* hemos podido ver cómo Visconti logró una fusión exquisita entre el argumento histórico, el aspecto pasional y la música realmente ejemplar. La obra de Bruckner define con una exactitud “histórico-sentimental” la tragedia personal que sufre la condesa Serpieri y ello se lo debemos en buena medida a Nino Rota y su labor de arreglista y adaptador de los fragmentos de la *Séptima sinfonía* del compositor austriaco.

Este tratamiento del “commento musicale” que Visconti hace en los filmes que hemos analizado hasta ahora lo hemos interpretado en dos direcciones que se identifican con los personajes y con su estrato social o cultural, y también con sus aspiraciones y deseos personales. La música sirve a Visconti como elemento diferenciador e incluso distanciador para poder situar a los personajes donde a él le interesa, del mismo modo que sucede en la ópera y en el teatro: las melodías y músicas utilizadas son una fuente de información que son necesarias reconocer para la perfecta comprensión de las escenas y del filme en su integridad. Según cita Roberto Calabretto en su artículo sobre la función de la música de Nino Rota en la película *Senso*: “este desequilibrio entre

Verdi y Bruckner [entre la música popular y la música culta] no remite solamente a la competencia del espectador italiano, que conoce probablemente bien a Verdi y poco o nada a Bruckner, sino también a una selección [de espectadores] culturalmente diferenciada propia del cine de Visconti, y que se encuentra entre dos concepciones de la cultura, una baja y otra alta, una popular y otra aristocrática”⁴²².

3.2.2. LE NOTTI BIANCHE (1957)

A) Contexto

Visconti realiza *Le notti bianche* después de *Senso*, un filme que supone un cambio de estética y de trayectoria que fue objeto de cierta controversia por parte de la crítica ya que era un filme que abandonaba definitivamente el Neorrealismo, corriente que se hallaba en los años cincuenta en plena decadencia. Guido Aristarco se erigió en firme defensor del cambio de rumbo tomado por Visconti, considerando que el filme pasaba “del Neorrealismo al Realismo, de la descripción objetiva al análisis crítico”⁴²³, mientras que otros críticos, como era el caso de Luigi Chiarini, valoraron con menos entusiasmo la desviación del filme del espíritu Neorrealista. De esta controversia “nació la acusación de formalismo y esteticismo: elementos que permitían una mejor comprensión de la compleja y contradictoria operación viscontiana sobre el doble plano del espectáculo y de la cultura; complejidad y contradicción que no se pueden distinguir una de otra porque en gran parte derivan de una situación crítica personal”⁴²⁴.

Uno de los signos de esta crisis es el filme *Le notti bianche*. Se trata de un filme en el que podemos ver reflejados aspectos del formalismo y esteticismo de los que hablábamos anteriormente, junto a una profunda inquietud existencial que sostiene toda la obra viscontiana⁴²⁵.

Le notti bianche fue realizada gracias a la productora CI.AS –Cinematográfica Associati- constituida por Visconti, Suso Cechi d’Amico, Marcello Mastroianni y el productor Franco Cristaldi. El punto de partida para iniciar el guión fue tomado del relato homónimo de Dostoyevski *Noches blancas* y fue sugerido a Visconti por Emilio Cechi, padre de la guionista Suso Cechi d’Amico. Se realizaron varios cambios con

⁴²² CALABRETTO, op. cit., p. 133.

⁴²³ MIRET JORBA, op. cit., p. 94.

⁴²⁴ RONDOLINO, op. cit., p. 375.

⁴²⁵ Idem, p. 376.

respecto al relato original, entre ellos el de situar la acción en una ciudad portuaria italiana actual. Esta transformación conllevaba un coste económico excesivo y se optó por recrear la ciudad de Livorno en el plató nº 5 de Cinecittá, dando lugar a un experimento aislado dentro de la filmografía viscontiana ya que se trata de una película rodada completamente en estudio, solamente equiparable a *Gruppo di famiglia in un interno*. Este inmenso decorado comprendía varias calles y puentes, un puerto en miniatura y un canal con barcas, de manera que, con esta intención enormemente escenográfica, *Le notti bianche* se erigía en punto de confluencia entre el teatro y el cine del mismo modo que *Senso* lo había sido con respecto a la ópera⁴²⁶.

El tiempo de rodaje fue el estipulado: entre seis y siete semanas. Visconti se sintió satisfecho con el logro de ceñirse al tiempo que había previsto ya que se le había criticado permanentemente por ser un director incapaz de realizar un filme en el tiempo previsto y con el presupuesto inicialmente asignado⁴²⁷.

Los motivos que llevaron a Visconti a realizar este filme tienen que ver con el tipo de cine que se estaba realizando en Italia en los años cincuenta. El propio director lo expresa de la siguiente manera:

“He realizado *Le notti bianche* porque estoy convencido de la necesidad de explorar un camino distinto del que está recorriendo el cine italiano en la actualidad. Me ha parecido que el Neorrealismo se ha convertido en estos últimos tiempos en una fórmula transformada en condena. Con *Le notti bianche* he querido demostrar que ciertos límites eran válidos, sin por ello renunciar a nada. Mi último filme ha sido realizado por completo en teatro de prosa, en un barrio reconstruido que emula la ciudad de Livorno, pero sin demasiada fidelidad. También mediante la escenografía he querido representar no una atmósfera de irrealidad sino una realidad recreada, reelaborada. He querido, así, tomar cierta distancia de la realidad documental, precisa, proponiéndome una decidida ruptura con el carácter habitual del cine italiano de hoy”⁴²⁸.

Pese a la coherente justificación de Visconti sobre los motivos que le llevaron a rodar *Le notti bianche*, no resultaron suficientemente convincentes en vista del resultado

⁴²⁶ MIRET JORBA, op. cit., p. 100.

⁴²⁷ SANZIO, Alain et THIRARD, Paul-Louis, op. cit., p. 84.

⁴²⁸ BENCIVENNI, op. cit., p. 8.

del filme, y fue criticado por su falta de creatividad. Gianni Rondolino, en su monografía sobre el realizador italiano, considera que uno de los puntos débiles es la ambigüedad que produce el filme en términos generales. “Esta ambigüedad no nace de los personajes o de la historia [...] sino de una falta de claridad en la definición del registro formal que el texto de Dostoyevski debería haber tenido”⁴²⁹. También considera que “Visconti no fue capaz de representar el complejo y retorcido espiritualismo del escritor” y que “la verdadera crisis de Visconti era una crisis creativa en el significado más amplio del término”⁴³⁰, considerando *Le notti bianche* un filme de “técnica de dirección” más que de auténtica inspiración”⁴³¹.

La patente crisis creativa de Visconti, según expresa el propio Rondolino, no impidió que se le otorgase el León de Plata en la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica de ese año⁴³², consagrando con este reconocimiento a Visconti como uno de los realizadores italianos de referencia. Dos años después de *Le notti bianche*, dirigiría *Rocco e i suoi fratelli*, filme que devolvió a los detractores del realizador italiano la confianza en su trabajo cinematográfico y en sus propuestas estéticas e ideológicas.

B) Música

En los créditos iniciales de *Le notti bianche* encontramos una importante novedad en la concepción de la música del filme: el término “commento musicale” desaparece y en su lugar figura el nombre de Nino Rota como creador de la música. Este detalle es sumamente importante puesto que inaugura un planteamiento diferente en lo que respecta al trabajo musical, otorgando plena importancia al compositor y a sus decisiones, aunque, como veremos, las funciones de la música no difieren apenas, manteniendo la tendencia de establecer temas concretos para los personajes y sus situaciones y crear una diferenciación de niveles sonoros entre el diegético y el extradiegético. La dirección musical volvió a estar en manos de Franco Ferrara al igual que sucedió en *Senso* y en *Bellissima*.

Otra de las cuestiones que debemos señalar es que hemos encontrado más información -estudios, análisis, monografías- sobre la música de sus filmes en esta

⁴²⁹ RONDOLINO, op. cit., p. 380-381.

⁴³⁰ Idem, p. 381.

⁴³¹ Idem, pp. 381-382.

⁴³² MICCICHÉ, op cit, p. 35.

segunda etapa que en la primera en la que el “comento musical” establecía las estrategias musicales. Para el estudio de esta segunda etapa musical disponemos del testimonio del propio compositor, que explica en primera persona las pautas que siguió para componer la música de *Le notti bianche*, todo ello recogido principalmente en los estudios de José María Latorre y Pier Marco de Santi, que nos ofrecen una valiosa información para conocer el trabajo musical de Nino Rota en los filmes en los que trabajó con Visconti entre 1954 y 1963.

Antes de que Visconti volviese a recurrir a Rota para que compusiera la música de *Le notti bianche*, trabajarían juntos en la producción teatral *El empresario de Smirna*. Una de las canciones compuestas para esta obra era “una melancólica serenata de cuya melodía nacería el popular vals de la primera parte de *El padrino*”⁴³³

Aunque será Nino Rota el responsable de la música de las próximas cuatro películas de Visconti, Franco Mannino también colaboró con el realizador italiano en la “acción coreográfica” *Mario e il mago* en 1956, pero Mannino ya no volvería a trabajar en el cine junto a Visconti hasta 1971, con la adaptación de la música de Mahler para la película *Morte a Venezia*. Éste compondría, casi treinta años después, *Notti bianche* una “liederopera” en dos actos basada en el relato de Dostoyevski *Noches blancas* y confesó que en esta ocasión fue beneficioso para él no haber trabajado en la música del filme de Visconti puesto que, de haberlo hecho, nunca habría compuesto su ópera homónima⁴³⁴. En lo que respecta a *Le notti bianche*, Mannino consideró que tanto la música como la realización tenían algo que no le convencía: para él “las nostálgicas y románticas noches blancas descritas por el escritor ruso tenían un perfume diferente; el perfume del lugar en el que se habían ambientado”⁴³⁵; y bajo su punto de vista, el filme carecía de esa sutil característica.

Visconti, siguiendo su inclinación natural a seleccionar músicas preexistentes, había decidido incluir como tema principal del filme un concierto de Maurice Ravel⁴³⁶ y Nino Rota tuvo que convencerlo para que le permitiese incorporar música extradiegética como reflejo de los sentimientos de los personajes y sus relaciones. En el libro *Le notti*

⁴³³ LATORRE, op. cit., p. 138.

⁴³⁴ MANNINO op. cit., pp. 28-29.

⁴³⁵ Idem 29

⁴³⁶ Probablemente se tratase del *Concierto para piano en Sol mayor* de Maurice Ravel. El carácter de los dos temas que conforman el “adagio” del segundo movimiento, uno enigmático y el otro de un lirismo emocionante, encajan a la perfección como posibles temas “de la noche y la soledad”, por un lado y del “amor de Natalia” por el inquilino por el otro.

*bianche*⁴³⁷ Rota nos informa sobre el criterio de Visconti a la hora de incorporar música en sus películas, relatando su experiencia con el director italiano.

“El uso de músicas preexistentes es bastante natural para el tipo de películas que realiza Visconti. [...]. En efecto, la andadura de su discurso es larga; una especie de andadura teatral, que no exige la materialidad del sonido sincrónico. Por lo general Visconti no se atiene a la sincronía más que en raras ocasiones. Desea que la música siga un ritmo propio y se desarrolle de manera amplia, autónoma; con tal de que esté en conjunto con el carácter del filme. También para *Le notti bianche* quería utilizar música preexistente, más concretamente, un concierto de Ravel. Luego, ya fuera por la dificultad de la adaptación o por la necesidad de establecer una comunicación más cálida con el público, decidió trabajar con músicas originales, las cuales me encargó a mí. Una vez establecido el tipo de música con precisión, debo decir que, a diferencia de lo que ocurre con otros directores, que quieren numerosas sesiones de trabajo en común –por ejemplo Renato Castellani-, Visconti me ha dejado la máxima libertad y autonomía”⁴³⁸.

Nino Rota llegó a conocer bien a Luchino Visconti después de una década trabajando con él y contaba que

“A Visconti no le gustaba la música cinematográfica y, por tanto, para su cine no quería trabajar sobre bocetos sino sobre temas bien desarrollados: yo improvisaba al piano en su bella casa llena de comodidades y comprobaba personalmente si me aproximaba o no a lo que él deseaba. Muchas veces mientras le interpretaba algo a título indicativo, me interrumpía para decirme: eso es lo que quiero. Y entonces yo elaboraba más ampliamente aquel principio de tema, porque con Luchino no servían pequeños fragmentos musicales. Quería piezas plenamente desarrolladas. Por consiguiente, aquella primera intuición no era suficiente pero yo partía de ella para componer la música”⁴³⁹.

⁴³⁷ RENZI, Renzo (Ed.). *Le notti bianche*. Bologna: Capelli, 1957.

⁴³⁸ LATORRE, op. cit., p. 139.

⁴³⁹ Idem, p. 132.

B.1) Música extradiegética

La música principal de *Le notti bianche* es la que compuso Nino Rota para el filme. Se trata de una obra orquestal dividida en secciones temáticas cuya estructura se ajusta con gran coherencia a los sentimientos y relaciones de los personajes. Los cuatro temas principales son:

1. El tema de amor de Natalia por el inquilino -“tema de amor de Natalia”-
2. El tema de las conversaciones entre Mario y Natalia, con fondo amoroso. - “tema de amor de Mario”-
3. El tema de la noche, que se identifica con la figura de la prostituta. -“tema de la soledad y la noche”-
4. El tema del recuerdo de la abuela, en el que la presencia del inquilino es importante -“tema del recuerdo”-

En nuestro análisis hemos incluido un quinto tema que hemos denominado “tema de la realidad”. A nivel temático está asociado con el “tema de amor de Mario” pero a nivel narrativo tiene un significado definido y claro: imponer la realidad sobre las fantasiosas vidas de Mario y Natalia, demostrándoles que hay determinados factores y circunstancias que se imponen sobre otros.

Partiendo de esta división temática hemos observado algunos matices interesantes que nos obliga a detenernos en ellos. En el citado libro *Le notti bianche*, Rota describe los temas musicales arriba citados exponiendo su significado, el criterio que siguió para componerlos y la relación con los personajes y sus estados de ánimo, pero no es una descripción profunda y completa e incluso el desarrollo de los temas principales no llega a ser comentado. La información que el propio compositor nos ofrece sobre el carácter de la música es, otra vez más, muy valiosa.

“En el filme, la música sirve para hacer todavía más evidentes los temas del relato, por lo demás bien encuadrados y reconocibles. Como espíritu, se trata de una música del romanticismo alemán, entre Schubert y Wagner. Es un amor del *Sturm und Drang*, según una concepción heroica, teatral. Para Visconti, el amor es el tema de Wotan. El quería las trompas. Sólo el tema de la noche es más impresionista que romántico: una especie de

Ravel modernizado, compases siempre iguales con un valor ligeramente obsesivo, no confortable, escalofriante, ligado a la soledad de Mario”⁴⁴⁰

Estos matices nos permiten entender íntegramente las relaciones entre la música y los acontecimientos narrados. Pero aun disponiendo de una información fundamental sobre la música de *Le notti bianche*, la mejor manera de tener cierta perspectiva a la hora de enfocar el análisis es presentar un guión musical de la película. Hemos dividido el esquema en tres partes principales -cuatro si incluimos el “Final”- teniendo en cuenta la división del filme en tres secciones derivadas de las tres noches a las que se redujo el guión. En la primera parte se presenta a los personajes y escuchamos todos los temas principales. En la segunda, Natalia cuenta su historia a Mario y el tema que predomina es el “tema de amor de Natalia” mientras que en la tercera parte existe una oposición entre el “tema de amor de Natalia” y el “tema de amor de Mario”. Al final se impone el “tema del amor de Natalia” con la llegada del inquilino.

A diferencia de los “guiones musicales” propuestos en los anteriores análisis, en esta ocasión solamente se incluyen las apariciones de la música extradiegética, para poder ver con mayor claridad las apariciones de los temas musicales. La propuesta de “guión” de la música extradiegética que ofrecemos es la que sigue a continuación.

PARTE I: Presentación de los personajes y de todos los temas musicales.

1. Mario se queda solo: “tema de la noche y la soledad”
2. Primer encuentro de Mario y Natalia: “tema de amor de Mario”
3. Aparece la prostituta por vez primera: “tema de la noche y la soledad”
4. Pasean Mario y Natalia. Ella le deja acompañarla: “tema de amor de Mario”
5. Mario parece muy directo en sus intenciones de seducir a Natalia: “tema de la realidad”

PARTE II: Llegada del inquilino a la vida de Natalia

Interludio I: Natalia cuenta su historia a Mario -Flashback-

- Historia del imperdible: “tema del recuerdo”
- Historia de la abuela: “tema del recuerdo”
- Natalia habla de la llegada del inquilino: “tema del recuerdo” + “tema de amor de Natalia”, en tres ocasiones. Se impone el “tema de amor de Natalia”

⁴⁴⁰ LATORRE, op. cit., pp. 140-141.

-Natalia fisga en el cuarto del inquilino: “tema de amor de Natalia”

-Llega el inquilino y la descubre allí: tema indeterminado más tenso, sobre el que aparece el “tema de amor de Natalia” en dos ocasiones, muy tímidamente

Interludio II: en la ópera –Flashback-

-Aria de Rosina “Una voce poco fa”: canta la abuela

- Obertura de *El barbero de Sevilla*

-“Dunque io” de *El barbero de Sevilla*

Interludio III: Noticia trágica –Flashback-

-El inquilino se tiene que marchar: “tema de amor de Natalia” muy trágico

-Acuerdan esperar un año: “tema de amor de Natalia”, tenso, trágico

-Los dos dan un paseo como despedida ante la partida del inquilino: “tema de amor de Natalia” que suena convincente

De vuelta a la Realidad:

1. Natalia sigue esperando: “tema de amor de Mario”

2. Natalia pide a Mario que le escriba una carta para el inquilino: “tema de amor de Mario”

3. Mario le pide algo de atención a Natalia: “tema de amor de Mario”

4. Natalia dice a Mario que después de todo lo que le ha contado no puede enamorarse de ella: “tema de amor de Mario”

5. Mario rompe la carta: “tema de amor de Mario” más dramático

6. La prostituta le acecha: “tema de la noche y la soledad”

PARTE III: se impone el “tema de amor de Natalia”

1. Vendedor de juguetes: música de la armónica

2. En el bar: temas pop y de baile, diegéticos

Interludio I: Crisis

3. Dan las diez de la noche. Natalia recuerda la cita con el inquilino y sale del bar precipitadamente: “tema de amor de Natalia”, dramático, suena tres veces

4. Mario le confiesa que la quiere. Ella lo rechaza y él la abandona enfadado: “tema de la noche y la soledad”

5. Se encuentra con la prostituta: no música

6. Mario se pelea con unos hombres y se queda solo de nuevo: no música

Interludio II: Aceptación de la realidad y las circunstancias

7. Natalia está esperando al inquilino, ve llegar a Mario y se acerca a él: “tema de la noche y la soledad”
8. Mario le confiesa que rompió la carta: “tema de la noche y la soledad” se mezcla con el “tema de amor de Mario”
9. Mario le dice que la quiere pero sus palabras ya no tienen ningún efecto: “tema de amor de Mario”
10. Natalia se da cuenta de la pérdida de tiempo que ha supuesto esperar al inquilino durante un año: “tema de la realidad”
11. Mario también sale de su ensoñación producida por el enamoramiento y habla con objetividad: “tema de la realidad”
12. Mario dice a Natalia que es un hombre insignificante, corriente: “tema de amor de Mario”
13. Mario dice a Natalia si algún día le podría amar y ella le dice que es posible: “tema de la realidad”
14. Mario le recuerda a Natalia que no le ha correspondido en ningún momento y ella le pide paciencia: “tema de amor de Mario”
15. Comienza a nevar y Mario manifiesta una especial ilusión: “tema de amor de Mario”
16. Suenan tres campanas de diferente timbre

FINAL: Pérdida-Ausencia

-El inquilino está esperando en el lugar del encuentro: “tema de amor de Natalia”

- **Temas principales**

Decíamos que este guión musical está realizado partiendo del análisis temático y su relación con la narración. Como sucedía con *Senso*, del primer vistazo al guión propuesto se desprenden varias reflexiones. La primera es que, dejando aparte el “tema de la soledad y la noche” y el “tema del recuerdo” –tema éste último de menor importancia narrativa-, la música de *Le notti bianche* “consiste en una oposición entre dos temas representativos: el de Natalia por el inquilino, impetuoso y apasionado, y el de Mario por Natalia, tímido y melancólico, características espléndidamente reflejadas por la música. Todas las inclusiones de estos dos bellos temas musicales compuestos

por Rota están sometidas a esa dicotomía”⁴⁴¹. Lino Micciché consideró *Le notti bianche* como “el único filme de Visconti y de todo el cine italiano de los años cincuenta en el cual se aprecia el triunfo de la utopía y del deseo soñador –Natalia- y la derrota del principio de realidad y de la razón –Mario-”⁴⁴².

La parte primera, como hemos visto en el guión, es una presentación de los motivos musicales. Mario es acompañado justo al comienzo con un tema que hemos llamado “tema de la soledad y la noche”. Se trata de un tema de carácter enigmático que escuchamos en el momento en el que se queda solo después de bajar del autobús que le devuelve a su barrio junto a la familia de su jefe del trabajo, con quienes ha pasado el día. Mientras pasea por las calles comienza el “tema de la soledad y la noche” que se expande sobre Mario sin concluir, siempre tenso. Poco después comienza el sonido de fondo de un motor y enseguida vemos su procedencia: un par de gamberros andan en moto por el barrio molestando a la gente y se dedican a provocar a Natalia. Mario sale en su defensa y justo después escuchamos el “tema de amor de Mario” cuando él habla con ella por primera vez. Ella se niega a que él la acompañe y rechaza su invitación. El “tema de la soledad y de la noche” regresa, acompañando la entrada en escena de la prostituta que interpreta Clara Calamai. Este tema se asocia no solamente con la soledad de Mario sino también con la prostituta como mujer que simboliza el peligro, una relación para él inaceptable, que trata de evitar negando a lo largo de la película toda opción de contacto físico y verbal con ella.

Tras los tañidos de la campana que nos indica que acaban de dar las doce de la noche, escuchamos de nuevo el “tema de amor de Mario” mientras Natalia le confirma que esta vez sí le permite acompañarla a su casa. Visiblemente emocionado, Mario hace un comentario poco acertado respecto a sus intenciones con Natalia y ella se pone a la defensiva, creyendo que pretende seducirla. Justo entonces suena el que hemos llamado “tema de la realidad”, tema musical con entidad propia, derivado del “tema de amor de Mario” y que se asocia al hecho de que el personaje es consciente de la situación que vive y deja de soñar y pretender utopías imposibles. Ante las palabras de Mario, Natalia se olvida de su ensimismamiento y “baja” al plano de la realidad que Mario trata de imponerle: ligar con ella, conquistarla.

⁴⁴¹ LATORRE, op. cit., p. 141.

⁴⁴² Cf. PRAVADELLI, Veronica (Cur.). *Il cinema di Luchino Visconti*. Venezia: Biblioteca Bianco e nero, Quaderni n° 2, 2000, p. 160.

Tratándose de un filme onírico, con situaciones de ensoñación permanente, nos parece importante la aparición de este “tema de la realidad”, que no vuelve a sonar hasta el final, en las escenas en las que, después del terrible enfado entre Mario y Natalia deciden reconciliarse. Pero esta vez ya no idealizan sus situaciones, como lo hacen a lo largo de todo el filme, sino que afrontan ambos la realidad que viene determinada por la “no aparición del inquilino”: Natalia pierde la ilusión y acepta su error y su nueva situación mientras que Mario comprende ahora que había estado tratando de seducir a una mujer enamorada de otro hombre. Ambos habían idealizado las situaciones y eran víctimas de la ilusión, de la “irrealidad” creada por cada uno de ellos. Pero al final de esta escena desaparece el “tema de la realidad”, quedando solamente el “tema de amor de Mario”, de manera que el significado musical no es otro que el regreso de la ilusión a la vida de Mario cuando Natalia le dice que tal vez algún día pueda amarlo. El “tema de amor de Mario” se impone al “tema de la realidad”.

Otro de los temas que comentaremos será el “tema del recuerdo”. Elemento sencillo y recurso probablemente prescindible, puesto que solo hace referencia a un momento del filme, sin relación con otras escenas, hace su aparición en la segunda parte de la película, cuando Natalia cuenta a Mario sus orígenes y cómo era su vida de joven junto a su abuela. Este tema suena dos veces, ambas asociado a la abuela de Natalia. Se trata de un “viejo valsecito que, en vez de ser dulce, es un poco ácido, ya que evoca un ambiente nada confortable”⁴⁴³. Quizá lo más reseñable de esta parte sea la forma en la que se va entremezclando el “tema de amor de Natalia” con el “tema del recuerdo”, mientras ella va contando a Mario detalles de su vida pasada. Con la llegada del inquilino la música que gana terreno es el “tema de amor de Natalia”, haciendo clara alusión al rápido proceso de enamoramiento. Finalmente suena el “tema de amor de Natalia” completo, con un carácter más decidido, subrayando el amor total que profesa al inquilino.

En esta parte del filme hay un motivo musical derivado del “tema de amor de Natalia” y que llamaremos “motivo de la duda”. Suena en los momentos en que Natalia, ante las palabras y las decisiones del inquilino, siente temor, un temor que le hace cuestionarse si su amor será correspondido. Su primera aparición es justo antes de que el inquilino aparezca en escena, mientras Natalia cuenta su historia personal a Mario. Ella va relatándole la emoción que sintió la primera vez que vio al inquilino y antes de

⁴⁴³ LATORRE, op. cit., p. 140.

que aparezca ante la cámara, el “motivo de la duda” ya ha hecho acto de presencia, asociado a los temores que supone enamorarse de un desconocido. Como decimos, justo después del “motivo de la duda”, el inquilino, interpretado por el actor Jean Marais, irrumpe como un torbellino en la vida de Natalia para seducirla y contrasta con el personaje de Mario, discreto y sencillo.

La siguiente aparición en la que encontramos este “motivo de la duda” es en la siguiente escena, cuando el inquilino ya está instalado en la habitación que alquilan Natalia y su abuela. Como decíamos, este motivo suena siempre unido al “tema de amor de Natalia”, que en esta escena es especialmente tormentoso y dramático, acentuando las reacciones de perplejidad y emoción que invaden a Natalia cuando el inquilino le invita a salir. En esta ocasión suena dos veces y refuerza el significado de las palabras del inquilino, que le dice a Natalia que es demasiado bella como para que esté en casa permanentemente, ofreciéndole ir juntos al cine. Ella responde con una negativa y actúa con recelo hacia las intenciones del inquilino; entonces suena de nuevo el “motivo de la duda”, manifestando el rechazo por la compañía masculina que ha tenido desde siempre Natalia. Esta personalidad suya hace que, ante la directa proposición del inquilino, ella se muestre asustada e indecisa. En vista de sus reacciones el inquilino le dice que tal vez sea ella la que no quiere salir de casa por voluntad propia y finalmente desiste diciéndole: “No hablemos más del asunto, pero piénselo”.

La tercera aparición de este motivo musical es en la escena posterior a la visita a la ópera, cuando el inquilino dice a Natalia que debe marcharse de su lado por un motivo que no le puede contar y que si realmente le ama, tendrá que esperarle durante un año. En esta escena el tema predominante es el “tema de amor de Natalia” pero en el momento en que él le explica la condición para volverse a ver y vivir juntos para siempre, suena el “motivo de la duda”, manifestando simbólicamente las dudas que crean en Natalia las decisiones y comentarios del inquilino, de quién se ha enamorado pero todavía con reservas y manteniendo una distancia emocional.

Como vemos, este “motivo de la duda” aparece en el momento en el que la personalidad de Natalia le hace ser precavida, prudente, y no dejarse llevar por la primera impresión sobre el inquilino. También lo escuchamos en las escenas en las que el inquilino trata de convencer a Natalia para que confíe en él y ella tiene dudas sobre el sentido y finalidad de su relación con el todavía desconocido personaje. Consideramos significativa y no casual la aparición de este denominado “motivo de la duda” puesto que, como hemos visto, pese a estar inscrito dentro del “tema de amor de Natalia”, sus

apariciones se relacionan siempre con una situación concreta: la duda de la joven respecto al amor del inquilino.

El resto de temas son más claros temáticamente y están bien definidos en su relación con los personajes y situaciones, resultando sencillo relacionarlos entre sí y comprender su significado dentro de la narración. Aprovecharemos, una vez más, el análisis del propio Nino Rota para entender el carácter y función de los cuatro temas musicales principales compuestos para *Le notti bianche*.

“El tema del amor de Natalia hacia el inquilino es el motivo predominante: la música del filtro (a lo *Tristán und Isolde*), un amor fatal. Una frase que se enriquece con otras, más agitadas y exaltadas: una especie de llamada de la selva.

Mientras el primer tema es tenso y patético, el tema musical para las conversaciones de Mario y Natalia es más discursivo y lunar: una vibración tenue, al contrario que la otra, exaltada. Éste se desarrolla más extensamente.

La noche es dada por una atmósfera musical un poco misteriosa, disonante, adaptada para ser mezclada con los efectos del puerto, sirenas, campanas: cosas que se confunden con una noche nada confortable, un poco extraviada, desconcertante. Es una atmósfera que se identifica con la paseante. La parte del recuerdo está acompañada, a su vez, por el tema de un vals. [...]. Una música sencilla pero no obvia⁴⁴⁴.

La última parte del filme, en la que el “tema de amor de Mario” parece predominar sobre el “tema de la realidad”, acaba siendo una ilusión puesto que al final el “tema de amor de Natalia” se impone al “tema de amor de Mario”, que parecía haber logrado establecerse como tema definitivo.

“La dialéctica musical alcanza momentos gloriosos en el final del filme: Natalia se hace a la idea de que el inquilino ya no acudirá a la cita y acepta la compañía de Mario; en ese momento, Rota expone con dulce melancolía el Tema de Mario y lo desarrolla extensamente de modo lírico y emotivo pero sin que el sonido musical llegue a cubrir la escena: es un triunfo discreto; más adelante, cuando el inquilino aparece en el lugar de la

⁴⁴⁴ LATORRE, op. cit., p. 140.

cita y Mario se queda solo, el Tema del filtro [Tema de amor de Natalia] cae pesadamente sobre él, empequeñecido por el triunfo de su rival amoroso⁴⁴⁵.

Estas líneas de José María Latorre respecto al final del filme están muy próximas a la realidad musical propuesta en *Le notti bianche* aunque, bajo un análisis más específico como el que hemos realizado a lo largo de este apartado, el interés de esta última parte del filme radica en la alternancia del “tema de Mario” con el “tema de la realidad”; una pugna que terminará con la imposición final del “tema de amor de Natalia” que resuelve en el último instante el conflicto amoroso.

La elección de Visconti de un “concierto de Ravel”⁴⁴⁶ para la parte no diegética podría haber sido una solución válida teniendo en cuenta el excepcional criterio y la profunda intuición que caracterizaban al realizador italiano. Pero sin duda, el haber podido matizar los sentimientos y las situaciones de los dos personajes principales, adaptándose a los cambios emocionales de cada uno de ellos, solo era posible mediante una música compuesta para la ocasión. Y Nino Rota fue el responsable de haber hecho cambiar de opinión a Visconti y de realizar la música, que se adaptó con perfecto criterio a las necesidades de la película.

B.2) Música diegética

Visconti propone la música diegética con una intención contrastante con respecto a la música extradiegética. La estrategia musical pretendida parece clara: la música extradiegética define la situación emocional de los personajes y la música diegética establece el contacto con la realidad, con lo cotidiano y su dimensión social. En *Le notti bianche*, los tres momentos en los que la música procede de una fuente que aparece en la escena tienen la función de situar a los personajes en un momento cronológico concreto. Analizaremos la escena en la que se escuchan fragmentos de la ópera de Gioachino Rossini *El barbero de Sevilla*; la escena en la que Mario y Natalia van a un bar donde bailan algunas canciones; y por último comentaremos los sonidos procedentes de la realidad –sirenas, campanas- que configuran los paisajes sonoros del filme.

⁴⁴⁵ LATORRE op. cit., p. 141.

⁴⁴⁶ Ya vimos que podría tratarse del *Concierto para piano en Sol mayor* de Ravel.

- **Rossini: *Il barbiere di Siviglia***

A lo largo de las películas analizadas hemos comprobado cómo la ópera, utilizada con diferentes intenciones, es una constante. Si en su primer filme, *Ossessione*, sonaba “Di Provenza” de *La traviata* de Giuseppe Verdi, en *La terra trema* escuchábamos el aria “Chi mi frena in tal momento” de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, en *Bellissima* era parafraseado el también donizettiano *L’elisir d’amore* y en *Senso* se utilizaba la ópera *Il trovatore* de Verdi para crear un paralelismo entre la representación teatral y la realidad, en *Le notti bianche* escuchamos *Il barbiere di Siviglia*. La inclusión de la ópera rossiniana no fue una decisión original de Visconti sino que ya existía en el propio texto de Dostoyevski, en la parte en la que el inquilino invita a Natalia y su abuela al teatro. Visconti pudo así plantear una estrategia habitual en su cine: añadir significados a las escenas de las películas por medio de la música. De la novela de Dostoyevski tomó también la parte en la que la abuela de Natalia canta unos versos del aria “Una voce poco fa”, que interpreta Rosina en la ópera, cuando el inquilino le comunica que la invita al teatro.

Se trata de los siguientes versos:

*Ma se mi toccano
Dov’è il mio debole,
Sarò una vípera, sarò
E cento trappole
Prima di cederé
Farò giocare!*⁴⁴⁷

De una manera similar a como hiciera en *Senso*, Visconti crea un paralelismo entre los personajes de la película y los de la ópera, añadiendo una información específica a través de la música que ayuda a comprender el mensaje plenamente. Tratándose de una obra de música vocal, en la que existe un texto de referencia que nos informa de la historia narrada, parecía inevitable que Visconti aprovechara la ocasión para establecer paralelismos entre los personajes de la ópera y los del filme. Los versos procedentes del aria de Rosina “Una voce poco fa” tienen una función similar a la que acabamos de explicar ya que en la novela de Dostoyevski el personaje de la abuela

⁴⁴⁷ *Pero si me tocan / en mi punto débil, / seré una víbora, seré / y de cien trampas / antes de rendirme / haré caer.* Traducción del autor del trabajo.

interpretó el papel de Rosina en un teatro de aficionados⁴⁴⁸ y explica al inquilino que *Il barbiere di Siviglia* es su pasión.

Pero además de encontrar este paralelismo entre la abuela de Natalia y Rosina, si atendemos al texto completo del aria cantada en la ópera, vemos que el contenido de ésta describe los sentimientos de Natalia hacia el inquilino. El aria de Rosina expresa lo siguiente:

*Una voce poco fa
Qui nel cor mi risuonò;
Il mio cor ferito e' già,
E Lindor fu che il piagò.
Sì, Lindoro mio sarà;
Lo giurai, la vincerò
Il tutor ricuserà,
Io l'ingegno aguzzerò.
Alla fin s'accheterà
E contenta io resterò
Sì, Lindoro mio sarà;
Lo giurai, la vincerò
Io sono docile, son rispettosa,
Sono obbediente, dolce, amorosa;
Mi lascio reggere, mi fo guidar.
Ma se mi toccano dov'è il mio debole
Saró una vipera e cento trappole
Prima di cedere farò giocare⁴⁴⁹.*

⁴⁴⁸ Cf. DOSTOYEVSKI, Feódor. *Noches blancas y otros relatos*, Madrid: Alianza, 2012, p. 57.

⁴⁴⁹ *Una voz, hace poco, / aquí en mi corazón resonó; / mi corazón ya está herido / y Lindoro fue el que lo dañó. / Sí, Lindoro, mío será; / lo juré, yo venceré. / El tutor se negará, / el ingenio agudizaré. / al final se calmará, / y contenta yo quedaré. / Sí, Lindoro, mío será; / lo juré, yo venceré. / Sí, Lindoro, mío será; / lo juré, sí. / Soy dócil, soy respetuosa / Soy obediente, dulce, cariñosa; / me dejo regir, me dejo guiar / Pero si me tocan / dónde está mi punto débil / Seré una víbora, seré / y en cien trampas / antes de rendirme / haré caer.* Traducción del autor del trabajo.

Como decíamos, el texto cantado por Rosina es una descripción de los sentimientos de Natalia: la voz que lastimó el corazón de Rosina fue la de Lindoro, del mismo modo que la voz que enamoró a Natalia fue la del inquilino. Este paralelismo es muy evidente si no fuera porque quien canta la parte de Rosina es la abuela de Natalia. Además de la interpretación que hicimos anteriormente consideramos que, debido a la subyugación y control a los que ha sometido a su nieta durante toda la vida, la abuela de Natalia, mujer dominante e inquisidora, toma la “voz cantante” en esta ocasión y hace una declaración de intenciones al inquilino a través de la música, dándole el visto bueno a la relación con su nieta cantando estas líneas.

La segunda aparición de la música de Rossini es en la escena siguiente, cuando llegan todos al teatro y suben las escaleras para acceder al palco que había reservado el inquilino. Entonces se escucha un fragmento de la obertura de *Il barbiere di Siviglia*, de la que se sirve Visconti para presentarnos la obra de Rossini. Nada más terminar este fragmento entra el tercer tema de la ópera que se escucha en el filme: el dúo “Dunque io son”. Esta escena es profundamente sutil ya que el inquilino lleva a la ópera a Natalia como último recurso para enamorarla, dejando que sea la música quien hable por él y declare sus sentimientos. Visconti convierte así la música del filme en un personaje más, portadora de emociones y sentimientos. Durante toda la escena en el palco del teatro, el inquilino no deja de mirar a Natalia, como si estuviese tratando de expresarle algo para lo cual no tiene palabras; la música se encarga de ello mediante el contenido del texto de la ópera que dice lo siguiente:

Rosina

Dunque io son...

Tu non m'inganni?

Dunque io son la fortunata!

Tra sé

Già me l'ero immaginata:

Lo sapevo pria di te.

Figaro

Di Lindoro il vago oggetto

Siete voi, bella Rosina.

tra se'

*Oh, die volpe sopraffina,
ma l'avrà da far con me.*

Rosina

*Senti, senti... ma a Lindoro
per parlar come si fa?*

Figaro

*Zitto, zitto, qui Lindoro
per parlarvi or or sarà.*

Rosina

*Per parlarmi?... Bravo! bravo!
Venga pur, ma con prudenza;
io già moro d'impazienza!
Ma che tarda? ... ma che fa?*

Figaro

*Egli attende qualche segno,
poverin, del vostro affetto;
sol due righe di biglietto
gli mandate, e qui verrà.
Che ne dite?*

Rosina

Non vorrei...

Figaro

Su, coraggio.

Rosina

Non saprei...

Figaro
Sol due righe...

Rosina
Mi vergogno...

Figaro
Ma di che? Ma di che?... si sa!
andando allo scrittoio
Presto, presto; qua un biglietto.

Rosina
Richiamandolo, cava dalla tasca il biglietto e glielo dà.
Un biglietto?... eccolo qua.

Figaro
Attonito
Già era scritto? Ve', che bestia!
*Il maestro faccio a lei!*⁴⁵⁰.

“Soy yo la afortunada entonces? No me engañas? Así es, bella Rosina –dice Fígaro-, vos sois el ser querido por Lindoro...”. Solamente con estas primeras frases del dúo vemos como la música hace la declaración de amor por el inquilino; podríamos decir que la música habla por él y sustituye a Fígaro mientras que Natalia sustituye a

⁴⁵⁰ Rosina: *Así pues, ¿soy yo? / ¿No me engañas? / Así pues, ¡soy yo la afortunada! / (Ya me lo había imaginado / lo sabía antes que tú.) / Fígaro: De Lindoro el ser querido / sois vos, bella Rosina (para sí) / (¡Oh qué zorra mas astuta! / Pero tendrá que vérselas conmigo.) / Rosina: Escucha, escucha, pero, / ¿para hablar con Lindoro / qué hay que hacer? / Fígaro: Silencio, silencio, aquí Lindoro, / para hablaros pronto vendrá. / Rosina: ¿Para hablarme? / ¡Estupendo! ¡Estupendo! / Que venga, pues, / pero con prudencia; / ¡yo ya me muero de impaciencia! / Pero ¿por qué tarda? ¿Qué hace? / Fígaro: Él espera alguna señal, / pobrecillo, de vuestro afecto; / con una nota de dos líneas / que le mandéis, / vendrá aquí al punto / ¿Qué os parece? / Rosina: No quisiera... Fígaro: Ánimo, valor. / Rosina: No sabría... / Fígaro: Sólo dos líneas... / Rosina: Me da vergüenza... / Fígaro: Pero, ¿de qué? ¡Ya se sabe! / Rápido, rápido, dadme una cartita. / Rosina: (sacando del escote la carta ya escrita) / ¿Una cartita? ¡Aquí la tenéis! / Fígaro: ¿Ya estaba escrita? / Vaya, / ¡qué bestia! / ¡Y yo queriendo hacer de maestro!*

Rosina, creando así una escena de gran intensidad poética. “Él espera alguna señal de vuestro afecto”, dice Fígaro a Rosina, frase que define perfectamente que el inquilino está esperando la decisión de Natalia, que se confirma al final de la escena, cuando ella deja caer su cabeza en el hombro del inquilino, dando a entender que su amor es recíproco.

En base a este dúo se crea otra interesante relación entre los personajes de la ópera y del filme. Se trata de la transformación de Mario en Fígaro cuando Natalia, convertida en Rosina, le pide que redacte una carta que ella ya había escrito previamente. Después le dice que se la entregue al inquilino, convirtiéndolo a éste en Lindoro, de quien ella está enamorada. Este hecho argumental define la preferencia de Natalia por el inquilino y nos informa anticipadamente de que en el filme, Mario nunca conquistará a Natalia porque él es para ella como Fígaro: un fiel amigo y compañero pero nunca objeto de su amor. A lo largo de este dúo, vemos que Rosina ya tenía escrita la carta que Fígaro le pide para entregar a Lindoro, del mismo modo que Natalia también tenía la carta escrita, dispuesta para ser llevada a manos del inquilino a través de Mario.

La escena de la entrega de la carta de Natalia a Mario está directamente tomada de la ópera *Il barbiere di Siviglia*, de manera que Visconti introduce una información asociada al argumento de la ópera que en la novela no existe. Esta estrategia sitúa a los personajes de sus filmes en situaciones similares –o idénticas- a las que acontecen en las escenas de las óperas que emplea como banda sonora. Solamente el espectador conocedor del contenido detallado de la ópera de Rossini tiene la posibilidad de comprender la relación entre los personajes y poder interpretar la situación del filme de manera precisa y con todos los matices que este tipo de recurso permite.

- **Música ligera: canciones pop**

En *Le notti bianche* Visconti incorpora los significados de los textos de las canciones a la acción de las escenas logrando un juego intelectual muy interesante. Esta no es la primera vez que el realizador italiano trataba un tema contemporáneo. Antes ya habíamos analizado *Bellissima* y *Siamo donne* en las que, en menor medida y de manera menos concreta, había utilizado canciones de estilo pop pertenecientes a la época en la que se situaba la película: hablamos de la canción “Verde Luna”, utilizada en *Bellissima*, y del tema “Com’è bello fa l’amore quando è sera”, que escuchamos en *Siamo donne*.

A lo largo de la película suenan tres canciones, con diferente carácter todas ellas, y que se concentran en la misma escena: cuando Mario y Natalia entran a un bar y allí escuchan música y bailan junto a otros jóvenes. Escuchamos las canciones “O’cangaceiro”, “Thirteen women” y “Scusami”, en este mismo orden. La primera y la tercera son canciones lentas, reposadas, mientras que la segunda es un tema de estilo rockabilly de ritmo frenético que contrasta con las otras dos canciones. Al intercalar las canciones de forma Lenta-Rápida-Lenta, se logra dar a la escena mayor unidad y modificar el ritmo de las imágenes, acelerándolo o ralentizándolo según el caso.

En el bar, los jóvenes bailan y disfrutan mientras Mario y Natalia se encuentran en una situación diametralmente opuesta: son dos soñadores que no viven en el mundo real. Durante el baile, Mario se molesta por la actitud de un joven bailarín⁴⁵¹ que trata de seducir a Natalia con sus movimientos. Entonces él se pone a bailar de forma compulsiva, actuando como un payaso y provocando la risa a los demás. Las canciones diegéticas de estilo pop crean un contexto que podría definirse como “un oasis de realidad en medio de un desierto de ilusiones” y contrastan radicalmente con la música extradiegética instrumental, íntima y emocional, que nos indica que los dos personajes están fuera del mundo real y viven, como decimos, en una permanente ilusión y fantasía.

-Nascimento: “O cangaceiro”

La primera canción que escuchamos es “O cangaceiro” –el bandido- y en los títulos de crédito aparece la información del título, el apellido del autor –Nascimento- y los intérpretes de la canción –Orchestra de Luiz el Grande-. Esta información es escueta pero nos permite saber que se trata de la famosa canción “Mulher rendeira” –mujer hilandera- compuesta por Alfredo Ricardo do Nascimento en 1922 aunque no sería hasta 1953 cuando se popularizó a través de la película homónima *O cangaceiro*⁴⁵². La

⁴⁵¹ El bailarín en cuestión es el famoso Dirk Sanders, quién trabajó con Visconti en otra ocasión concretamente en el ballet *Maratona di danza* realizado el mismo año en que se rodó *Le notti bianche*, 1957. Dirk Sanders fue el coreógrafo y responsable de los números de baile de este ballet, cuya música la compuso Hans Werner Henze.

⁴⁵² *O Cangaceiro* es una película del director brasileño Lima Barreto cuyo argumento trata sobre una profesora de una pequeña escuela rural que es secuestrada por una banda de foragidos de cuyo líder se enamora.

canción posee un tempo y un carácter tranquilo con ritmo de “xaxado”⁴⁵³ que da a la escena una calidez que arroja la llegada de Mario y Natalia al bar. Los primeros versos de la canción expresan lo siguiente:

*“Olé mulher rendera
Olé mulher rendá
Tu me ensina a fazer renda
Que eu te ensino a namora”⁴⁵⁴.*

En esta ocasión, la canción ha sido seleccionada por Visconti teniendo en cuenta el contenido del texto que, en clave moderna, ayuda a definir al personaje de Natalia, a quién llama “Mujer hilandera” debido a su profesión: se dedica a tejer y restaurar tapices y alfombras con su abuela. La primera estrofa es la que nos ofrece un paralelismo más eficaz puesto que las otras dos estrofas derivan hacia un tema divergente que no trataremos aquí. La música es una perfecta fórmula para concretar aspectos de la personalidad de Natalia y definirla como “hilandera” o “costurera”. Mediante la letra de la canción, Visconti sustituye momentáneamente el “tema de amor de Natalia” por el tema “Mulher rendeira” de manera que, al dejarse llevar durante unas pocas horas y disfrutar de la felicidad del momento, se le asocia un nuevo tema musical apropiado para la ocasión, un nuevo “leitmotiv” que la convierte en una especie de cenicienta que disfruta por una vez en la película bailando y riendo con Mario y los demás jóvenes. Por supuesto, esa cenicienta despierta de su felicidad efímera cuando se da cuenta de que se le ha olvidado su cita con el inquilino y sale corriendo a ver si ha llegado.

-Bill Haley and his comets: “Thirteen women”

La segunda canción es “Thirteen women” compuesta por Dickie Thompson e interpretada por “Bill Halley and his comets”. En este caso, el empleo de la canción

⁴⁵³ El “xaxado” es una danza brasileña originaria de la zona de Pernambuco. Inicialmente el baile era interpretado por hombres pero actualmente lo bailan una fila de mujeres y otra de hombres. http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=751&Itemid=1. Consulta el 10-10- 2014.

⁴⁵⁴ Traducción: *Olé mujer hilandera / Olé, mujer hilandera / tu me enseñas a hilar /y yo te enseño a enamorarte*. Como hemos indicado arriba, no hemos incluido las otras dos estrofas porque el texto no tiene apenas relación con los personajes o con lo que sucede en la escena o en el filme.

tiene una función similar a la que indicamos en la anterior ocasión: aporta un significado a la escena a través del texto. En este caso la canción está asociada a Mario quien, al darse cuenta de que Natalia le presta atención y lo está pasando bien en su compañía, se siente como si fuese la persona más importante del mundo y se lanza a bailar descontroladamente. La letra refleja la sensación de bienestar y “poder” que tiene el protagonista al encontrarse él solo con trece mujeres, una sensación similar a la de Mario durante la escena del baile. La euforia del momento se apodera de él y se desinhibe por completo, haciendo tonterías mientras baila delante de todos los presentes. El texto de la canción dice lo siguiente:

*“Last night I was dreamin'
Dreamed about the H-bomb
Well the bomb a-went off and I was caught
I was the only man on the ground

There was a thirteen women and only one man in town
Thirteen women and only one man in town
And as funny as it may be
The one and only man in town was me
With thirteen women and me the only man around⁴⁵⁵”.*

Además de dar un ritmo más rápido a las escenas en las que suena, subraya la respuesta de Mario al espectacular baile que realiza el joven interpretado por Dirk Sanders. La intención de Mario es la de atraer la atención de todas las personas que están en el bar y especialmente la de Natalia ya que se siente seguro de sí mismo. El texto de la canción interpretada por “Bill Haley and his comets” da un sentido irónico al baile de Mario, reforzando su autoestima y considerando que en esos momentos es capaz de todo porque siente que su amor por Natalia empieza a verse recompensado.

⁴⁵⁵ *La pasada noche tuve un sueño / soñé con la bomba H / la bomba explotó y me pilló en el medio / Era el único hombre que cayó / Había trece mujeres y solo un hombre en la ciudad / solo un hombre en la ciudad / Y por divertido que parezca / el único hombre en la ciudad era yo / con trece mujeres y el único hombre era yo.* Traducción del autor del trabajo.

También tendríamos que considerar esta canción de Bill Haley un elemento contextualizador de la escena ya que se trata de música coetánea al momento en el que se desarrolla el filme.

-Gino Latilla: “Scusami”

La canción "Scusami", una pieza destacada en el panorama de la música ligera italiana de los años cincuenta, es la tercera canción que suena en las escenas del interior del bar. Compuesta por Colombo, Malagodi y Perrone⁴⁵⁶ e interpretada por la Orchestra del Mastro Angelini, se trata de la versión cantada por Gino Latilla –cuyo nombre, curiosamente, no aparece en los créditos – y fue lanzada en el Festival de Sanremo de 1957. En el filme escuchamos “Scusami” justo después del frenético baile, en el momento en el que los jóvenes se juntan por parejas para bailar este tema lento. Al ver que todos se ponen a bailar, Mario invita también a Natalia a bailar y ella, con cierta reticencia, accede. La sensación del momento es de felicidad y satisfacción mutua e irradia un halo de esperanza que parece indicarnos que ambos puedan llegar a amarse. El único momento de diálogo que hay en esta escena es cuando Natalia expresa su felicidad con la frase: “Ahora también puedo decir que he estado bailando”, dando a entender que nunca antes lo había hecho y que Mario le ha ofrecido esa oportunidad; a las palabras de Natalia, Mario responde: “Ahora también puedo decir que he sido feliz”, en clara alusión a la soledad y la tristeza de su vida antes de conocer a Natalia. Al verse aceptado por ella, se siente satisfecho porque cree que ha logrado el amor de la joven. La cámara se acerca en un primer plano a los rostros de los dos personajes y observamos que sus labios están muy próximos, pero nunca llegan a besarse, detalle significativo que indica que Natalia no ha olvidado al inquilino y no ha dado el paso de comprometerse con Mario. Otro de los elementos que marcan la distancia que todavía separa a Natalia de Mario es el texto de la canción.

“Due cuori e solo un’anima

Noi siamo nell’amor

“Ma se t’ho fatto piangere

Scusami, scusami ancor

è stata una vertigine

Un falso batticuor

⁴⁵⁶ El nombre real de estos compositores era Biri, Walter Malgoni y Mario Perrone.

Che m'ha sconvolto l'attimo
Scusami, scusami ancor
Parlami
Non tacere ma parlami
Vivo di te
E non voglio che te
Amore mio non piangere
Ma stringimi sul cuor
E finirò baciandoti
*Scusami, scusami ancor*⁴⁵⁷.

El contenido del texto se asocia al gesto cariñoso y cercano de Natalia con Mario durante el baile y parece hablar por Natalia y pedir disculpas por haber hecho “llorar” a Mario a causa del “rompecorazones que le ha trastornado momentáneamente”, en una clara alusión al inquilino. Continúa la letra de la canción dándonos pautas del cambio de actitud e incluso de carácter de Natalia para con Mario: le pide “que le hable, que no guarde silencio y que la esteche contra su corazón” para, finalmente, acabar besándose. Pero la conclusión de esta escena no sucede con el beso como final feliz, como cabría esperar: una vecina grita repentinamente “¡Llama a papá, Gina, que son más de las diez!”, momento en el que Natalia despierta de su ensimismamiento y se da cuenta de que está faltando a su cita con el inquilino y sale corriendo del bar en dirección al punto de encuentro. A partir de aquí, la música, de nuevo, regresa al plano diegético, al plano de las emociones “Sturm und Drang” que hemos comentado anteriormente. El momento de felicidad e ilusión de Mario ha sido breve y efímero pero probablemente satisfactorio.

- **“Paisaje sonoro”**

Nos gustaría comentar muy brevemente la función del “paisaje sonoro”, que podríamos denominar en este caso como “los sonidos de la realidad”. Mediante estos

⁴⁵⁷ *Dos corazones y un alma/ Nosotros estamos en el amor / Pero si te he hecho llorar / Perdóname, perdóname otra vez / Ha sido un vértigo,/ un falso latido / Que me ha trastornado el momento / Perdóname, perdóname otra vez / Háblame / No calles y háblame / Vivo de ti/ Y no quiero otra cosa que a ti / Amor mío no llores/ Y apriétame fuerte el corazón/ Y acabaré besándote / Perdóname, perdóname otra vez / Amor perdóname / Perdóname otra vez / Traducción del autor del trabajo*

efectos sonoros, ruidos, sonidos ambiente y voces de fondo, se sitúa permanentemente a Mario y Natalia en el mundo real, en contraste con su mundo imaginario e ideal que han creado para sentirse protegidos. Si la música del filme que posiciona a los dos personajes en el mundo real es la música pop diegética que suena durante la escena del bar, los sonidos ambientales tomados de la realidad son el marco sonoro que perfila el conglomerado de lo real, de manera que cuando las escenas comienzan a parecer irreales, entonces suena de fondo una lejana sirena de barco que devuelve a la realidad a los personajes. Sobre este asunto Visconti, para aclarar el sentido del filme, se expresaba en los siguientes términos: “debe ser como si fuera falso, pero cuando se tiene la sensación de que es falso debe parecer como si fuera verdadero”⁴⁵⁸. Un juego de realidades y ficciones que discurre entre lo onírico y lo real, entre la huida y la aceptación, entre la salvación y la condena.

También las campanadas nos mantienen en un ambiente real puesto que indican el tiempo que pasa inexorablemente. Con los tañidos de las campanas se introduce el concepto del paso del tiempo, compartiendo la cronología con los personajes. Una de las escenas destacables es la que sucede justo después de la historia que cuenta Natalia a Mario sobre su infancia. Cuando ella termina de contar su versión de los hechos a Mario, de fondo se escucha el sonido de un motor y de una sirena, que devuelven a los dos personajes a la realidad después de haber compartido una historia fabulosa, casi irreal. Mediante el “paisaje sonoro” se obliga a despertar de la fantasía a Mario y Natalia para que tomen conciencia del mundo en el que viven.

Son también interesantes las dos escenas en las que Mario es despertado violentamente por el despertador y por el ama de llaves de la pensión en la que vive. Estos momentos sí son verdaderamente “un baño de realidad”, recordándonos a las escenas del vecindario en el que vivía Maddalena Cecconi con su familia en el filme *Bellissima*. El sonido del despertador es similar al sonido de las campanadas en lo que respecta al hecho cronológico, pero es mucho más directo en lo que se refiere al efecto de realidad, ya que sirve como elemento disruptivo que se encarga de sacar del sueño nocturno a Mario a la vez que se asocian a este “sueño” las noches que pasa con Natalia.

⁴⁵⁸ MIRET JORBA, op. cit., p. 102.

3.2.3. *ROCCO E I SUOI FRATELLI* (1960)

A) Contexto

Le notti bianche supuso una pausa en la carrera cinematográfica de Visconti, quien declaró con cierta ironía a Giovanni Grazzini en una entrevista en *Il corriere della sera* que, “en la carrera de un artesano –yo no me considero más que esto-, debe haber momentos álgidos y etapas intermedias. Todo el mundo tiene derecho a tomarse unas vacaciones”⁴⁵⁹. Con esta opinión dejaba clara su postura respecto a lo que había sido para él la realización de *Le notti bianche* en su trayectoria como director cinematográfico.

El título del filme, *Rocco e i suoi fratelli*, tiene su origen en el libro de Thomas Mann, *José y sus hermanos* y en el nombre el poeta italiano Rocco Scotellaro, cuya obra expresaba los sentimientos de los campesinos del sur de Italia; su poemario *Contadini del sud* representaba este espíritu campesino frente a la industrialización del mundo contemporáneo. También hay elementos tomados de la novela de Dostoyevski *El idiota*, principalmente la relación entre Rocco y su hermano Simone, paralelismo que se encuentra en la obra literaria en los personajes del príncipe Mishkin y Rogozin: ambos se enamoran de la misma mujer, como sucede a los dos hermanos. Pero de todas las fuentes literarias que sirven de referencia para el guión de *Rocco e i suoi fratelli*, el más específico es la colección de relatos *Il ponte della Ghisolfia* de Giovanni Testori, concretamente el titulado “Così fai, Sinatra?”, cuyos protagonistas son dos hermanos y una prostituta que había “pertenecido” primero al hermano mayor⁴⁶⁰. Este material literario fue desarrollado en forma de guión por Visconti junto a Suso Cecchi d’Amico, y el novelista Vasco Pratolini.

La película está dividida en cinco partes, una correspondiente a cada hijo de la señora Rosaria Parondi. Inicialmente se había previsto un prólogo en Lucania, lugar de procedencia de la familia Parondi, en el que se exponían los motivos por los que la familia emigraba a Milán y otros aspectos que permitían contextualizar el origen de la historia, pero finalmente no se rodó. La primera parte corresponde al hermano mayor, Vincenzo, que se traslada a la ciudad antes que el resto de la familia; allí consigue un puesto de trabajo y sale con una joven con quien se va a casar. La segunda parte es la

⁴⁵⁹ Cf. TONETTI, Claretta. *Luchino Visconti*. London: Columbus books, 1983, p. 76.

⁴⁶⁰ Cf. CANOVA, Gianni, “Visconti e le aporie anestetiche della modernità”, en PRAVADELLI, Veronica (cur), *Il cinema di Luchino Visconti*, Venezia: Marsilio, Biblioteca Bianco e Nero, Quaderni n° 2, 2000, pp. 178.

que corresponde a Simone, un joven de gran fortaleza física que decide ser boxeador, pero débil emocionalmente. Rocco, personaje al que se dedica la tercera parte, sigue los pasos de su hermano Simone en el boxeo, pero pese al éxito que logra en este deporte, él siente que no está hecho para la lucha física. La cuarta parte nos muestra a Ciro, más cerebral y metódico, quien a base de esfuerzo logra un puesto de trabajo en la fábrica Alfa Romeo de Milán. Por último, el quinto episodio es el que nos muestra a Lucca, el eslabón familiar que enlaza el pasado y el presente con el futuro; la esperanza de los Parondi por tener una vida futura liberada de las cadenas del pasado y del yugo de los códigos morales que les persiguen.

Uno de los temas que trata el filme es el de las diferencias sociales y económicas entre el norte y el sur de Italia. Visconti consideró esta idea como premisa para enfocar la película y realizó un estudio junto a Suso Cecchi d'Amico para valorar los motivos por los que las familias emigraban al norte del país e incluso al extranjero. La experiencia de una de las mujeres entrevistadas, Rosaria T., fue tomada como referencia, junto a las citadas fuentes literarias, para realizar el guión definitivo⁴⁶¹.

“*Rocco e i suoi fratelli* no es una película unitaria sino que se trata de dos películas en una: la primera es un drama y la segunda una historia épica. La épica refleja el viaje de la familia Parondi al norte de Italia, su gradual conquista de un futuro en su nuevo ambiente y la liberación de Ciro de Rosaria [la madre]. El drama es la historia del triángulo Nadia-Simone-Rocco, del sacrificio personal de Rocco y del asesinato de Nadia a manos de Simone”⁴⁶².

Dentro de este drama pasional destaca la escena del asesinato de Nadia, rodada mediante un montaje en paralelo de las imágenes que nos muestran a Simone apuñalando a Nadia, intercaladas con el combate de boxeo que libra Rocco en el ring, recordándonos a la escena de la ópera *Carmen* de Georges Bizet, donde al final de la misma José acuchilla a Carmen mientras en otro escenario Escamillo triunfa en el ruedo toreando.

Una de las mejores descripciones de la esencia que transmite este filme nos la proporciona Rafael Miret Jorba en su monografía sobre el realizador italiano: “Visconti

⁴⁶¹ BACON op. cit., pp. 104-105.

⁴⁶² Cf. NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Luchino Visconti*. London: British Film Institute publishing, 2003, p. 135.

ensambla neorrealismo y melodrama en busca de un lirismo total, absoluto. Para ello, recurre a ciertas técnicas teatrales que domina con maestría, y elabora un peculiar ritmo dramático compuesto de lentos crescendos que culminan en estallidos de violencia desgarrada y sublime al mismo tiempo”⁴⁶³.

Con *Rocco e i suoi fratelli* Visconti retoma el discurso de la sociedad italiana observada y descrita desde sus conflictos humanos y sociales. En palabras de Gianni Rondolino, el realizador italiano trata “de hacer del cine un medio de intervención sobre la realidad, de tratar temas y problemas que sacudiesen las conciencias, que profundizase en la mirada, brillante y destacada, como era habitual en él [...]”⁴⁶⁴. Este tratamiento de la realidad no dejó indiferente a nadie: el filme suscitó un sin fin de polémicas, y junto con otros dos filmes esenciales de la época –*L’avvenntura* de Antonioni y *La dolce vita* de Fellini-, situó al cine italiano en el centro de los intereses nacionales e internacionales, creándose una suerte de “trilogía de la Italia de la crisis y de la necesidad del rescate social”⁴⁶⁵.

Después del planteamiento onírico, irreal y formalista de *Le notti bianche*, *Rocco e i suoi fratelli* supuso un claro retorno al realismo. Fue un retorno paulatino que no solo se dio en el medio cinematográfico sino que se inició en producciones teatrales como *La posadera* de Goldoni -1956- o el ballet *Maratona di danza* -1957-, con libreto del propio Visconti.

Este filme de Visconti, fundamental en la carrera del director, condensa todos los elementos cinematográficos que configuran el “primer Visconti”:

“El planteamiento sociológico (origen y condiciones de la emigración interior, marginación del subproletariado urbano), la descripción psicológica de los personajes (relaciones entre hermanos, sentimiento de culpa, agresividad de la frustración) y, por supuesto, la catarsis del melodrama. De la misma manera que, desde un punto de vista temático y narrativo, pueden observarse algunos de los rasgos más característicos de sus filmes precedentes, así: la pasión destructiva (*Ossessione*, *Senso*), la crónica documental (*La terra trema*), la importancia del rol materno en la familia meridional (*Bellissima*) y el ritmo *musical* de la acción (*Senso*). Por todo

⁴⁶³ MIRET JORBA, op. cit., pp. 116-120.

⁴⁶⁴ RONDOLINO, op. cit., pp. 390-391.

⁴⁶⁵ Idem, p. 391.

ello, *Rocco e i suoi fratelli* se erige en modelo de un género singular, que bien podría denominarse melodrama materialista⁴⁶⁶.

Otra vez más, un filme de Visconti se convierte en *casus belli* y enfrenta a los progresistas con los reaccionarios. Pero esta vez la batalla fue más dura y difícil, reflejando la tensión política que se vivía en el país en ese momento. Las reacciones que provocó el estreno de *Rocco e i suoi fratelli* no fueron sino las consecuencias de esas tensiones que llegaban al mundo de la cultura y el espectáculo en forma de lucha política e ideológica. De hecho, la presión política desaconsejó que la película, que era una de las candidatas para ganar el Festival de Venecia de 1960, ganase el primer premio, que recayó en el discreto filme de Andre Cayatte *Le passage du Rhin*. Visconti, otra vez más, se tuvo que conformar con el Premio Especial el Jurado, que no recogió en señal de protesta. La película tuvo también problemas con la censura en países como Inglaterra, donde se suprimieron algunas de las puñaladas de Simone, y en España, donde se alteraron las escenas de la violación y asesinato de Nadia⁴⁶⁷.

B) Música

Si en *Le notti bianche* vimos como el nombre del compositor Nino Rota sustituía al término “commento musicale” en los títulos de crédito, en *Rocco e i suoi fratelli* volvemos a encontrar a Rota como creador de la música. Además, hay otra particularidad añadida: la música de la película está editada en formato disco por la productora Titanus. Este detalle indica la evolución que en este tiempo –veinte años aproximadamente- ha tenido la banda sonora musical en el cine italiano y cómo ha ido tomando mayor importancia la labor del compositor. A diferencia de lo que sucedía en los años cuarenta y mitad de los cincuenta, en los que la “colonna sonora” consistía en un comentario musical donde director y compositor desarrollaban el planteamiento musical del filme, asesorados por el director musical, ahora el compositor es parte fundamental de la construcción del filme. Franco Mannino nos cuenta que “con la música de *Rocco e i suoi fratelli*, Rota confirma la ley número 633 de 1941 *Protección de los derechos de autor y de los derechos relacionados*. El artículo 44 de ésta dice: *Se consideran coautores de la obra cinematográfica el autor del guión, el autor de la*

⁴⁶⁶ MIRET JORBA, op. cit., pp. 111-112.

⁴⁶⁷ Idem, p. 124.

escenografía, el autor de la música y el director artístico”⁴⁶⁸. Estas palabras explicitan el brillante trabajo que el compositor realizó para Visconti en esta película y también nos permite intuir la libertad que el director italiano dió a Nino Rota, procurando interferir lo menos posible en la creación de la música.

En sus siguientes filmes, a excepción de *Vaghe stelle dell'orsa* y *Ludwig*, se mantiene esta libertad por parte de Visconti hacia el compositor. Al mismo tiempo, procurará mantener las estrategias musicales que han caracterizado su cine desde sus orígenes: la diferenciación musical del plano diegético y extradiegético, el “paisaje sonoro” como componente diegético relevante y los significados añadidos mediante la incorporación de elementos musicales.

También debemos señalar que la música diegética tiene la misma función que en anteriores ocasiones, contrastante con la música extradiegética por lo general, pero es transformada sutilmente haciendo que las canciones que aparecen a lo largo del filme lo hagan de forma parafraseada y no directa, es decir, que o bien los personajes son los que cantan dichas canciones o suenan de fondo sonoro en espacios claramente contextualizados. En esta idea nos detendremos más adelante puesto que supone un matiz muy interesante en las estrategias musicales del cine de Visconti.

Antes de trabajar de nuevo con Visconti en *Rocco e i suoi fratelli*, Nino Rota compondría varias canciones para el montaje teatral *El ángel que nos mira* y una de sus obras más representativas, el *Concerto-soirée*, en el cual se intuye la atmósfera musical de determinados fragmentos del cine de Visconti, como es el caso de la pieza “Valzer ai laghi” que compuso para *Rocco e i suoi fratelli*⁴⁶⁹. La dirección musical del filme estuvo a cargo de Franco Ferrara, al igual que en *Senso* y en *Le notti bianche*, y en la parte diegética se incorporaron algunas canciones de estilo pop y música ligera para contrarrestar la intensidad emocional de los temas musicales en el plano extradiegético y destacar así los ambientes de la realidad.

B.1) Música extradiegética

El tratamiento musical de *Rocco e i suoi fratelli* es similar al propuesto para *Le notti bianche*. Nino Rota consideró que el recurso más efectivo volvía a ser la utilización del “leitmotiv”. El drama familiar y las envidias fraternales están subrayados

⁴⁶⁸ MANNINO, op. cit., p. 32.

⁴⁶⁹ LATORRE, op. cit., pp. 147.

por la música extradiegética mientras que la música diegética contextualiza la época – los años sesenta y la emigración- y nos posiciona en la realidad de lo cotidiano.

El filme fue planteado y desarrollado como una ópera también en el aspecto musical: se divide en seis actos, de los cuales, el primero sería un preludio u “Obertura” y el último un “Final” a modo de conclusión. Nos parece lógico hacer esta división en actos teniendo en cuenta que la película se divide en cinco partes que se corresponden con cada uno de los hermanos de la familia Parondi: Vincenzo, Simone, Rocco, Ciro y Lucca. Según el análisis musical realizado por José María Latorre podemos considerar la siguiente división temática:

“Los temas principales de la película son cinco: un fragmento jazzístico unido a la imagen de una gran ciudad; un vals de noble acento sentimental que hace referencia al origen meridional de los personajes – “Terra lontana”-; una *ninna nanna* también de carácter meridional, “Paese meo”, que da asimismo una aproximación musical a las raíces familiares; el “tema de Nadia”, de aire jazzístico; y el “tema de amor” de Rocco y Simone por Nadia, un lírico y emotivo cantábile expuesto casi siempre de modo apasionado, que se cuenta entre las páginas más conmovedoras escritas por Rota para el cine. Aparte de estos temas, en el filme hay también un vals de ambiente –el “Valzer ai laghi”- y un slow [...]”⁴⁷⁰.

Coincidimos con José María Latorre en que hay cinco temas principales: “tema de Milán”, “tema de la Terra lontana”, “tema de Nadia”, “tema de la pasión de Rocco y Simone” y un “Slow” de corte jazzístico⁴⁷¹. Sería lógico incorporar también la canción “Paese meo” que abre y cierra el filme. Teniendo en cuenta que existe una grabación de la banda sonora original⁴⁷², la hemos consultado para contrastar la distribución temática y hemos encontrado que el “tema de Nadia” tiene su origen en el “tema de Milán”, es decir, que se trata de dos temas concebidos como una unidad musical, aunque se pueden escuchar a lo largo del filme asociados a los dos “personajes”, la mujer y la ciudad, por separado. Este hecho es fundamental ya que nos ayuda a entender que el personaje de

⁴⁷⁰ LATORRE, op. cit., p. 148.

⁴⁷¹ Tomamos este término de José María Latorre en alusión al tema “lento” y calmado de estilo jazzístico que escuchamos y que se contrapone al “tema de Rocco y Simone”. LATORRE, op. cit., p. 148.

⁴⁷² Originalmente editada por la productora Titanus con Fonoprint Studio en 1960.

Nadia tiene el mismo carácter que la ciudad de Milán: ambos son perniciosos para la familia, provocan todas sus desgracias y les lleva a la completa desintegración. Entrar en contacto con la urbe contemporánea y su gente supone un cambio de “ecosistema” de la familia que produce los desajustes emocionales y sociales que vemos a lo largo del filme. Por eso el “tema de Nadia” y el “tema de Milán” comparten esa sonoridad jazzística, moderna y cosmopolita, que contrasta con la música extradiegética que refleja la psicología, sentimientos y pasiones de los hermanos Parondi. Mauro Giori, en su completo estudio del filme, también identifica a Nadia con Milán:

“Nadia se convierte en el elemento ciudad, esto es, la perversión que corrompe a Simone y que debe estar relacionado con el hecho de vivir en Milán. [...]. Rocco y Simone pierden la sinceridad que les permitía comunicarse como hermanos. Una mujer se entromete en su relación, una mujer a la que es imposible resistirse. Guapa, joven y voluptuosa. Un veneno dulce e incurable ha penetrado en su sangre, contaminándolos como una enfermedad. Como la gran ciudad, con sus tentaciones, fascinaciones y peligros mortales. Y ha corrompido su sangre de campesinos lucanos. Nadia es la ciudad. Nadia es Milán”⁴⁷³.

Otro de los datos que nos ofrece la grabación de audio es que el “tema de la pasión de Rocco y Simone” posee un material temático común que cambia según el personaje al que acompaña, mostrando así su verdadera psicología y los cambios que sufren a lo largo de la película. La división de este tema está planteada en la grabación en seis partes, dependiendo de la instrumentación y, sobre todo, del carácter: “El amor de Rocco”, “Los celos de Simone”, “El adiós de Nadia”, “El amor entre los dos hermanos”, “El delito de Simone” y “El retorno de Simone”. Para facilitar el seguimiento y no complicar el ya de por sí amplio esquema temático propuesto por Nino Rota, definiremos el “tema de la pasión” matizando si se trata de Rocco o de Simone y citaremos “tema de Rocco” y “tema de Simone” separadamente. Aunque el material motivico sea el mismo y sólo cambie la orquestación y el carácter, creemos que es mucho más fácil el seguimiento narrativo de los temas musicales proponiéndolo de este modo.

⁴⁷³ Cf. GIORI, Mauro. *Scandalo e banalità: rappresentazione dell'eros nell' cinema di Luchino Visconti*. Milano: LED Edizioni Universitaria, 2012, pp. 198-201.

La impresión que se tiene al analizar la música de *Rocco e i suoi fratelli* con detenimiento es que Rota concibió musicalmente a Simone y Rocco como si se tratase de dos elementos diferentes pero con una raíz común: hermanos por cuyas venas corre la misma sangre y criados por la misma madre. El hecho de que Rota aplique el mismo motivo a ambos hermanos responde a esta idea de unidad fraternal y familiar que se rompe a causa de la envidia y el odio, consideración que nos permite pensar en que existen ciertas reminiscencias de la historia del “Antiguo Testamento” de los hermanos Caín y Abel. El “tema de Simone” siempre es turbulento y dramático, en ocasiones siniestro, y anticipa sus violentas intenciones. En cambio, el “tema de Rocco” posee matices más sutiles y transmite una sensibilidad y delicadeza propias del personaje. Rota establece así un juego de diferenciación que nos sitúa ante las intenciones de los dos hermanos, mostrándonos abiertamente su psicología y permitiéndonos asistir a una guerra fratricida desde la propia música.

Un último detalle que se deriva de la escucha de la banda sonora de *Rocco e i suoi fratelli* es que uno de los temas de estilo jazzístico que aparecen a lo largo de la película fue compuesto como música extradiegética, a diferencia de todos los demás. Se trata de “Come tu vuoi” que se inserta en la escena que sucede dentro de un bar en el que varias personas juegan a las cartas y Nadia deambula entre la gente, borracha y hastiada porque ha tomado la decisión de regresar junto a Simone por petición de Rocco y por amor a éste. “Como tú quieras” es la frase que parece estar diciéndolo Nadia a Simone, aceptando la situación y sometiéndose a Simone. Nadia se pasea ebria forzando el distanciamiento entre ambos personajes ayudada por una música que aparentemente podría sugerir lo contrario.

Antes de pasar al análisis de la música extradiegética del filme conviene disponer de un guión musical que facilite el seguimiento de las distintas partes en las que se divide el filme y de los temas que aparecen en cada una. De este modo, cuando próximamente analicemos los temas musicales y sus apariciones, resultará más sencillo situarnos y saber qué tema está sonando en cada parte.

OBERTURA

-Créditos: “tema de la pasión” de Simone y Rocco. “tema Paese meo”

-La familia llega a la ciudad en tren. Todos miran con interés la urbe cosmopolita: “tema de Milán”

ACTO I: Vincenzo.

-Temas principales: “tema de Milán”

-Temas secundarios: “terra lontana” y tema “Paese mio”.

1. En casa de Ginnetta, novia de Vincenzo: “La più Bella del mondo”, sólo armonía
2. Voces en casa de los suegros de Vincenzo: “paisaje sonoro”
3. Vincenzo pide alojamiento a un conocido: “tema de Milán”
4. La familia se despierta temprano para ir a trabajar: “terra lontana”
5. Vincenzo queda con Ginnetta en el trabajo: “tema de Milán”
6. Rocco canta una canción en su casa
7. En casa de los Parondi Nadia ve el retrato de familia: “Paese mio”
8. Rocco canta en casa una canción de amor
9. Gimnasio donde entrena Vincenzo: “paisaje sonoro”
10. La construcción donde trabaja Vincenzo: “paisaje sonoro”
11. Gimnasio donde empieza a entrenar Simone: “paisaje sonoro”
12. Primer combate de boxeo: “paisaje sonoro”, gritos, insultos y voces.
13. Nadia está esperando a Simone después del combate: “tema de Milán”

ACTO II: Simone

-Temas principales: “tema de Simone”, “tema de Rocco”

-Temas secundarios: “tema de Nadia” y “Paese mio”

-Temas mezclados: “tema de Rocco” con el “tema de Simone” -al final-

1. Nadia le cuenta a Simone su historia como “prostituta”: “tema de Nadia” – primera vez-
2. Simone roba una camisa en la tintorería donde trabaja Rocco: “tema de Simone” –primera vez-
3. Las chicas que trabajan en la tintorería cantan “La più bella del mondo”.
4. Rocco pide al entrenador de boxeo que vigile a Simone: “tema de Rocco”
5. Simone y Nadia van a pasear juntos: “Valzer ai laghi”
6. Simone tiene intención de robar: “tema de Simone”
7. Nadia devuelve a Rocco el broche que Simone ha robado: “tema de Simone”
8. El “Tema de Simone” se convierte unos instantes en “tema de Rocco” en esta misma escena
9. Rocco dice a Simone que Nadia lo deja. “tema de Rocco”

10. Simone le dice que no quiere saber nada más de Nadia: “tema de Rocco”

11. Rocco se está enamorando de Nadia: “tema de Rocco”

ACTO III: Rocco

-Temas principales: “tema de Rocco” y “tema de Simone”

-Temas secundarios: “Terra lontana” y “tema de Milán”

-Temas mezclados: “tema de Nadia” con el “tema de Simone”

-“tema de Rocco” con el “tema de Milán”

1. Rocco comienza el servicio militar: corneta militar

2. Rocco recibe una carta de su madre: “terra lontana”

3. Nadia y Rocco se encuentran casualmente: tema de Rocco”

4. Rocco vuelve a casa: “terra lontana”

5. Rocco sale con Nadia: “tema de Rocco”

6. Rocco y Nadia salen de nuevo: “tema de Rocco”

-Se entremezclan en “tema de Rocco” y el “tema de Milán”.

-Segundo combate de boxeo

7. Simone se entera de que Rocco está saliendo con Nadia: “tema de Simone”

8. En el bar, como fondo sonoro: “Calypso in the rain”

9. Simone y sus colegas asaltan a Rocco y Nadia: “tema de Simone”

-El “Tema de Simone” se mezcla con el “tema de Nadia” muy brevemente.

10. Tras la violación de Nadia: “tema de Rocco”

11. Silbidos del tren: “paisaje sonoro”

12. Campanas del Duomo: “paisaje sonoro”

13. Nadia y Rocco analizan la situación: “tema de Rocco”

14. Nadia confiesa su amor a Rocco pero éste insiste en que vuelva con Simone: “tema de Rocco”

15. En el bar: “Come tu vuoi”

-3º combate de boxeo

16. En el ring de boxeo: “paisaje sonoro”

17. Rocco habla con Ciro tras el combate: “tema de Rocco”

ACTO IV: Ciro

-Temas principales: “tema de Rocco” y “tema de Simone”

-Temas secundarios: “tema de Nadia” y “terra lontana”

-Temas mezclados: “tema de Rocco” con “Terra lontana”

-“tema de Rocco” con “tema de Nadia”

-“tema de Simone” con “tema de Rocco”

1. Ciro celebra el carnaval con sus amigos: “Tintarella di luna” de Mina.
 - Ciro silba “Tintarella di luna”
 2. Decepción de la madre al ver lo que sucede entre sus hijos: “terra lontana”
 3. Simone y Nadia reclusos en una habitación de la casa: “Andante sostenuto” de la *Cuarta sinfonía* de Chaikovsky
 4. Ciro vuelve a hablar con Rocco sobre Simone: “tema de Rocco”
- Mezcla el “Terra Lontana” con el “tema de Rocco”
5. Simone se encuentra con Duillio, su antiguo sponsor: “tema de Simone”
 - En casa de Duillio: Intervali di la RAI.
 6. Una vecina canta mientras tiende: “Il mare”
 7. Duillio llama a los hermanos Parondi para que paguen lo que ha roto su hermano: “tema de Rocco”
 - El “tema de Simone” se apodera del “tema de Rocco”
 8. Simone en un bar con sus colegas: “tema de Simone”
- 4º combate de boxeo
9. Recibimiento de Rocco: “paisaje sonoro”
 10. Nadia dice a Simone que lo odia: “tema de Nadia” suena por segunda y última vez.
 - Mezcla “tema de Nadia” con “tema de Rocco”
 11. Simone saca la navaja: “tema de Simone”
 12. Combate de boxeo: “paisaje sonoro”
 13. Asesinato: no hay música.

ACTO V –Finale: Lucca

-Temas principales: “Terra lontana”, “tema de Simone”

-Temas secundarios: “tema de Rocco”, “Tema Paese mio”

1. Cena familiar: música diegética
2. Vecindario: “paisaje sonoro”
3. Rocco dice a Lucca que ya nada será igual: “Terra lontana”
4. Llegada de Simone: “tema de Simone” y “tema de Rocco”
 - Sangre en el abrigo de Simone: “tema de Simone”

5. Ciro va a denunciar a Simone: “tema de Simone”
6. Ciro cuenta a Lucca la historia de la llegada a Milán: “Terra lontana”
7. Ciro regresa al trabajo: sirena, “paisaje sonoro”
8. Fin: “Paese mio”

El esquema que hemos presentado en esta ocasión es muy extenso y casi se puede considerar como una guía musical del filme. A parte de disponer en este guión con la organización de los temas musicales y su localización, es imprescindible analizar algunas escenas en las que la música tiene una función relevante o establece relaciones narrativas con los personajes o las situaciones. Analizaremos, por tanto, cada una de las partes en las que hemos dividido la película para determinar las estrategias musicales llevadas a cabo por Rota y Visconti en el aspecto narrativo y en el desarrollo argumental.

- **Obertura**

En esta parte inicial escuchamos, durante los créditos iniciales, el “tema de la pasión” de Rocco y Simone al que seguidamente se añade el tema “Paese mio” en su versión vocal, cantada por Elio Mauro. Este tema tiene un componente meridional que nos hace pensar en las raíces familiares de los Parondi e imprime un halo de nostalgia por el abandono del lugar de origen. Nino Rota cuenta en una entrevista en la revista *Voi ed io* cómo se originó esta primera parte del filme y el resto de los temas musicales.

“La música de este filme nació inspirándome en el argumento. El primer tema que compuse fue el “valzerino paesano”, que evoca el recuerdo del país de donde provienen los cinco hermanos emigrados a Milán. El resto de la música –el tema de Rocco, el de Nadia- nació durante el rodaje del filme. Es una música de colores sombríos. Al inicio, los títulos debían abrirse con el dramático tema de Rocco. Pero Luchino, cuando íbamos a grabar los títulos, me pidió que insertara antes un fuerte acorde que debía sonar dos veces seguidas. Así nació otro inicio melodramático, teatral”⁴⁷⁴.

Este comienzo anticipa narrativamente los acontecimientos: por una lado nos presenta el tema fundamental del filme, el de Rocco y Simone, el tema de la lucha entre

⁴⁷⁴ LATORRE, op. cit., p. 148.

hermanos; y por otro, escuchamos la melancólica canción “Paese mio”, en clara alusión a la pérdida de las raíces familiares. Esta presentación, como indicaba Nino Rota es melodramática porque tiene la misma función que en la ópera tiene la “Obertura”: presentar los temas esenciales del conflicto que aparecerán a lo largo de la obra.

“En efecto, el fuerte acorde, repetido, que da entrada a los títulos de crédito al tema de Rocco y, después a la [canción “Paese mio”], adquiere así el sabor de introducción a una ópera trágica, de acentos desgarradores y sombríos, con lo que los títulos resumen perfectamente el sentido del filme: la tragedia, el desarraigo, la pasión y la nostalgia. El breve prólogo concluye cuando la familia Parondi se dirige en tranvía hacia la casa donde Vincenzo celebra la Navidad con la familia de su novia, mientras en la columna sonora se escucha el tema jazzístico que comenta las imágenes ciudadanas”⁴⁷⁵.

Este “tema de Milán” es un tema de tempo rápido, que refleja la esencia cosmopolita de la ciudad del norte a la que emigra la familia en busca de un futuro más próspero. La música “recibe” a los Parondi a su llegada y los “transporta” a lo largo de la ciudad. Posteriormente veremos cómo esta música es uno de los elementos que simbolizan la pérdida familiar a causa de la desorientación que produce en Rocco y Simone la vida urbana, llena de placeres y emociones intensas.

- **Acto I: Vincenzo**

En esta primera parte del filme el tema más destacado es el “tema de Milán”, de la ciudad implacable cuyo ritmo no podrán seguir todos los hermanos. El que sí está verdaderamente integrado en la vida de la ciudad es Vincenzo, puesto que él llegó antes que sus hermanos para buscar un trabajo e ir abriendo el camino a su familia. Por ello, este tema suena asociado a él en dos ocasiones: cuando pide alojamiento por una noche al vigilante de la obra en la que trabaja y cuando va a buscar a su novia al trabajo. Al final de este primer acto el “tema de Milán” suena también asociado a Simone y Nadia, en la escena en la que después de ganar un combate de boxeo ambos se marchan juntos a celebrar el triunfo. Entendemos inmediatamente que Simone también trata de integrarse en la vida de la ciudad y sus costumbres.

⁴⁷⁵ LATORRE, op. cit., pp. 148-149.

El tema de la “Terra lontana” lo escuchamos en el momento en que los Parondi ven nevar por primera vez y se levantan todos de la cama para ir a trabajar. “La música es el recuerdo nostálgico del pasado, del mundo que han dejado atrás”⁴⁷⁶; pero también tiene un componente rítmico destacable que hace que la música modifique el ritmo de las imágenes, dotándolas de un dinamismo adecuado a la escena. El ritmo ternario del vals acompaña el ir y venir de los hermanos por la casa mientras se asean y desayunan.

En cambio la escena en la que suena el tema “Paese mio” sí resulta más nostálgica. En ella, Nadia se encuentra en casa de los Parondi y ve el retrato familiar que cuelga en una de las paredes. Ella se centra en Rocco y Simone, haciendo caso omiso de Ciro, Lucca e incluso de Vincenzo. El hecho de que solo reconozca a Rocco y Simone en el retrato parece indicar que su atención se concreta, desde el primer momento, en estos dos personajes. La música nos transmite la unidad familiar que existía cuando vivían en Lucania, mientras Nadia observa casi maternalmente la foto de familia. La languidez del tema “Paese mio” en su versión instrumental da a la escena cierta calidez, un toque sentimental que resulta contrastante con el devenir de los acontecimientos posteriores, en los cuales Nadia será la pieza fundamental.

En esta primera parte no existe todavía acción dramática, más allá de la discusión entre las familias de Vincenzo y Ginetta; simplemente presenta a la familia, todavía unida, realizando las labores de la casa y luchando por el beneficio común. También vemos las escenas en el gimnasio, donde preparan a Vincenzo para ser boxeador. Estos espacios deportivos serán clave ya que permiten a Visconti establecer contextos que también van a influir en la contaminación de los hermanos Parondi, y el mundo del boxeo es uno de ellos.

- **Acto II: Simone**

En este segundo acto es donde comienza verdaderamente el drama, y escuchamos en primer lugar el “tema de Nadia”, elemento disruptivo del filme. Nadia, después de haberse acostado con Simone le cuenta su historia personal, el tipo de vida que ha llevado y su situación actual. Durante el relato, suena el “tema de Nadia” completo, presentándonos al personaje íntegramente, con todos sus defectos y virtudes. Con la llegada de la joven –y su tema musical- comienzan los problemas familiares de los Parondi, comenzando por Simone, quién dominado por el personaje de Nadia y para agradar a ésta, roba una camisa en la tintorería donde trabaja su hermano Rocco. Aquí

⁴⁷⁶ LATORRE, op. cit., p. 149.

hace su aparición el “tema de Simone”, un motivo siniestro y dramático que anticipa en buena medida lo que sucederá más adelante.

Al “tema de Simone” se contraponen el tema “Paese mio”, en la escena en la que Rocco pide al entrenador de boxeo de Simone que le vigile para que no haga ninguna tontería”. “El afán protector, casi materno, de Rocco recibe el comentario de la *canción de cuna*, anticipando también las futuras relaciones entre los hermanos”⁴⁷⁷.

Más adelante, cuando Nadia y Simone pasan el día en los alrededores de un hotel a las afueras de la ciudad, ella aclara a Simone que no quiere nada serio con él. En esta escena escuchamos un vals de carácter ligero y desenfadado, el “Valzer ai laghi”, nada pretencioso, que se limita a concretar el valor de la relación que Nadia quiere tener con Simone: un pasatiempo para entretenerse.

En vista de que Simone no logra hacer cambiar e opinión a Nadia en lo que respecta a su situación sentimental, éste decide robar un broche a la dueña de la tintorería para, después, ofrecérselo a ella como regalo. El hermano de Rocco seduce a la dueña de la lavandería para robarle el broche mientras escuchamos el siniestro “tema de Simone” que enlaza con la escena siguiente en la que Nadia devuelve el broche a Rocco porque intuye es robado. Aquí el agresivo “tema de Simone” se convierte brevemente en el calmado “tema de Rocco”, dándonos a entender en quien recae otra vez la responsabilidad de velar por Simone es en Rocco, el hermano menos egoísta y más generoso.

En la escena posterior, en la que todos descansan en sus camas en la casa familiar, Rocco explica a Simone que Nadia no quiere volverlo a ver, mientras escuchamos el “tema de Rocco” que invade la escena con su lirismo sentimental aunque “teñido” levemente por el “tema de Simone” en una versión menos dramática que en las apariciones anteriores. Con el “tema de Rocco” de fondo la cámara toma un primer plano del rostro de Rocco informándonos en este momento de que se está enamorando de Nadia.

El “tema de Simone”, que dominaba en la primera parte de este Acto II, ha dado paso al “tema de Rocco” que enlaza con el Acto III, en el que la lucha de los temas musicales es mucho más intensa y compleja.

⁴⁷⁷ LATORRE, op.cit., p. 150.

- **Acto III: Rocco**

El personaje de Rocco es presentado de una forma singular. Al contrario de lo que sucede con el resto de los hermanos, a Rocco no se le sitúa en Milán junto a su familia sino que lo encontramos haciendo el servicio militar, fuera de contexto, sometido a un “proceso de formación para la guerra”. Esta presentación hace que veamos a Rocco como un personaje con un código moral muy personal y una sensibilidad exacerbada que resultará fatal para su familia, destruyendo, sin pretenderlo, la unidad entre los hermanos.

“Muy rico musicalmente, el tercer acto del filme está dominado por el tema que cerraba el segundo acto, es decir, el tema de la pasión de Rocco y Simone, el cual sonará en seis ocasiones”⁴⁷⁸. Es cierto que el “tema de Rocco” es el que más relevancia adquiere en esta parte de la película pero hay que señalar que Rocco también está representado por el tema de la “Terra lontana”. Como explicábamos antes, Rocco se encuentra haciendo el servicio militar y un día recibe una carta de su madre en la que le cuenta cómo van las cosas por Milán. Durante su lectura escuchamos este vals que simboliza musicalmente la nostalgia que Rocco siente por la tierra que dejó atrás y por los seres queridos que en esos momentos se encuentran lejos de él. El tema de la “Terra lontana” se intercala con el “tema de Rocco” en dos ocasiones, de manera que el personaje de Rocco es construido musicalmente mediante estos dos temas, que nos indican que se mueve entre dos mundos: el de la añoranza del retorno a sus orígenes, a su tierra natal, y el de su amor por Nadia.

Después de la escena de la recepción de la carta, Rocco se encuentra con Nadia casualmente y dan un paseo en un carruaje, acompañados por el “tema de Rocco”. Charlan brevemente y deciden volverse a ver a su regreso a Milán. La aparición del “tema de Rocco” en este momento invita a dos reflexiones: la primera es que Rocco se siente atraído por Nadia y la segunda que Roco ha ganado en confianza y seguridad en sí mismo y lo demuestra en esta misma escena, cuando Nadia, en vista de los consejos que él le da, le pide que le enseñe a “no tener miedo”.

El tema de la “Terra lontana” acompaña el regreso a casa de Rocco, tras haber cumplido el tiempo de formación militar. Lo escuchamos a su llegada al hogar materno, mientras trata de convencer a su madre de que debería ir a conocer a su nieto, el hijo que Vincenzo ha tenido recientemente. En esta circunstancia Rocco se convierte en representante de los valores de la tradición por encima de la propia “mamma” Rosario.

⁴⁷⁸ LATORRE op. cit., p. 150.

En la siguiente escena el “tema de Rocco” vuelve a hacer su aparición: a la salida del gimnasio Rocco y Nadia se van juntos a dar una vuelta en tranvía por Milán. Este tema enseguida pasa al “tema de Milán”, con sus sonoridades jazzísticas y su permanente asociación con la mala influencia de la ciudad, que antes vimos se asociaba también con Nadia. En esta ocasión el “tema de Rocco” y el “tema de Milán” se entremezclan de manera que se sugiere que Rocco está siendo cautivado por la vida cosmopolita de Milán aunque al final “el sentimiento termina imponiéndose a la turbulencia”⁴⁷⁹.

Después de esta presentación del Acto III suena el siniestro “tema de Simone” cuando Ivo y sus colegas –los “teddy boys”⁴⁸⁰- asisten a la retransmisión del combate en el que participa Rocco y aprovechan para reírse de Simone diciéndole que está acabado como boxeador y como persona. Simone procura no dar importancia a las provocaciones pero cambia su carácter en el mismo instante en el que Ivo le cuenta que se rumorea que su hermano Rocco está saliendo con Nadia. Él, asombrado por lo que ha escuchado, decide creer a sus amigos e ir con ellos al puente de la Ghisolfia, que es donde se ha visto a la pareja últimamente. Allí les preparan una emboscada para que no puedan escapar mientras la música va oscureciéndose, volviéndose más tétrica. Durante esta emboscada, justo antes de sorprenderles en amorosa actitud, el “tema de Nadia” suena brevemente, sugerido de forma fugaz, anticipando la trágica escena que viene justo después: la escena en la que Simone, delante de su hermano, viola a Nadia⁴⁸¹. Tras la violación, la música extradiegética deja de existir, imponiéndose el peso del “paisaje sonoro” creado por los silbidos de los trenes que pasan por allí cerca. A estos sonidos ambientales hay que añadir el tenso sonido producido por los puñetazos que Simone y Rocco se pegan mientras el primero persigue al otro con una clara intención fratricida.

Este es uno de los ejemplos en el que el contraste entre el plano extradiegético y el diegético logra un efecto más poderoso debido a la sustitución de la música por el sonido ambiente incorporando mucha más tensión a la escena al prescindir de la música y reducir el “paisaje sonoro” al mínimo.

⁴⁷⁹ LATORRE, op. cit., p. 150.

⁴⁸⁰ GIORI, op. cit., p. 205.

⁴⁸¹ Esta escena es una de las más crueles de toda la filmografía viscontiana junto con la del incesto consumado por Martin en *La caduta degli dei*.

Tras esta cruel escena, regresa el “tema de Rocco”, más lírico y reposado que en anteriores ocasiones, como si la música pretendiese ser el reflejo de la herida creada por Simone entre la pareja.

Tras este desgarrador acontecimiento, Rocco y Nadia se citan en los tejados de la catedral del Duomo de Milán y allí, en un escenario especialmente teatral, discuten sobre lo sucedido. Rocco concluye diciendo a Nadia que la culpa es de ellos, sobre todo de él, animándola a volver con Simone porque éste la necesita a su lado. Ella se enfada con Rocco y regresa desencantada junto a Simone. Llegados a este punto de “no retorno” la relación entre Rocco y Nadia se termina por completo: en ningún momento volverán a coincidir o a verse juntos a lo largo de la película.

Este Acto III se cierra con la aparición del “tema de Rocco” en la escena en la que, tras el tercer combate de boxeo que aparece en la película, Rocco habla con Ciro y le confiesa que no le duelen los golpes que recibe porque proyecta su odio contra el adversario. Durante esta confesión el “tema de Rocco” suena de nuevo muy sugerente y delicado, subrayando la tensión emocional que conlleva la confesión que hace a su hermano. Ciro será quien coja el testigo y se convierta en el protagonista del siguiente Acto.

- **Acto IV: Ciro**

El “tema de Rocco” y el “tema de Simone” serán de nuevo los protagonistas que subrayen un conflicto que se inició en el Acto III, cuando Simone se entera de que su hermano está saliendo con Nadia. En este Acto IV el conflicto se acrecienta, llegando al climax con el asesinato de Nadia y el triunfo pugilístico de Rocco.

Como sucediera en el Acto I, dedicado a Vincenzo, la música que presenta a este otro hermano, que tampoco participa directamente del conflicto, es música diegética. Si en el primer caso escuchábamos la armonía de la popular canción italiana de Marino Marini “La più bella del mondo”, en esta ocasión Ciro canta junto a un grupo de amigos otro célebre tema popular: “Tintarella di luna”, que logró gran difusión gracias a la versión de la cantante italiana Mina Mazzini. Esta presentación diegética de los personajes los distancia del conflicto Rocco-Simone, situándolos lejos de esa lucha destructiva de la que participan sus dos hermanos. Para distanciar todavía más a Ciro respecto a los dos hermanos, Visconti se permite un detalle que tiene un valor añadido importante: cuando Ciro se separa del grupo para estar con su novia a solas, silba la melodía principal de la canción “Tintarella di luna” que entonaban alegremente todos

sus amigos. De esta manera se consigue vincular a los personajes a la realidad cotidiana y a sus discretos placeres y preocupaciones, distanciándolos completamente de Rocco y Simone.

Después de esta presentación aparece el tema de la “Terra lontana”, cuando Rosaria, la madre, explica con tristeza por qué decidió emigrar a Milán y evitó quedarse en el pueblo. A lo largo de esta confesión ella se da cuenta del error que ha cometido con su empeño personal de traer a la familia a esta ciudad letal, donde su familia se descompone irremediamente. La música que acompaña esta amarga confesión no podía ser otra que el tema de la “Terra lontana”, aquel que remite a la nostalgia por la tierra abandonada para lograr una vida más digna y que la inclemencia del destino está dispuesta a negar a la familia Parondi.

El “tema de Rocco” hace su aparición de nuevo cuando Ciro decide ir a hablar con él a causa de la actitud de Simone. Rocco le da más tiempo para ayudar a Simone mientras escuchamos su tema musical de referencia. Ciro trata de hacer recapacitar a Rocco diciéndole que los hermanos son como las manzanas en un saco: si una se pudre, afecta a las demás y hay que deshacerse de ella lo antes posible. Ciro y Rocco son antagónicos en buena medida y representan las dos caras de la misma moneda: Rocco sujeto a la tradición y a la familia, incuestionables pilares de la convivencia fraternal, y Ciro dispuesto a adaptarse a los nuevos tiempos y a la nueva vida que tiene por delante. Justo entonces, muy brevemente, hace su aparición el tema de la “Terra lontana” pero regresa enseguida el “tema de Rocco”, que ha quedado afectado por la orquestación del tema anterior. Haciendo aparecer el tema de la “Terra lontana” junto al “tema de Rocco”, Nino Rota informa al espectador mediante la música de que este tema está íntimamente relacionado con el sentimiento de pertenencia a un lugar, propio de Rocco, que no le abandonará en todo el filme. Solamente la madre Rosaria y el pequeño Lucca son asociados con el tema de la “Terra lontana” en momentos muy puntuales.

El “tema de Simone”, siempre tenso y trágico, lo volvemos a escuchar cuando éste pide a su hermano pequeño, Lucca, que diga a Duillio, el que fuera su mánager, que lo espera en un bar para hablar con él. Duillio accede y al entrar en el bar se encuentra con Simone acompañado por el siniestro tema musical. Esta breve aparición del “tema de Simone” recuerda a las ocasiones anteriores en las que robó una camisa y el broche a la dueña de la lavandería. Es menos intenso, pero nos invita a pensar que algo puede ocurrir cuando Duillio invita a Simone a su casa a tomar algo. Y así sucede. Duillio

provoca a Simone y terminan peleándose, destrozando muchos objetos de valor. Tras esta pelea, Duillio llama a los hermanos Parondi para que respondan por Simone y paguen los desperfectos. La suma que Duillio les pide es excesiva y Rocco decide llamar a su entrenador y poner su carrera de púgil a su disposición con tal de poder saldar la deuda de Simone. Durante esta conversación telefónica entre Rocco y su entrenador, escuchamos el tema “Paese mio”, triste y reflexivo, haciendo explícito el sometimiento a las condiciones de explotación que el entrenador pone a Rocco. En esta escena, Rota se permite añadir una información valiosísima a la escena mediante la incorporación de este motivo; cuando Rocco dice que acepta “todas” las condiciones, suena el tema “Paese mio” en alusión al añorado lugar al que Rocco jamás volverá debido a la decisión que acaba de tomar: boxear durante más de diez años yendo de gira por otros países de Europa, imposibilitando cualquier vía de escape o de redención que no sea la explotación en el trabajo para saldar la deuda de Simone. A partir de este momento Rocco deja de estar directamente relacionado con su tema musical, de manera que el “tema de Simone” se impone al de Rocco, “fagocitándolo”, haciéndolo desaparecer musicalmente.

La música enlaza con la siguiente escena, pasando del tema “Paese mio” al “tema de Simone”, cuando Ciro le entrega una cantidad de dinero a Simone para que abandone Milán y deje de crear problemas a la familia. El “tema de Simone” sigue teniendo un peso dramático importante ya que continúa acompañando al personaje en los momentos en los que demuestra su actitud egoísta, arrogante y vil, como en esta escena, en la que aprovecha para pedir más dinero a Ciro.

El “tema de Nadia”, que aparece muy escuetamente a lo largo de la película, lo escuchamos por última vez en la escena en la que Simone ha ido a buscarla a las afueras de la ciudad, donde se cita con otros hombres. Cuando la encuentra Simone trata de ser comprensivo con ella pero Nadia le manifiesta su más absoluto desprecio y Simone se transforma en aquello que Nadia le dice que es: un animal, una bestia a quien odia con todas sus fuerzas que ha ensuciado lo único bueno de su vida”, en clara alusión a la relación con Rocco. En este momento del monólogo de Nadia suena el “tema de Rocco” para reforzar el hecho argumental de que Nadia todavía ama a Rocco. Entonces Simone explota y se acerca a ella con una navaja en la mano. El “tema de Simone”, que sonaba de fondo al principio de la escena, se ha ido transformando de manera que su dramatismo es extremo. La armonía se ha transformado, quedando solamente una

reminiscencia temática y la orquestación turbia y siniestra; el resto no es otra cosa que la cólera resultante de la evolución musical del “tema de Simone”.

En este final del Acto IV, Visconti opta por un montaje en paralelo, combinando la escena solitaria de Simone y Nadia a las afueras de Milán con el multitudinario combate de boxeo de Rocco. Este recurso es muy efectivo y logra un contraste extraordinario en el aspecto sonoro. En primer lugar suena el “tema de Simone”, que se desarrolla y llega hasta el límite de tensión; después escuchamos el “paisaje sonoro” del combate; y por último, en el momento del asesinato, solo se oyen los gritos de Nadia mientras es apuñalada, sin música alguna. El paso del plano extradiegético al plano diegético de la realidad del boxeo y por último al plano diegético del último aliento de Nadia, logra un efecto sobrecogedor, haciendo que la carga emocional tenga su mayor peso en la última escena, la del asesinato, de manera que la ausencia de sonido y de música nos hace “contener la respiración” ante unos instantes de máxima tensión que va declinando con cada grito de Nadia ante las cuchilladas implacables de Simone.

- **Acto V – Finale: Lucca**

En este último acto que, como dijimos, puede ser entendido también como epílogo del filme, el conflicto se resuelve. Pese a los esfuerzos de Rocco y la madre por mantener unida a la familia tras el crimen cometido por Simone, Ciro no permitirá que su hermano quede impune y lo denunciará sin remordimientos. El protagonista de este Acto V es el pequeño Lucca, quien recibe los consejos de sus hermanos mayores y tiene la posibilidad de actuar libremente, redimiendo a la familia Parondi de sus errores.

La música con la que arranca este último acto es diegética, estrategia que ya comentamos servía para distanciar a los hermanos que no participaban directamente en el conflicto de Rocco y Simone. Por supuesto el pequeño Lucca, niño inocente, está también al margen del conflicto, aunque en algún momento del filme Ciro y Simone lo utilicen para presionarse entre ellos.

El tema musical principal es el tema de la “Terra lontana” y se escucha en dos ocasiones, ambas asociadas a la nostalgia por su lugar de origen y la necesidad de regresar al “paraíso perdido”. La primera vez que suena es en la escena en la que está toda la familia –excepto Simone– reunida, celebrando la victoria de Rocco en el combate de boxeo y “sirve de fondo sonoro al momento en que Rocco habla de la posibilidad de que el pequeño Lucca regrese a su tierra de origen, al mismo tiempo que

convierte sus palabras en el desahogo de su añoranza personal”⁴⁸². La familia está unida, contenta, y lo celebran con los vecinos, que se acercan a felicitar a Rocco por su éxito. La velada transcurre con normalidad hasta que Simone aparece en la casa. Rocco es quien decide manejar la situación y hablar con él, encerrándose en un cuarto de la casa. El “tema de Simone” y el “tema de Rocco” se alternan en una suerte de lucha a modo de “concitato dramático que consiste en cargar musicalmente los diálogos de los personajes: véase, por ejemplo, el diálogo a gritos-y-en-música de Simone y Rocco en esta escena”⁴⁸³. Ambos temas se van desfigurando y dejan de ser casi reconocibles, aludiendo a la descomposición personal que han sufrido los dos personajes. Cuando Rocco descubre que la sangre que mancha las ropas de Simone es de Nadia, suena entonces una parte del “tema de Nadia”, también desfigurado, difícilmente reconocible a causa de la instrumentación y el carácter que adopta en esta ocasión. En opinión de José María Latorre:

“Otra muestra de la construcción operística de la columna sonora de la película se encuentra en el momento, espléndido, en que Rocco palpa con su mano la sangre de Nadia que mancha las ropas de Simone: en la columna sonora se inserta entonces una frase del ya conocido tema de de Nadia, que quedará encerrado así entre dos momentos en que el tema de la pasión estalla en un clímax emotivo difícil de soportar sin escalofríos”⁴⁸⁴.

Ciertamente ésta es, junto con la escena del asesinato de Nadia, la escena más tensa de todo el filme. El recurso de no añadir música a los llantos de Rocco y Simone ni a los gritos de la madre, responde a un criterio similar al que comentamos anteriormente en la escena del crimen: lograr un efecto de realismo más rotundo y eficaz.

El “tema de Simone” lo volvemos a reconocer cuando Ciro, harto de la situación y del extremo egoísmo de Simone, decide ir a denunciarlo a la policía por el asesinato de Nadia. Este tema suena ahora por dos motivos: el primero, el más obvio, porque es Simone quien va a ser denunciado; y el segundo porque la actitud de Ciro está siendo similar a la de Simone: de egoísmo y falta de paciencia para con su hermano. Con esta “sustitución” temática desaparece musicalmente la lucha entre temas, quedando el tema

⁴⁸² LATORRE, op. cit., p. 151.

⁴⁸³ Idem, p. 151.

⁴⁸⁴ Idem, p. 151.

de la “Terra lontana” como moraleja nostálgica. Cuando suena este tema, Ciro está hablando con Lucca, tratando de justificar su denuncia a Simone, explicándole que a su llegada a Milán Simone era una persona diferente, sin prejuicios, pero que la ciudad y su falta de control lo corrompieron moralmente.

El filme se cierra con el tema “Paese mio” que nos invita a reflexionar sobre las decisiones que tomamos y como éstas influyen en nuestras vidas irremediadamente, unas veces para bien y otras para mal, como es este caso. Queda abierta, como decíamos, la posibilidad de retorno de Lucca al “paraíso perdido” a modo de peregrinaje en memoria de los que cayeron por el camino. Esta canción, interpretada por el cantante Elio Mauro, expresa lo siguiente:

“Vai, vai...

Quando grande il mondo è

La strada e lunga sà

Non più somme

Oh, oh, oh...

Bello paese mio

A dō so nato

Mio cuore e con te

La ce lasciate

Oh, oh, oh... ”⁴⁸⁵

B.2) Música diegética

El plano diegético sigue siendo, como en anteriores ocasiones, un elemento informativo crucial dentro de la acción, añadiendo detalles y matices que son determinantes en cada escena para su correcta interpretación. Es cierto que la diégesis suele tener una carga de intensidad dramática menor y que en ocasiones puede resultar aparentemente trivial. Pero si Visconti incorpora música diegética en un espacio determinado o pone a los actores a cantar, es con una intención concreta. Las sencillas escenas de la vida cotidiana, desarrolladas en lugares convencionales no carentes de

⁴⁸⁵ *Vamos, vamos / qué grande es el mundo / larga es la carretera / no más somme / Oh, oh, oh / Bello país mio / Donde yo nací / Mi corazón está contigo / aunque te tenga que abandonar / Oh, oh, oh...*
Traducción del autor del trabajo.

lirismo y sensibilidad, son espacios para la diégesis. Los “paisajes sonoros” junto a la música que suena en los bares, casas y vecindarios, las canciones que cantan los personajes y la música de la radio y la televisión configuran el marco sonoro en el que se mueven los personajes. Este marco determina su carácter, aspiraciones, ideales y sobre todo, los ubica irremediabilmente en un mundo concreto del que no pueden escapar.

Hemos dividido el análisis de la música diegética en cuatro partes: la primera corresponde a las canciones de estilo pop y música ligera que se escuchan a lo largo del filme; la segunda se centra en la música que suena en la radio y la televisión; en la tercera analizamos la canción que Rocco canta en su casa; y en la cuarta valoramos el “paisaje sonoro” que se crea en torno al mundo del boxeo.

Llegados a este punto del análisis de la música en la obra cinematográfica de Visconti, tenemos cierta perspectiva para poder admitir que en los estudios de la música en el cine de Visconti se tiende a considerar el empleo de la música preexistente como principal “virtud” de su estilo de realización. Pero es evidente que la utilización de este tipo de música está estrechamente relacionado con el nivel diegético, es decir, con el “paisaje sonoro” y con la música popular, bien sean tomadas del folklore, la música ligera o la música pop. Este detalle que comentamos ahora, no es banal ni fortuito y creemos que sin el estudio comparado de la música diegética y extradiegética y del tipo de obras utilizadas en su cine –repertorio “clásico” y repertorio popular- no es posible comprender la obra cinematográfica de Visconti con la lógica que requiere.

Hemos de decir que desde el comienzo de su carrera cinematográfica Visconti utilizó música popular como elemento diferenciador y contextualizador, procurando servirse de canciones italianas del momento. Como ejemplo de ello pondremos las canciones que aparecían en *Ossessione*, donde escuchamos la canción de Carlo Butti “Fiorin fiorello”; en *Bellissima*, filme en el que suena “Verde Luna” de Pinchi y Vicente Gómez; y en *Siamo donne*, donde Anna Magnani canta “Com’è bello fa’ l’amore quando è será”, canzonetta romanesca compuesta por Luigi Martelli, Ennio Neri y Gino Simi.

En *Rocco e i suoi fratelli*, escuchamos cinco temas pertenecientes a la música pop de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. En orden de aparición se trata de: “La più bella del mondo”, “Calypso in the rain”, “Tintarella di luna”, “Il

mare” y “È vero”. Veremos a continuación el contexto de estas canciones y los motivos de su elección para formar parte de la banda sonora de *Rocco e i suoi fratelli*.

- **Marino Marini: “La più bella del mondo”**

Como decíamos arriba, la música diegética tiene a añadir significados al tratarse de música vocal. El contenido de la canción se vierte sobre la escena inevitablemente, afectando a los personajes, pudiendo incluso ser portadora de información valiosa y matizar el carácter del personaje, jugar irónicamente con él o anticipar momentos de la narración.

La primera aparición de la canción “La piú bella del mondo” se trata de una reducción de ésta a su patrón armónico, sobre el cual no suena la melodía original, resultando un “juego musical”. La canción suena en la escena en la que Vincenzo está cenando con sus suegros y su novia y la introducción del tema musical simboliza el grado de compromiso de Vincenzo con Ginetta, su novia, a quién parecen ir dedicadas las líneas de la canción; parece estar pensada como una dedicatoria a Ginetta, a quien Vincenzo le canta metafóricamente que ella es la “cosa más bella del mundo”.

Esta canción fue compuesta por Marino Marini en 1957 aunque le daría fama universal la versión interpretada por el cantante cubano Don Marino Barreto Junior. El texto dice lo siguiente:

*Tu sei per me
La più bella del mondo
E un amore profondo
Mi lega a te
Sei per me
Una cara bambina
Primavera divina
Per il mio cuor
E splende il tuo sorriso
Sul dolce tuo bel viso
E gli occhi tuoi sinceri*

En la segunda aparición de esta canción, vemos otro tipo de posibilidades en la aplicación de la música vocal diegética. Se trata de la escena en la que Simone acude a la lavandería en la que trabaja su hermano Rocco para pedirle dinero. Simone flirtea con la dueña del negocio y al terminar su visita le da las gracias seduciéndola abiertamente. Mientras Simone sale de la lavandería, las dependientas jóvenes, a quienes Simone ha hecho caso en toda la escena, se han dado cuenta de la estrategia seductora de Simone y comienzan a cantar a la dueña de la lavandería esta canción a capella, incorporando mediante el contenido del texto un mensaje sensual. Se trata de un mensaje añadido a través de la letra de la canción, conocida tanto por los personajes de la escena como por los espectadores del filme, ya que se trata de una de las grandes canciones italianas de todos los tiempos. Visconti contextualiza de este modo la época y añade un significado que completa la lectura de la escena que, sin la música tendría un sentido diferente y menos interesante.

- **Lelio Lutazzi: “Calypso in the rain”**

En este caso, la canción elegida por Visconti vuelve a incidir en la metáfora conceptual añadiendo un significado a través del contexto previo que posee la canción. *Calypso in the rain* fue compuesto por Lelio Lutazzi para el filme musical *Clase di ferro*, dirigido por el realizador italiano Turi Vasile en 1957. En esta película, de carácter cómico, actúa también Renato Salvatori, quien encarna a Simone en *Rocco e i suoi fratelli*, pero el papel de éste en *Clase di ferro* es mucho menos relevante, siendo prácticamente un actor secundario. Pensamos que este hecho, conocido por el público de ambos filmes, fue determinante para que Visconti decidiera utilizar esta canción como reclamo para los espectadores, para que viesen en el Simone de *Rocco e i suoi fratelli* el personaje secundario y “perdedor” que se presentó en *Clase di ferro*. La escena en la que suena la canción es aquella en la que Simone está en un bar con algunos de sus colegas y le comunican que Nadia está saliendo con su hermano Rocco. Esta estrategia es muy similar a la que utilizara Visconti en *Bellissima* cuando a Blasetti le aplicó el tema del charlatán Dulcamara perteneciente a la ópera *L'elisir d'amore*.

⁴⁸⁶ *Eres para mi / la más bella del mundo / Un amor profundo / me une a ti / Eres para mi / una joven querida / primavera divina / para mi corazón / resplandece tu sonrisa / sobre tu cara preciosa / y tus ojos sinceros / me hablan de amor.* Traducción del autor del trabajo

En el filme *Clase di ferro* este tema es cantado por el actor y cantante Fausto Cigliano en la escena en la que todos los jóvenes soldados, de quienes se cuentan algunas peripecias lo largo del filme, se están duchando al ritmo de “Calypso in the rain”. Como podemos apreciar a continuación, el texto de la canción no es el factor determinante para su utilización puesto que carece de relación de cualquier tipo con la escena⁴⁸⁷. Como comenta Mauro Giori la finalidad de la utilización de la canción es “crear un intenso contraste entre la trivialidad de la música, que invita a un ambiente desenfadado como es el de un bar cualquiera, y el drama que está por venir instantes después, cuando Simone comprueba que Rocco y Nadia sí salen juntos”⁴⁸⁸.

- **Mina: “Tintarella di luna”**

La tercera canción que suena diegéticamente está tomada del primer disco de la cantante italiana Mina Mazzini, que salió al público en 1960. De este disco, Visconti elegiría otra canción más, “È vero” -que analizaremos más adelante-, aprovechando el éxito de la cantante y la posibilidad de ofrecer al espectador una estrategia narrativa planteada mediante el texto de la música. La canción “Tintarella di luna” la escuchamos en la escena que abre el Acto IV en el que se presenta a Ciro junto a sus amigos y su novia, divirtiéndose. Todos cantan alegremente la canción de Mina mientras Ciro y su pareja bailan al son de la música, siendo los protagonistas de la escena. Momentos después se distancian del grupo y Ciro besa a su novia. El texto de la canción hace alusión a lo que sucede en la escena: Ciro está enamorado de su novia y la canción parece estar “dedicada” a ella. La letra nos dice que solo hay una chica distinta a las

⁴⁸⁷ En la siguiente canción no aprotamos la traducción debido a que el texto, como indicamos no tiene la relevancia que vemos en los demás casos aunque sí consideramos que es interesante conocer el contenido de la canción. Dejamos la letra de la canción en italiano original:

In Polinesia c'è / Un'isoletta ancor / Dove la gente se ne sta / Beatamente appisolata in mezzo ai fior. / Pensa a far l'amor, amor, amor, / Pensa a far l'amor, amor, amor, / Non hanno il bagno, ma / Ciascun la doccia fa / Sotto la pioggia canticchiando allegramente / Quel calypso che ha nel cuor / E che dice amor, amor, amor / E che dice amor, amor, amor / Saputo questo fatto / Sapete cosa ha fatto / Il famoso Frankie Laine / Ha fatto una canzone / Un vero successone / Che si chiama "Calypso In The Rain" / Cha-cha-cha-cha-cha / Questo è il calypso / Cha-cha-cha-cha-cha / Di Frankie Laine / Se c'è un sol che incanta / Non si canta / Perchè questo è il calypso in the rain / Ka-ka-ka-ka-ka / Fa la cornacchia / Ta-ta-ta-ta-ta / Spara John Wayne / Ma se romba il tuono / Io lo suono / Perchè questo è il calypso in the rain / Ooooh Ooooh Ooooh Ooooh Ooooh Ooooh Ooooh / (This is calypso this is calypso in the rain) / Ooooh Ooooh Ooooh Ooooh Ooooh Ooooh.

⁴⁸⁸ GIORI, op. cit., pp. 223-224.

demás, que no está bronceada por los rayos del sol sino por los de la luna. Esta individualización de la joven anónima de la canción parece concretarse en la novia de Ciro, logrando también un distanciamiento del personaje femenino de Nadia, la mujer fatal representada por música extradiegética.

La canción expresa lo siguiente:

*Abbronzate, tutte chiazze,
Pellirosse un po' paonazze
Son le ragazze che prendono il sol
Ma ce n'è una
Che prende la luna.
Tintarella di luna,
Tintarella color latte
Tutta notte sopra il tetto
Sopra al tetto come i gatti
E se c'è la luna piena
Tu diventi candida.
Tintarella di luna,
Tintarella color latte
Che fa bianca la tua pelle
Ti fa bella tra le belle
E se c'è la luna piena
Tu diventi candida.
Tin tin tin
Raggi di luna
Tin tin tin
Baciano te
Al mondo nessuna è candida come te⁴⁸⁹.*

⁴⁸⁹ *Bronceadas, llenas de manchas,/ pieles rojas algo moradas,/ son las chicas que toman el sol/
pero hay una/ que toma la luna./ Bronceado de luna,/ bronceado color leche,/ toda la noche en el tejado,/ en el tejado como los gatos/ y si hay luna llena/ tú te vuelves cándida./ Bronceado de luna,/ bronceado color leche/ que hace blanca tu piel/ te hace guapa entre las guapas/ y si hay luna llena/ tú te vuelves cándida./ Tin tin tin/ rayos de luna/ tin tin tin/ te besan a ti/ en el mundo ninguna es cándida como tú./ Bronceado de luna,/ bronceado color leche,/ toda la noche en el tejado/, en el tejado como los gatos/ y si*

Este tema suena en la misma escena una segunda vez, muy brevemente, de forma que le da continuidad. Se trata de la escena en que Ciro, tras dejar a su novia con su padre, regresa a casa silbando la melodía de la canción “Tintarella di luna”. Al entrar en la vivienda se encuentra con Nadia y este encuentro inesperado hace que deje de silbar la canción. El distanciamiento entre las dos mujeres, Nadia y la novia de Ciro, se manifiesta aquí de nuevo al ver en Nadia un elemento disruptivo que está condenando a su familia. La canción de Mina silbada por Ciro enlaza las dos escenas en las que la escuchamos, siendo esta segunda una reminiscencia de la primera. La felicidad emplaza a Ciro fuera de su casa, con su novia, mientras que dentro se encuentra con Nadia, la mujer destructora que ha logrado condenar a sus hermanos Simone y Rocco y con ellos a toda su familia.

- **Pugliese - Vian: “Il mare”**

Otro de los temas que tuvieron gran difusión en los años sesenta es el que escuchamos cantado por una de las vecinas en el patio interior de la vivienda de los Parondi. Se trata de la canción “Il mare”, que se dio a conocer en el Festival de Sanremo de 1960. En esta ocasión la policía llega a la casa para detener a Simone y durante toda la escena se escucha a la vecina cantar de fondo las estrofas y estribillo de la famosa canción. Atendiendo al texto interpretamos que tampoco existe una relación directa entre el contenido de la letra y algún aspecto de la narración. La canción habla del mar como escenario sobre el que se desarrolla el amor de dos personas por lo que consideramos que la función no es otra que la de crear un contexto cronológico, tomando en consideración que la canción se presentó en el Festival de Sanremo el mismo año que se presentaba *Rocco e i suoi fratelli*. Pese a que “Il mare” quedó en sexta posición, su popularidad creció durante ese año gracias a la interpretación de Claudio Villa. En el Festival de Sanremo fue interpretada por Giorgio Consolini y Sergio Bruni y fue compuesta para la ocasión por Antonio Pugliese y el letrista Vian. La situación cronológica y el contexto social son los dos motivos que parecen más lógicos para que Visconti se decantase por la utilización de esta canción en la escena que hemos comentado. Dejamos a continuación el texto para constatar nuestra apreciación.

hay luna llena/ tú te vuelves cándida./ Tin tin tin/ rayos de luna/ tin tin tin/ te besan a ti en el mundo ninguna es cándida como tú. Traducción del autor del trabajo.

*Dalla bianca e lucente scogliera
ogni sera di te parlo al mare,
e tu al mare confidi ogni sera
i pensieri d'amore per me.*

*Il mare
è la voce del mio cuore,
è la voce del tuo cuor
che ci unisce ancora:
i miei baci a te, i tuoi baci a me
ce li porta il mare.*

*Quando, un giorno, vicini saremo
nella nostra casetta sul mare,
ogni sera dal mar sentiremo
la più bella canzone d'amor.*

- **Salerno - Bindi: “È vero”**

Como ya adelantamos anteriormente, la última canción de estilo pop que suena en *Rocco e i suoi fratelli* es otro tema de Mina Mazzini. En esta ocasión se trata de “È vero”, una canción que compartió escenario con “Il mare”, que acabamos de comentar. Con este tema, compuesto por Nicola Salerno y Umberto Bindi, Mina obtuvo la octava posición y fue otro de los grandes éxitos de la cantante italiana. En la película lo escuchamos en la escena en la que Simone está con sus colegas en un bar y le comentan de forma irónica si no ha sacado entradas para el combate de boxeo de Rocco. Todos se ríen de él, incluido su amigo Ivo, que aprovecha para recordarle lo que sucedió en la Bovisa, cuando violó a Nadia y dio una paliza a Rocco. Durante toda esta escena, escuchamos de fondo la canción “È vero”, pero no se trata de la versión de Mina, ni tampoco de la de Claudio Villa, también muy célebre. En cualquier caso, al margen del cantante, la letra de la música en esta ocasión sí tiene relación directa con el personaje de Simone y su situación además de contextualizar el periodo histórico, como decíamos, al tratarse de otra de las canciones del Festival de Sanremo de 1960.

Lo más interesante de la utilización de música diegética en esta escena, que parece proceder de una jukebox que vemos en el bar, es la aportación de significado e intensidad emocional que le da a Simone. Al escuchar esta conocida melodía, entendemos que Simone ha estado esperando a que Nadia volviese con él y cuando Ivo

le cuenta que ya no está con Rocco, que ha vuelto a ejercer la prostitución, a Simone se le ilumina la cara de felicidad mientras la música habla de forma poética por él, explicando que “después de esperar y llamar a muchas puertas, se produce un milagro y ella aparece, sintiéndose él vivo de nuevo, con ganas de amar y de ser feliz junto a ella”. El final de la canción, junto con la salida de Simone del bar en busca de Nadia, es un momento que alcanza una gran intensidad emocional, probablemente el más emotivo de entre todos los analizados hasta ahora dentro de la música diegética preexistente. Salvando las distancias, podría decirse que el fragmento de Mina logra una expresividad tan intensa que se acerca en cierta medida a la efectividad de la música extradiegética.

Esta escena guarda relación directa con la escena en la que suena la canción “Calypso in the rain” que hemos comentado antes. En ambas escenas los colegas de Simone tienden a reírse de él, a provocarle para que se enfurezca y haga alguna cosa de la que luego tenga que arrepentirse. También la música parece gastarle una broma en ambos casos: en el primero con el contenido del texto de la canción y su relación con la película de aire cómico y desenfadado en la que se insertaba originalmente; y en este segundo caso, con la canción que acompaña la esperanza de Simone de recuperar a Nadia que se transforma en una amarga ironía que se ríe de su ingenuidad. Insistimos en que se trata de una escena de gran intensidad emocional para estar apoyada en una canción diegética como fondo sonoro y en la gran actuación de Renato Salvatori.

El texto de la canción dice así:

*Ho salito e disceso
le scale di cento palazzi
ho bussato ed atteso alle porte
di mille indirizzi
e niente, niente, niente
mai niente per me,
ma un giorno tra la folla ho visto te.
E' vero, è vero, è vero, è vero, è vero
è vero amore, è vero
esistono gli angeli
è vero amore, è vero
io credo ai miracoli
ognuno mi stende la mano*

*ognuno mi offre una rosa
le strade, la folla, ogni cosa
è bella con te.
E' vero amore, è vero
mi sento rivivere
il mare, il cielo, il sole
è tutta una musica
ho l'anima piena di luce
io amo, io sono felice
è vero, è un, miracolo, è vero
amore sei tu.*

*E' vero amore, è vero
mi sento rivivere
il mare, il cielo, il sole
è tutta una musica
ho l'anima piena di luce
io amo, io sono felice
è vero, è un miracolo, è vero
amore sei tu.*

E' vero, è vero, è vero, è vero, è vero⁴⁹⁰.

Hay un último tema que es preciso comentar antes de cerrar este apartado. Se trata de la música diegética que suena en casa de los Parondi en la escena de la cena que celebran todos los hermanos –a excepción de Simone- con motivo del triunfo de Rocco

⁴⁹⁰ *Fui hacia arriba y hacia abajo / A través de las escaleras de un centenar de palacios / Llamé y esperé a las puertas / De un millar de direcciones / Y nada, nada, nada / No había nada para mí, / Pero un día que te vi entre la multitud. / Y cierto/ verdad, verdad, verdad, Verdadero/ El amor verdadero, verdadero / Hay ángeles / El amor verdadero, verdadero / Yo creo en los milagros / Estiré mi mano cada / Cada uno me da una rosa / Las calles, la multitud, todo / Es bueno contigo. / Y el amor verdadero verdadero / Me siento revivir / El mar, el cielo, el sol / Toda la música / Mi alma se llena de luz / Me encanta, soy feliz / Verdad un milagro, / Verdadero / Te quiero. / Y el amor verdadero, verdadero / Me siento revivir / El mar, el cielo, el sol / Toda la música / Mi alma se llena de luz / Me encanta, soy feliz / Verdad un milagro verdadero / Te quiero. Y cierto verdad, verdad, verdad, Verdadero. Traducción del autor del trabajo*

en el combate de boxeo, un tema de estilo jazzístico y armonía sencilla que nos recuerda a la música que escuchamos en casa de los suegros de Vincenzo al inicio del filme. En el caso de la escena del principio de la película pudimos reconocer una versión de la canción “La più bella del mondo” de Marino Marini pero en este caso no hemos podido reconocer el tema al que pertenece. Pese a ello, creemos que el objetivo principal es concretar la función de la música, que no es otra que la de crear un contexto adecuado a la época y también situar a la familia Parondi en un estrato social pequeño burgués al que la mayoría de ciudadanos aspiran. Rosaria Parondi, la “mamma” de la familia, ha soñado durante toda su vida con lograr éxito social y riqueza, y al fin lo ha conseguido gracias a sus hijos. La música que escuchamos en la escena sitúa a los Parondi en la misma posición social que estaba la familia de Ginetta al principio del filme, manifestando el éxito logrado por la familia y enlazando las dos escenas mediante la música.

- **Música de la radio y la televisión: Tchaikovsky e “Intervali RAI”**

Otros dos momentos diegéticos interesantes son la música que suena en casa de los Parondi, en la radio de la habitación en la que se han recluso Simone y Nadia, y en el televisor del domicilio de Duilio, cuando invita a Simone a tomar una copa a su casa. En el primer caso, para ahondar más todavía en la degeneración de Nadia y Simone, la pareja se ha instalado en una habitación de la casa de los Parondi, creando una especie de refugio contra el mundo real, un cubil en el que se protegen del resto de familiares. Allí comen, tienden la ropa y pasan el tiempo generando un malestar que atormenta profundamente a la madre. Ciro decide ir a hablar con Simone, que se encuentra borracho en el cuarto junto a Nadia. Al abrir la puerta, escuchamos un fragmento de música sinfónica cuyo trágico carácter, orquestación y armonía nos remiten al postromanticismo. Se trata del “Andante sostenuto” de la *Cuarta sinfonía* de Piotr Illich Tchaikovsky, obra que Visconti había previsto inicialmente como tema conductor de la película⁴⁹¹. Este movimiento es el primero de la sinfonía y tiene un componente trágico que el propio Tchaikovsky explica de la siguiente manera:

“La introducción -trompetas y trompas- es el germen de toda la sinfonía, su idea principal. Es el destino, esa fuerza fatal que está siempre suspendido encima de nuestra cabeza como una espada de Damocles y

⁴⁹¹ LATORRE, op. cit., p. 151.

envenena inexorable y constantemente nuestra alma. Solo queda resignarse a una tristeza sin salida. Este sentimiento de ausencia de alegría y de esperanza se hace cada vez más abrasador. ¿No es mejor volver la espalda a la realidad y entregarse al sueño? Oh alegría! Al menos hemos visto aparecer un sueño lleno de dulzura y de ternura -tema del vals-. El obsesionante primer tema del “Allegro” se oye ahora a lo lejos. Pero los sueños han invadido poco a poco toda el alma. Todo lo que era sombrío y triste se ha olvidado. Todo era felicidad, pero ¡solo eran sueños y el destino nos despierta!”⁴⁹².

Estas palabras de Tchaikovsky describen con bastante acierto las emociones de los personajes del filme, sobre todo las de Rocco, Simone y Nadia. “Solo queda resignarse a una tristeza sin salida”, dice el autor, de manera similar a la que aceptan Rocco, Nadia y Simone cuando se dan cuenta de que todo les ha salido mal.

La otra escena, en la que la música procede del televisor, sucede en casa de Duilio, el mánager que confió en Simone como boxeador al principio del filme. Al llegar a su domicilio, Duilio enciende la televisión y aparece la cuña televisiva “Intervalli RAI”, utilizada en los momentos en los que no había programación, la emisión se había perdido o existían problemas técnicos en la televisión pública italiana. En la pantalla del televisor aparecen una serie de imágenes tomadas de la pintura italiana del Renacimiento y del Barroco principalmente, con una banda sonora muy simple en la que suenan notas arpegiadas a un ritmo lento, interpretadas por un xilófono o un vibráfono. Cada cierto tiempo aparece en la pantalla el texto “Intervalo”, informándonos de que la emisión está interrumpida. La sonoridad espectral de esta escena la hace especialmente peculiar, creando un espacio sonoro muy distinto a todos los del resto del filme. Su función es la de dar a esta escena un componente etéreo, aislándolos del resto de personajes y situaciones de la película. Se trata de una escena muy ambigua cuyo carácter no es fácil de situar en el conjunto del filme.

- **La canción de Rocco**

En el Acto I del filme, en la escena en la que Nadia escapa de su casa porque su padre parece dispuesto a darle una paliza por su actitud, Vincenzo se encuentra con ella en el patio de la casa y Nadia le explica brevemente su situación. Mientras Vincenzo trata de convencerla para que pase a su casa a por una prenda de abrigo, se oye a alguien

⁴⁹² <http://histoclasica.blogspot.com.es/2014/12/tchaikovsky-sinfonismo-sensibilidad.html>

cantar una melodía lánguida y triste cuyo intérprete no llegamos a ver en el plano. Habrá que esperar a las siguientes escenas para que descubramos quién cantaba la canción. Mientras los hijos de Rosaria están limpiando las lentes, Rocco entra en la sala principal de la vivienda, toma asiento en una silla y relajadamente se pone a cantar la canción que habíamos escuchado antes. Se trata de una canción de temática amorosa que refleja el profundo efecto que ha tenido sobre los hermanos Parondi la visita de Nadia: unos jóvenes recién llegados del pueblo, que no han visto nunca una mujer resuelta y liberal, se han enamorado instantáneamente de ella. Rocco hace de “rapsoda”, representando musicalmente este impacto amoroso que ha tenido en ellos el encuentro con Nadia. Mientras Rocco canta, Simone esboza una sonrisa cómplice. Consideramos que el texto no es relevante puesto que, como decíamos, se trata de una bagatela mediante la que Rocco expresa su fascinación por Nadia.

La canción dice:

*María ha vuelto
Que hermosa flor.
Te quiero dar un beso
En la punta de la nariz.
Amor, amor...*⁴⁹³

- **“Paisaje sonoro”: el boxeo**

Creemos importante también comentar brevemente el contraste sonoro que suponen las escenas de boxeo con respecto al resto del filme, incluyendo los momentos diegéticos. El boxeo crea un “paisaje sonoro” que determina el contacto con la realidad más absoluta: su sonido está representado por los golpes y puñetazos chocando con los cuerpos de los boxeadores o en los sacos de entrenamiento. Como elemento argumental muestra la liberación de los instintos primarios de la clase más humilde. Visconti cuenta al respecto lo siguiente:

“En mi película quiero dar una imagen de la condición humana de esta gente. De paso, quiero mostrar el mundo del boxeo, esa maraña de intereses sórdidos y poderosos, un verdadero engranaje de pandillas que disfrutan con

⁴⁹³ Apuntamos aquí la canción traducida al español puesto que no hemos podido extraer la letra original cantada por Rocco.

el cansancio de los deportistas y el entusiasmo de la masa de gente... El sadismo moral de este ambiente se añadirá al de la gran ciudad”⁴⁹⁴.

Las voces y gritos de ánimo a los boxeadores configuran un “paisaje sonoro” destacable. Las escenas de los combates de boxeo entran directas, como un “uppercut”, pulverizando las sensaciones que habían dejado las anteriores escenas. Te devuelven al conflicto de lo real, al combate, al impacto del puño contra la carne: a la lucha por la supervivencia, perfecta metáfora de la vida de los Parondi, en claro paralelismo con la familia de los Malavoglia de *La terra trema*.

El conflicto Rocco-Simone y Rocco-Ciro representa, otra vez más en el cine de Visconti, la inevitable tensión que se crea entre la tradición que desaparece y el tiempo nuevo que llega con sus propias normas a las que hay que adaptarse si no se quiere sucumbir. Esta temática será una constante en todo el cine de Visconti y se extenderá hasta su último filme.

3.2.4. IL LAVORO -BOCCACCIO '70- (1962)

A) Contexto

Entre *Rocco e i suoi fratelli* y el episodio “Il lavoro”, perteneciente al filme *Boccaccio '70*, Visconti realiza tres montajes teatrales que nos permiten entender en buena medida el enfoque que dará a algunas de sus obras cinematográficas. Se trata de *La arialdia*, de *Lástima que sea una puta* y de *Salome*. En estas piezas de teatro se extiende la concepción realista del espectáculo que habíamos visto en *Rocco e i suoi fratelli* y se observa una vuelta “a las raíces sociales e históricas de los personajes” con una tendencia a “cultivar los aspectos de su poética, los intereses dirigidos hacia la introspección y a la representación refinada de conflictos dramáticos [...] sobre el fondo de una realidad profundamente estudiada”⁴⁹⁵. El refinamiento asociado al sexo y la violencia se ponen de manifiesto en *Lástima que sea una puta* y en *Salome*, esta última desarrollada sobre una estética decadente donde el impulso sexual y el erotismo constituyen la esencia misma de la representación. El sexo es interpretado desde una perspectiva de crítica social con la mirada aguda del realizador italiano y es en buena medida el punto de partida del filme “Il lavoro”, cuyo guión se basa en un relato del

⁴⁹⁴ GIORI, op. cit., p. 214.

⁴⁹⁵ RONDOLINO, op. cit., p. 421.

escritor francés Guy de Maupassant, titulado “Au bord du lit” y que fue adaptado por Suso Cecchi d’Amico y el propio Visconti.

Además del sexo como motor impulsor de la sociedad contemporánea, otros temas que interesaron a Visconti para el desarrollo del guión de “Il lavoro” fueron la situación histórica contemporánea, algunas experiencias personales y la soledad existencial en un contexto de gran nivel expresivo. Como explicaba Visconti a Gaio Fratini en una entrevista sobre el filme:

“Me preguntaban por qué tanta riqueza escenográfica... Pero y esta habitación, este diván recubierto con terciopelo color tórtola, esta biblioteca que es de auténtico roble francés del Settecento, estos cuadros abstractos de Domietta Hercolani; en suma, todo aquello que se ve y que la cámara de Rotunno captó, representa el mundo en el que se mueven los personajes de la película, un mundo precioso y frío, privado del alma que Tomas [Milian, que interpreta a Octavio] y Romy [Schneider, que interpreta a Puppe] persiguen pero que no se atreven a alcanzar”⁴⁹⁶

Al igual que sucediera en *Siamo donne*, la idea original de realizar un filme dividido en capítulos surgió del prolífico Cesare Zavattini, quien propuso al productor Carlo Ponti “la posibilidad de juntar diez historias de contenido erótico-humorístico, ambientadas en diez ciudades italianas diferentes”⁴⁹⁷. Durante la preparación del filme los diez episodios se redujeron a seis y finalmente fueron cuatro los seleccionados, quedando fuera los episodios de Antonioni y de Rossellini. Para su distribución fuera de Italia Carlo Ponti decidió dejar tan solo tres episodios, eliminando el de Mario Monicelli, quien criticó duramente a la industria cinematográfica italiana por permitir al productor tomar decisiones que correspondían al propio director.

En “Il lavoro”, Visconti señala de manera crítica la vida de la alta sociedad italiana, reincidiendo en la descomposición de la célula familiar, reducida en esta ocasión a su elemento más básico: la pareja. Este filme muestra de manera sintentizada las ideas y el estilo del realizador italiano “articuladas sobre dos ejes temáticos perfectamente reconocibles: las relaciones amorosas mediatizadas por razones

⁴⁹⁶ Idem, p. 425.

⁴⁹⁷ MIRET JORBA, op cit., p. 128.

económicas y sociales; y las relaciones de clase, entre amos y criados, igualmente cimentadas sobre una base económica”⁴⁹⁸.

También el autobiografismo, que aparecía de manera difusa e irrelevante en sus filmes anteriores, se pone aquí de manifiesto. Tanto el conde Ottavio, como su esposa Pupe, son personajes cuya construcción está basada en una historia real que aconteció en la vida de Visconti. Nos referimos al noviazgo con la joven austriaca Irma Windisch-Graetz, apodada “Pupe” por sus amigos, y cuyo padre no quiso que los dos jóvenes afianzasen su relación. Esta ruptura sentimental propició que el director italiano decidiera dedicarse por completo al cine.

El personaje de Pupe, interpretado por la actriz Romy Schneider, quien ya trabajó con Visconti en *Lástima que sea una puta* es un personaje complejo, como todos los protagonistas de los filmes viscontianos. Esta complejidad se puede observar en cada una de sus apariciones en escena: cuando ella entra en escena cambian los colores y el ritmo del filme, pasando de los tonos fríos de la sala en la que discuten los abogados de la familia a las tonalidades cálidas del dormitorio de la pareja⁴⁹⁹; cuando habla tiende a contradecirse y su ira inicial, al enterarse del escándalo causado por la actitud de su marido, se convierte en estrategia económica al final de la película.

La narración en este filme está limitada a un solo acto y a un único espacio escénico, limitaciones que, lejos de constreñir el resultado, permiten a Visconti llegar al fondo de su “investigación sociológica”, logrando mostrar todos los matices de la situación dramática. La resolución final en la que Pupe decide ponerse a trabajar, optando por la “prostitución doméstica”, tiene un efecto devastador: ella cae tan bajo como las prostitutas que ha frecuentado su marido a la vez que se convierte en el elemento de salvación de él. En el prólogo a la edición italiana del guión puede leerse: “Pupe se queda llorando ante esta situación, pero no son las suyas lágrimas de salvación, sino lágrimas de orgullo, de quien no quiere, no puede o no tiene fuerza para liberarse de su propia condición humana y social. A lo que Visconti añade: sería necesaria una gran purga, pero falta Robespierre”⁵⁰⁰, en clara alusión a los vicios y falta de virtudes de la alta sociedad italiana.

⁴⁹⁸ Idem, p. 130.

⁴⁹⁹ BENCIVENI, op. cit., p. 52.

⁵⁰⁰ MIRET, op. cit., p. 133.

B) Música

En *Boccaccio '70* participaron tres de los compositores más destacados en la música cinematográfica italiana de los años sesenta: Nino Rota, quien puso música a los medimétrajes de Fellini y Visconti; Armando Trovajoli, que se encargó de la realización de Vittorio de Sica; y Pietro Umiliani, que compuso la banda sonora de la obra de Mario Monicelli. En el caso de “Il lavoro”, la dirección musical corrió a cargo de Franco Ferrara, quien se había convertido en el músico de confianza de Visconti y Rota para la grabación de las interpretaciones de las bandas sonoras.

Franco Mannino no pudo ser más claro en su apreciación sobre el filme y sobre la música del mismo, aunque podríamos discrepar en varios sentidos sobre su opinión: “El filme, todo sea dicho con franqueza, no hace honor a la reputación de sus autores. También la música de Nino Rota, placentera, con una sugerente orquestación y en consonancia con las imágenes, no tiene la originalidad que a menudo desborda, contundente, de la obra de este compositor”⁵⁰¹.

Como hemos dicho anteriormente, “Il lavoro” se presenta en un solo acto. Nino Rota respetó esta unidad de tiempo creando una pieza musical de carácter monotemático en su desarrollo musical. Pero a su vez el filme tiene una subdivisión interna en secciones que nos gustaría explicar. La planificación musical vuelve a estar dividida entre el plano sonoro diegético y el extradiegético, pero en esta ocasión la música se identifica con un único personaje: Pupe, la mujer del infiel Ottavio de quien se vengará haciéndole pagar dinero por mantener relaciones sexuales con ella.

Antes de analizar las secciones musicales detalladamente y relacionar los temas musicales, como hemos hecho hasta ahora, presentaremos un breve guión musical del filme para facilitar el seguimiento del análisis realizado. Este guión tiene cuatro partes, que se corresponden con los cuatro grandes bloques en los que suena la música de Nino Rota.

0. Introducción:

-“Tema de Pupe”: presentación de un fragmento musical que acompañará durante todo el filme a Pupe.

1. Asimilación del suceso de Infidelidad por parte de Pupe.

⁵⁰¹ MANNINO, op. cit., p. 33.

-“Slow di Pupe”: basado en el tema central del filme o “tema de Pupe”. Se trata de un tema diegético lento que introduce la primera reflexión de Pupe sobre el problema conyugal.

2. Decisión de Pupe de buscar trabajo.

-“Valzer di Pupe”: tema alegre, desenfadado, basado en el mismo “tema de Pupe” y que se asocia con “el trabajo” que ella quiere comenzar.

-Habla de trabajo con su marido

-Habla de trabajo con el abogado

-Se viste y prepara para ir a trabajar

3. Pupe se ríe de la situación -y de su marido-.

-Radiolina: música diegética procedente de la radio, diferente al “tema de Pupe”. Ella se ríe de todo, sin criterio aparente, durante la escena.

4. Pupe comienza a trabajar. Prostitución.

-Valzer di Pupe: de nuevo aparece el “tema de Pupe” asociado al trabajo que Pupe va a comenzar inmediatamente

-El vals se convierte en una marcha fúnebre y el trabajo es el símbolo de la esclavitud de Pupe.

Al igual que sucedía con *Rocco e i suoi fratelli*, *Boccaccio* `70 dispone también de la banda sonora editada en disco compacto en el que están incluidos los tres temas musicales que hemos citado aquí: “Slow di Pupe”, “Valzer di Pupe” y “Radiolina”⁵⁰², y que nos permite confirmar tanto el nombre de los temas como su estilo y desarrollo musicales. Los dos primeros temas poseen un material motívico común y los hemos considerado en general como el “tema de Pupe”, aunque a lo largo del capítulo de Visconti comprobamos que cada uno se asocia a una situación distinta. El tema diegético procedente de la radio de Pupe, denominado “Radiolina”, es narrativamente menos importante pero sí tiene su relevancia como elemento de contexto.

⁵⁰² Hemos mantenido la cita de estos tres temas musicales en italiano original mientras que el “tema de Pupe”, que engloba estos tres temas de manera general, lo hemos definido en español.

- **“Tema de Pupe”**

La introducción del episodio “Il lavoro” está presentada por una música de estilo jazzístico que invade la sensibilidad del filme desde el principio: se trata del “tema de Pupe”. En este caso la melodía principal del tema no aparece ya que se presenta avanzado, en una sección de desarrollo. Introducir el filme con esta pieza, ya comenzada y sin que se escuche el tema central en ningún momento, tiene el objetivo de presentar a Pupe en su ambiente personalizado, sus gustos a la moda del momento; al mismo tiempo crea un contexto social que se asocia con este estilo de música que se emplea como “relleno sonoro”.

Después de esta escena, en la que el monólogo del abogado interpretado por Romolo Valli y el fondo sonoro del televisor, conforman el “paisaje sonoro”, suena diegéticamente el “Slow di Pupe” desde un tocadiscos en el que ella pone música de jazz mientras escribe unos versos en un cuaderno, que se reducen finalmente a cuatro simples líneas:

*Te amo ciprés,
Porque mi melancolía,
A ti se asemeja,
Como tú es.*

Hay que señalar que los discos que Pupe tiene en el suelo, y que suponemos son los que a ella le gusta escuchar, son discos de autores de música de jazz como Stan Getz o Lee Konitz, además de otros discos de estilo rock como el single “Rock and roll stage show” del grupo Bill Haley and his comets. La sonoridad jazzística del “Slow di Pupe” está muy en la línea de los autores que hemos citado, recordándonos a los fraseos de los temas lentos de “cool jazz” de los años sesenta. Cristina Gastel Chiarelli considera que la música de Rota, “además de seguir al personaje de Pupe en su soledad, con un tema conductor para trompeta solista, y en el vacío de sus actitudes morales y de sus reacciones, reelabora y enlaza canciones y temas bailables de los años sesenta que proceden del tocadiscos de la protagonista”⁵⁰³. Lo que sí resulta evidente es que Nino Rota toma de nuevo como referencia la música de jazz de la época pero crea los temas con criterio personal, sin tomar melodías de otros autores o canciones.

⁵⁰³ GASTEL CHIARELLI, op. cit., p. 119.

Al mostrar los discos por el suelo en actitud despreocupada, Visconti informa al espectador del estilo de música que estamos escuchando y asocia a Pupe con un tipo de música, otorgando al personaje unas connotaciones relacionadas con el público que escucha esta música⁵⁰⁴. El hecho de que los discos que vemos sean de dos estilos diferentes supone que Pupe tiene gustos diversos que adapta a sus estados de ánimo, y le gusta cambiar con frecuencia de música, así como de forma de pensar o de actuar, convirtiéndola en una mujer voluble y caprichosa.

La principal función de la música en esta primera parte, teniendo en cuenta que el carácter reposado de la música se relaciona con la asimilación por parte de Pupe de la infidelidad de su marido Ottavio, es la de profundizar en los sentimientos de ella, subrayando la melancolía y reflexión en la que se sume Pupe para analizar la situación y tratar de encontrar una salida oportuna.

El siguiente tema musical que escuchamos es el “Valzer di Pupe”. Como dijimos anteriormente, este vals tiene como base el “tema de Pupe” pero con un tratamiento del ritmo el carácter diferente. La música se relaciona con las intenciones de Pupe de encontrar un trabajo y durante toda la escena la música oscila entre la alegría, la ironía y la tristeza, que poco a poco se va apoderando de la protagonista. Al principio de la escena el tema es alegre y habla con su marido sobre lo estimulante o aburrido que puede resultar un trabajo. Justo después, habla con el abogado de la familia y también le cuenta que ha decidido ponerse a trabajar. Si seguimos avanzando en la historia vemos que Pupe se está arreglando para salir a buscar ese trabajo que tanto ansía y que le permitirá liberarse de la dependencia económica de su padre, cuyo dinero es fundamental para la vida de lujo de Ottavio y su tendencia a gastarlo en prostitutas. Ella es consciente de que si gana su propio dinero se liberará de dos yugos masculinos: el dominio y control que ejerce su padre sobre la pareja –llega a bloquear las tarjetas de crédito cuando se entera del escándalo de Ottavio- y del libertinaje de su marido que la convierte en “cornuda”. Al ganar su salario su padre dejaría de mandar dinero y Ottavio no dispondría de tanto tiempo de ocio y él también tendría que buscar alternativas como, por ejemplo, ponerse también a trabajar.

⁵⁰⁴ Sobre ese punto nos gustaría comentar también el tipo de libros que lee Ottavio. Se trata de “Best sellers” de la época como *Les gommés* de Alain Robbe-Grillet de 1953, cuya traducción llegó a Italia en 1961; o la obra *Saturn over the water* de J. B. Priestley, de 1961. Se trata de las últimas novedades en literatura comercial de la época. *Saturn over the water* no es citada en ningún estudio que hemos analizado hasta la fecha y se trata de un libro muy vendido y conocido a partir de 1961. También encontramos en el filme un ejemplar del libro *Der leopard*, la traducción alemana del original italiano.

En esta escena encontramos la estrategia musical más sofisticada de todo el episodio. Se trata del paso del plano diegético al extradiegético del “tema de Pupe”. La protagonista canta muy brevemente la melodía que ha estado escuchando en el reproductor de música, a modo de reminiscencia, de recuerdo musical. Pero enseguida se añade un acompañamiento instrumental extradiegético durante unos pocos segundos que toma el testigo musical. Hemos pasado del plano diegético al extradiegético mediante un solapamiento sonoro muy habitual en el cine. Pero la transformación de la música no termina aquí. Una vez que Pupe deja de cantar, su voz se sigue escuchando de manera extradiegética, como si la voz sonase dentro de su cabeza. En este caso hemos abandonado por completo la diégesis para situar todo el peso musical en el plano extradiegético. Y esta estrategia musical tiene su sentido y cumple su función: al poner en la voz de ella la melodía del “Valzer di Pupe” –motivo musical del trabajo, podría llamarse también- se consigue dar mayor determinación a las intenciones de Pupe de ponerse a trabajar. Hasta este momento la música que representaba “el trabajo”, y que procedía a su vez del “Slow di Pupe”, había estado sonando en el plano extradiegético. Al ser la protagonista la que canta la melodía, se convierte en un elemento diegético objetivo que nos brinda una información sonora “de primera mano”, verídica: su decisión de buscar trabajo es firme y así lo confirma la canción que tararea. Después, el acompañamiento diegético la vuelve a transportar al plano extradiegético una vez ha logrado informar al público de que las intenciones de Pupe de ponerse a trabajar son realmente serias.

El final de esta escena nos presenta a Pupe riendo sin parar, como si le hubiese dado un ataque de risa, y aprovecha esta situación para fastidiar a su marido con su risa irónica. El motivo de esta risa descontrolada, fuera de lugar, no es otro que el haber encontrado sin salir de su casa el trabajo que estaba buscando. Esta escena enlaza por medio de las sonoras carcajadas de Pupe con la siguiente, en la que se presenta el tercer tema musical, “Radiolina”, y que tiene su origen en una fuente sonora diegética, concretamente en una radio que enciende Pupe mientras se desviste ya que no va a salir finalmente de casa a buscar trabajo. La música, también de estilo jazzístico, tiene un carácter desenfadado que se ajusta muy bien a las imágenes gracias a la melodía principal, de sonoridad xilofónica. Precisamente la canción se limita a subrayar la risa de Pupe, realzando el sentido de su decisión de quedarse en casa e ir a buscar trabajo. Esta jovialidad dará paso a la estrategia de Pupe: su marido tendrá que pagarle la misma cantidad que a las prostitutas a las que frecuentaba cada vez que quiera acostarse con

ella, transformándola así en otra prostituta. Durante la escena en la que escuchamos la canción “Radiolina”, a ella todo le parece divertido, como si se tratara de un juego. Pero en el momento en que pone las condiciones de su “juego-trabajo” a su marido, descubre que se ha vendido como una prostituta.

En la última escena, cuando Ottavio acepta el juego y va a por el cheque para pagar a su mujer por hacer el amor con ella, vuelve a sonar el “Valzer di Pupe” – segunda vez-, pero en esta ocasión ya no es una música de carácter irónico, amable o dubitativo⁵⁰⁵, sino que suena como una marcha fúnebre, como un réquiem que acompaña la decisión de Pupe, una terrible decisión que tendrá inevitables consecuencias en la relación de la pareja: lo que comenzó como una idea orgullosa y atrevida termina siendo un ejercicio voluntario de esclavitud. Esta decisión viene tomada por su incapacidad para poder afrontar cualquier otro trabajo con éxito ya que carece de preparación y ella es consciente de ello. El episodio termina con un primer plano de la boca de Pupe que se va cubriendo de lágrimas mientras el ritmo de vals recuerda a una danza macabra que subraya la degradación a la que se va a someter a partir de ese momento. La sensación de amargura proporcionada por la imagen de la boca y las lágrimas se ve enfatizada con la oscura armonización del vals, de tintes dramáticos. Esta estrategia musical, basada en la transformación de un tema musical alegre en otro dramático y tenso, la veremos desarrollada ejemplarmente en el filme realizado en 1969, *La caduta degli dei*.

- **“Paisajes sonoros” de interior**

Visconti crea en este filme varias escenas en las que el “paisaje sonoro” es fundamental. En la escena inicial, cuando están debatiendo los abogados de Ottavio la estrategia a desarrollar para que el escándalo de su infidelidad no llegue demasiado lejos, el sonido del televisor, que permanece todo el tiempo encendido, actúa como relleno sonoro, como un permanente murmullo de fondo que, sin llegar a interrumpir la inteligibilidad del monólogo del abogado de Ottavio, genera cierta tensión, actuando como un elemento extraño al propio monólogo.

También el citado monólogo del abogado es parte crucial en este “paisaje sonoro”. Las inflexiones de la declamación, la intensidad de las palabras en las frases y la oratoria modulante que utiliza Romolo Valli son francamente extraordinarias, hasta el punto que permite a Visconti construir toda la primera parte del filme en base a este

⁵⁰⁵ Cf. GUARNER, José Luis. *Conocer Visconti y su obra*. Barcelona: Ed. Dopesa, 1978, p. 78.

personaje y su “oralidad”, de una manera muy teatral, como si se tratase de una pieza de cámara rodada en espacios cerrados con un único personaje.

Otro elemento que conforma un “paisaje sonoro” de interés son las largas conversaciones de Pupe al teléfono, primero con el abogado, gran orador -y charlatán-, y después con su padre, en alemán, creando un fondo sonoro de corte operístico, como si se tratara de arias solistas en las que el personaje protagonista expresa con vehemencia las partes más emotivas del espectáculo. Estas conversaciones telefónicas sirven también para crear una barrera entre mujer y marido. Se trata de una barrera creada por la incomunicación entre los cónyuges ante la que no existe opción de reconciliación puesto que no hay vía de escape posible.

El tiempo que Pupe pasa al teléfono, Ottavio deambula por las estancias esperando que ella termine de hablar para convencerla de que su infidelidad no fue como la prensa dice, buscando desesperadamente su comprensión. La barrera comunicativa es sin duda uno de los temas clave de “Il lavoro”⁵⁰⁶ y ello se pone de manifiesto en la utilización del idioma alemán por parte de Pupe, con su padre en una ocasión y con uno de los camareros en varias ocasiones. Es significativo que la pareja tenga dos sirvientes y uno de ellos hable en alemán, idioma nativo de Pupe. Este detalle nos permite comprender la necesidad de ella de hablar en su idioma con frecuencia. La consecuencia de la falta de comunicación se manifiesta en la indiferencia mostrada por Pupe hacia Ottavio y la superficialidad adoptada por éste hacia cualquier asunto de su vida personal y pública.

⁵⁰⁶ Parte de la temática de la incomunicación entre la pareja nos recuerda a la obra de Antonioni *La notte*.

3.2.5. *IL GATTOPARDO* (1963)

A) Contexto

Il Gattopardo fue concebido como un filme sobre el drama del Risorgimento italiano visto en profundidad y con rigor histórico. La pretensión de Visconti era desarrollar el realismo crítico de *Rocco e i suoi fratelli* y de *Il lavoro* “recuperando por un lado el historicismo y la coralidad de *Senso* y de *La terra trema* y por otro la psicología e introspección existencial que el realizador italiano había estado buscando en espectáculos precedentes”⁵⁰⁷.

Si en *Il lavoro* Visconti mostraba aspectos biográficos, en *Il Gattopardo* también encontramos referencias personales, pero entremezcladas con el drama histórico y la crisis de una época, elementos vertebradores de buena parte del cine viscontiano.

“Esta mezcla de autobiografía y de objetividad, de drama íntimo y de retrato social, constituye el eje temático sobre el que gira el filme. Pero en esta ocasión el trasfondo histórico debía dar a los hechos y a los personajes una dimensión crítica, una mayor densidad ideológica. Era una especie de regreso a la experiencia de *Senso*, aunque los resultados fueron diferentes, menos significativos, incluso un poco banales”⁵⁰⁸.

La película está basada en la novela homónima de Giuseppe Tomasi Caro, Príncipe di Lampedusa, publicada en 1958. Esta obra ofrecía a Visconti la posibilidad de retornar a dos temas de su interés -Sicilia y el Risorgimento⁵⁰⁹-, a la vez que retrataba el declive de una clase social con la cual se identificaba. El valor último y significado profundo de *Il Gattopardo* viscontiano está en el retrato del protagonista, verdadero centro dramático del filme y su única razón formal⁵¹⁰. La llegada del “nuevo orden” es interpretado como la distorsión y la mediocridad que suceden a la armonía y excelencia del pasado. Los personajes de Angelica y Don Caloggero Sedara, junto con Tancredi, sobrino del Príncipe de Salina, representan ese nuevo orden: la nueva clase social burguesa trata de ocupar, a cualquier precio, el lugar que hasta ahora había ocupado la aristocracia.

⁵⁰⁷ RONDOLINO, op. cit., p. 434.

⁵⁰⁸ Idem, p. 431.

⁵⁰⁹ MIRET JORBA, op. cit., p. 136.

⁵¹⁰ RONDOLINO, op. cit., p. 439.

Con este largometraje se inicia la denominada “segunda etapa” de la filmografía viscontiana que toma como punto de partida sus propias vivencias y sentimientos, expresados mediante personajes en los que el autor se reconoce y con permanentes evocaciones de su pasado familiar.

“La suntuosa decoración, el carácter forzado de algunas escenas, o la historia como escaparate y no como actualidad permanente son factores que, pese al alto nivel formal y expresivo del filme, dejan entrever una no infrecuente sensación de artificio, fragmentariedad narrativa, desequilibrio estructural y síntesis forzosa. [...]. Pero la realidad es que, desde varios puntos de vista, *Il Gattopardo* es una obra de transición del “Primer Visconti” al “Segundo Visconti”, donde los grandes temas del decadentismo y del crepúsculo de un mundo que trata de emocionarse con su propia agonía tienen como referencia la historia, la ideología y la política”⁵¹¹.

Algunos críticos han hablado de *Il Gattopardo* como de un “melodrama musical” o de una “ópera en prosa”⁵¹². La música unida a la belleza de los decorados, vestuario y movimientos de cámara, hace del filme una obra de arte cinematográfica. La escena del baile, que ocupa un tercio de la duración de la película, es “una verdadera antología del cine de Visconti: refleja con precisión los capítulos de la novela al mismo tiempo que adquiere un valor propio muy original. Realmente este baile interminable se convierte en la metáfora de una clase social en el ocaso y es su duración inusitada la que permite ese cúmulo de elementos característicos, cuya estratificación da como resultado un juicio crítico, severo y despiadado”⁵¹³.

La película obtuvo la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1963, entre otros premios. Este galardón no fue compartido por los críticos del Partido Comunista quienes echaron en falta en el filme el entusiasmo combativo de *Senso*. Pero el interés del realizador italiano por la novela contrastaba completamente con la desconfianza de muchos comunistas hacia la película, quienes “olfateaban en cada página el tufo de una ideología reaccionaria”⁵¹⁴. Incluso supuso la ruptura completa entre Visconti y el crítico Guido Aristarco, quien siempre defendió la obra del realizador italiano hasta la

⁵¹¹ Cf. MICCICHÉ, Lino. *Luchino Visconti*. Venezia: Marsilio editori, 2002, p. 47.

⁵¹² MIRET JORBA, op. cit., p. 136.

⁵¹³ RONDOLINO, op. cit., p. 436.

⁵¹⁴ SCHIFANO, op. cit., p. 266.

proyección de *Il Gattopardo*. Pero como expresa el propio Visconti, tenía motivos que iban más allá de lo político e ideológico: “La novela me gustó muchísimo. Le he cogido afecto a ese personaje extraordinario que es el príncipe de Salina. Las polémicas de los críticos en torno al contenido de la novela me han apasionado hasta tal punto que deseo intervenir en ellas y expresar mi opinión. Esta es quizá la razón que me ha movido a aceptar la propuesta de hacer la película”⁵¹⁵.

Respecto al doblaje del filme en su versión inglesa Visconti también consideró que destruía por completo el sentido que él le había dado. En una carta abierta publicada en el *Times* londinense y en el *Sunday Times*, escribió:

“[*El Gattopardo*] fue cortada de muy malas maneras y el doblaje se hizo por voces muy mal elegidas, que no correspondían con los personajes... Cuando vi la película en New York me resultó difícil seguir el guión. Es más, el filme había sido procesado como si se tratara de una espectacular pieza hollywoodiense... Es una obra por la cual no reconozco una completa paternidad”⁵¹⁶.

B) Música

La banda sonora de *Il Gattopardo* fue compuesta y arreglada por Nino Rota, quién se había convertido en colaborador habitual de Visconti. Como vimos en los análisis anteriores, desde *Le notti bianche*, el término “commento musicale” desaparece de los títulos de crédito también en el presente filme. Explicábamos que este cambio es significativo porque implica que el compositor tiene un mayor control sobre la incorporación de la música; Visconti deja completa libertad a Nino Rota para que trabaje a su criterio, basándose en las pautas musicales que previamente acuerdan entre ambos. En esta ocasión, en los créditos iniciales figuran también el nombre del director musical y de la orquesta que interpretó la música del filme: se trata de Franco Ferrara, en quien Visconti y Rota habían confiado desde el principio de su colaboración, al frente de la Orquesta de Santa Cecilia de Roma.

Después de trabajar con Visconti en sus cuatro películas anteriores, Nino Rota escribirá la música de la que quizá sea, junto con *Rocco e i suoi fratelli*, la obra maestra

⁵¹⁵ Idem. p. 266.

⁵¹⁶ BACON, op. cit., p. 86.

de su colaboración con el realizador italiano. Según nos cuenta Pier Marco de Santi, en su estudio de referencia de la obra de Rota:

“Para *Il Gattopardo*, Visconti no quería una música que tuviera la función de “commento musicale” sino una sinfonía original que contuviese los principales temas del filme. Rota tendría que haber compuesto una *Sinfonía del Gattopardo*, sin pensar en la película, ni en las escenas ni en la adaptación. Una vez compuesta la sinfonía, se habría adecuado al film, de una forma similar a como se hizo en *Senso* con la *Séptima sinfonía* de Bruckner. Un día, nos cuenta el propio Nino Rota, estábamos en casa de Visconti buscando entre mis composiciones anteriores. Luchino me decía qué temas se acercaban a su idea. Recuerdo que toqué el fragmento del *Fausto* de Gounod, temas de Massenet, de Wagner... En un cierto momento, distraídamente, por asociación de ideas, comencé a tocar, como si se tratara de un fragmento de otro compositor, el “Adagio” de una *Sinfonía* que había escrito en el ‘45 o el ‘46. Visconti enseguida se entusiasmó y dijo que esa era la música de *Il Gattopardo*. Y no solo eso. Después de haber interpretado el cuarto movimiento, “Allegro molto agitato”, en seguida lo consideré adecuado para la larga secuencia del “Viaggio a Donnafugata”. Esta sinfonía era la *Sinfonia sopra una canzone di amore*, cuyo primer movimiento ya había sido utilizado como banda sonora del filme *La montaña de cristal*, de Cass”⁵¹⁷.

La propuesta musical está basada en dos partes cuyo punto de inflexión es el momento del baile en el palacio de Ponteleone. En la primera parte, mayormente extradiegética, escuchamos los temas asociados a los personajes y su visión del mundo, mientras que en la segunda parte, diegética, aparecen las danzas y bailables compuestos por Nino Rota para la película *Appassionatamente* de Giacomo Gentilomo⁵¹⁸ y que serían “reutilizados” para formar parte de *Il Gattopardo*. Los tres temas principales de la primera parte del filme se exponen al comienzo, junto a los títulos de crédito y están compuestos en un estilo tonal de gran belleza con reminiscencias melódicas verdianas e inspirados en la música orquestal de las oberturas de las óperas del maestro italiano.

⁵¹⁷ Rota se refiere a la película *The glass mountain*, dirigida por Henry Cass en 1949. Cf. DE SANTI, Pier Marco. P. 85

⁵¹⁸ *Appassionatamente* es un filme de 1954 dirigido por Giacomo Gentilomo que cuenta con música de Nino Rota dirigida por Franco Ferrara.

El planteamiento musical de los planos diegético y extradiegético es muy similar al que vimos en *Le notti bianche* y en *Rocco e i suoi fratelli*. Teniendo en cuenta que se trata de épocas de la historia cronológicamente distantes, la música diegética de *Il Gattopardo* está integrada por música representativa de finales del siglo XIX, valeses, mazurcas, polkas y contradanzas, mientras que la música diegética de *Le notti bianche* y *Rocco e i suoi fratelli* la componen canciones e estilo pop de los años cincuenta y sesenta que contextualizan la época contemporánea. En lo que respecta al plano extradiegético, la distribución temática es quizá más compleja que en otras películas porque Nino Rota tuvo que “reconstruir” y reorganizar el material temático y motivico de la citada *Sinfonia sopra una canzone d’amore*, concretamente el tercer y cuarto movimientos, “Andante sostenuto” y “Allegro con impeto” respectivamente.

Como hemos hecho hasta ahora, presentamos un guión musical del filme que se fundamenta en las mismas premisas que en los anteriores análisis: estructurar las apariciones musicales para facilitar su ubicación dentro del filme y concretar las relaciones entre la música y las escenas. Para la comprensión de este guión musical es conveniente leer con detenimiento las explicaciones sobre los temas musicales que hemos redactado justo después de estas líneas, porque aclaran notablemente la comprensión del guión y nos permite conocer con detalle y de forma organizada cada uno de los temas musicales y sus divisiones que aparecen en el filme.

PARTE I – Extradiegética

1. Títulos iniciales:

- Tema de la obertura + tema del Príncipe + tema del paseo nocturno (B) + tema del amor (A+B)
- Rezo del Rosario: la familia Salina reza devotamente
- Campanas: llamada de emergencia, como en *La terra trema*

2. Paseo nocturno:

- El Príncipe visita a una prostituta en Palermo.
 - Tema el paseo nocturno (A) + tema del Príncipe + tema del paseo nocturno (A) + tema del amor (B)

3. Marcha de Tancredi. Se marcha a la guerra:

- Tema del amor (A) + tema del amor (B) + tema del amor (A)

4. En el estudio del Príncipe. Conversación con el Padre Pirrone:

-Tema del Príncipe + tema del sueño del Príncipe (A) + tema del Príncipe

5. Guerra.

-Corneta: 4 tipos de melodías diferentes.

-Tema bélico + tema de obertura + tema bélico + tema del paseo nocturno (A)
(Enlaza con escena del viaje a Donnafugata)

6. Viaje en carruaje a Donnafugata. La familia Salina evita la guerra:

(Viene del punto anterior) tema del Príncipe + tema del Paseo nocturno (A) +
tema del Príncipe + tema bélico + tema del sueño del príncipe (A) + tema
bélico + tema del paseo nocturno (A) + tema bélico + tema del paseo
nocturno (A) + tema bélico + tema del Príncipe

7. Los sueños del Príncipe. Transición del viaje y recuerdos del Príncipe de
Salina:

-Tema del sueño del Príncipe (A) + tema del sueño Príncipe (B) + tema del
Príncipe + tema de amor (A) + tema del sueño del Príncipe (B)

-Flashback: Marcetta burlesca

-La sonnambula (Aria) V. Bellini: “Vi ravisso”

8. Llegada a Donnafugata:

-Tuba –ensayo breve / prueba de sonido-

-Campanas de júbilo

-Orquesta popular: La traviata: Siamo zingarelle.

-Órano de la iglesia. Don Ciccio La traviata: Amami Alfredo

-La traviata: Siamo zingarelle

-Campanas de júbilo

-Te deum

-Marcetta burlesca

-Tema del amor (A) con la entrada de Angelica

-Marcetta burlesca

-La bella Gigogin

-Aire: “paisaje sonoro”

-Plebiscito: Vals

9. Escena de caza

-Campanas: júbilo

-Marcetta burlesca

-Fin de la escena de caza: tema del Príncipe + tema del paseo nocturno (A) +
tema del Príncipe + tema del sueño del Príncipe (B)

-Flashback. La señora Sedara: tema del amor (A)

-El Príncipe e Don Ciccio: tema del Príncipe

10. Angelica y Tancredi: tema del amor (A) + tema del amor (B) + tema del amor (III) + tema del amor (II) + tema del amor

-Tema del amor (A)

-Campanas

- Tema del amor (A)

-Campanas

-Tema del amor (A) -Concetta y Cavriaghi-

11. Encuentro con Chevalley:

-Tema bélico + tema de la obertura + tema del amor (B) + tema del Príncipe
(Corte musical) + tema del Príncipe + tema de la obertura

-Regereso de Chevalley: tema del sueño del Príncipe (A) + tema del Príncipe

PARTE II –Diegética-

-Vals brillante

-Mazurka

(Afinación de instrumentos)

-Valzer del commiato

(Afinación de instrumentos)

-Mazurka

-Ballet

-Vals brillante –Verdi-

-(Afinación de instrumentos)

- Polka
- (Afinación de instrumentos)
- Quadriglia
- Valzer del commiato
- Galop

12. Finale

- Tema del amor (A)

B.1) Música extradiegética: *Sinfonia sopra una canzone di amore*

El estudio de referencia sobre el que hemos basado nuestro análisis de la banda sonora del filme es el de Sergio Miceli⁵¹⁹, más objetivo y completo que cualquier otro. También la revisión de Roberto Calabretto⁵²⁰ es muy interesante por lo clara que resulta, aunque su análisis se centra más en la relación temática entre la *Sinfonía sopra una canzone de amore* y las escenas de la película que en los aspectos narrativos y la relación argumental entre música y personajes o situaciones, limitándose en algunos casos a enumerar las apariciones musicales. Ambos estudios muestran los ejemplos musicales y la transcripción de los temas a los que nos vamos a referir en esta sección.

Consideramos imprescindible aclarar que en *Il Gattopardo* suenan fragmentos tomados del tercer y cuarto movimientos de la *Sinfonía sopra una canzone de amore* pero nunca suena un movimiento completo. Siempre aparecen fragmentos arreglados y enlazados para que se escuchen junto a los personajes o situaciones con los que se asocian. Se trataría de una estrategia compositiva similar a la utilizada en *Senso* con la música de Bruckner pero de una forma todavía más acusada ya que en *Il Gattopardo* los arreglos, modificaciones, enlaces de temas, acortamiento de éstos, etc. son muy frecuentes. Como decíamos, esta técnica pretende lograr una adaptación de los temas a los personajes lo más precisa posible y cuya sensibilidad esté en consonancia con las escenas y los momentos en los que aparece.

⁵¹⁹ Cf. MICELI, Sergio. Le musiche del film. Una breve analisi, en *Il gattopardo*, a cura di Lino Micciché, Electa: Napoli, 1996. pp 28-39.

⁵²⁰ Cf. CALABRETTO, Roberto. “Nino Rota e il cinema di Luchino Visconti”, en MAZZOCCHI, Federica (Cur.). *Luchino Visconti, la macchina e le muse*. Bari; Università degli studi di Torino, 2008.

- **Los temas musicales**

En nuestro análisis hemos considerado cuatro temas principales y dos secundarios, algunos de ellos divididos en dos secciones. Los principales aparecen en la primera parte del filme, alternándose y entrelazándose permanentemente, mientras que los secundarios suenan en momentos puntuales sin llegar a ser tan representativos.

Los cuatro temas principales serían:

1. “Tema del Príncipe”: refleja los pensamientos y reflexiones del Príncipe de Salina y manifiesta sus valores basados en el pasado y en la Historia.
2. “Tema del amor” entre Tancredi y Angelica, aunque también podría ser considerado como el tema del “nuevo orden” o de la nueva clase social. Se divide en dos secciones: el tema principal y la parte final del tema, que hemos denominado A y B respectivamente.
3. “Tema del sueño del Príncipe”: dividido en dos secciones, la primera más tensa y dramática y la segunda más reposada y amable. También las hemos llamado A y B.
4. “Tema del paseo nocturno” del Príncipe: tema también asociado al Príncipe y que se divide en dos partes, A y B, de las cuales la parte B solo se escucha en los títulos de crédito iniciales. El resto de apariciones están tomadas de la parte B.

Y los temas secundarios:

1. “Tema bélico”: que se escucha en las escenas de guerra y en el viaje a Donnafugata. Está asociado con las virtudes de Tancredi, su valentía y liderazgo.
2. “Tema de la obertura”: se trata del primer tema musical que aparece al comienzo de la película, de carácter enérgico.

Los motivos y temas musicales están asociados durante todo el filme con los mismos personajes pero hemos observado que la mayor parte de los temas musicales principales suenan asociados en un momento u otro al Príncipe de Salina, incluido el final del “tema del amor” (B), vinculado generalmente con Tancredi y Angelica. La relación de casi todos los temas con el personaje del Príncipe lo convierten en alguien con personalidad, comprensivo e inteligente pero también severo y enérgico. El Príncipe de Salina tiene asociados, por tanto, tres temas de los cuatro principales debido a la

complejidad de su carácter y a la deriva de sus pensamientos y reflexiones a lo largo de la película.

El personaje que de algún modo actuaría como antagonista, a nivel ideológico y político, es su sobrino Tancredi Faconeri, perfecto representante de los valores de la nueva clase social, con quien se asocia el “tema del amor”. Tancredi está representado también por un segundo tema, que hemos llamado “tema bélico”. Este tema refleja el carácter del joven: entusiasta y luchador, gallardo hasta la arrogancia y se escucha en las escenas de la batalla y del viaje a Donnafugata.

Angelica Sedara también está representada por el “tema del amor” que comparte con Tancredi. Cada una de sus apariciones está subrayada por la música de manera que, tanto el personaje de Tancredi, en las escenas iniciales, como el de Angelica, en las dos ocasiones en las que entra en escena de manera individual, poseen el mismo tema musical, algo realmente peculiar en lo que respecta a las relaciones temáticas de los personajes. Cuando Angelica y Tancredi están juntos en la escena que se desarrolla en el interior del Palacio de Salina en Donnafugata, escuchamos también el “tema del amor”, y es aquí donde la música tiene su verdadero sentido narrativo: cuando ambos enamorados se encuentran la música se desarrolla completamente, escuchando el tema completo.

Pensamos, como decíamos anteriormente, que el “tema del amor” es al mismo tiempo el tema de la nueva clase social, de la llegada de los ideales de la clase media, y que el matrimonio entre Angelica y Tancredi viene a confirmar. Al escucharlo en la despedida de Tancredi, cuando marcha a la guerra, y después, cuando Angelica hace su primera aparición, vemos que los temas suenan con dos personajes diferentes pero que se “unen” mediante la música para formar uno solo: la concepción del nuevo orden. La música nos da la clave para asociar el tema musical con los personajes y comprender que “están hechos el uno para el otro”. En el momento en que el “tema del amor” suena con Angelica se relaciona inmediatamente con los dos personajes gracias al efecto recordatorio de la música.

La nota discordante en la asociación del “tema del amor” con los personajes la encontramos cuando suena –en dos ocasiones- acompañando a Concetta, la hija del Príncipe que está enamorada de Tancredi. En la primera ocasión la música se escucha junto a ambos personajes y da lugar a cierta confusión; en la segunda, el “tema del amor” alcanza incluso a un personaje secundario, el Conde Cavriaghi. Explicaremos

más adelante nuestro parecer respecto a esta asociación de un tema musical que parece no estar conectado con el personaje que viene representando.

- **Desarrollo y evolución de los temas musicales**

La primera parte del filme comienza con los títulos de crédito iniciales, durante los cuales se exponen los temas musicales principales⁵²¹: el “tema de la obertura”, el “tema del Príncipe”, la segunda parte del “tema del paseo nocturno” (B) y el “tema del amor completo” (A + B). Esta forma de presentar la película recuerda a la manera en la que comienza *Morte a Venezia*, con la música de la *Quinta sinfonía* de Gustav Mahler superpuesta a los créditos iniciales. La función es muy similar y consiste en introducir al espectador en la sensibilidad general del filme, como si del cominezo de una ópera se tratase; pero según avanza la narración en *Il Gattopardo*, los temas musicales presentados se convierten en “leitmotive” de los personajes, unos “leitmotive” que no son herméticos ni estancos, sino que se entremezclan según la situación del personaje al que representan.

En la siguiente escena, llamada “Paseo nocturno”, se nos presenta otra “faceta” de la personalidad del Príncipe de Salina, que viaja a Palermo para visitar a su amante – una joven prostituta- con quien se relaciona con cierta asiduidad. El viaje en carroza nos hace pensar inevitablemente en el viaje de la Condesa Serpieri en *Senso* para visitar también a su amante, el teniente Mahler. El tema predominante es el “tema del paseo nocturno”, del que solo se escucha la primera sección (A), y también suena el “tema del Príncipe”. Como detalle de interés, relacionado con la adaptación musical a las escenas, debemos destacar la última parte de esta escena en la que aparece la parte final del “tema del amor” (B) justo cuando el Príncipe llama a la puerta de la casa de su amante y ella abre recibéndolo diciéndole: “principone mio”. En este caso parece claro que se trata de un tema relacionado con el amor, aunque no sea el tipo de amor romántico y puro que solemos entender como verdadero amor. Además, al tratarse de una relación de infidelidad, extraconyugal, no escuchamos el “tema del amor” principal (A), más lírico y sugerente, sino la parte final de éste (B), cuya melodía es más calmada y no posee la misma carga emotiva.

La escena de la marcha de Tancredi a la guerra conforma la tercera presentación musical del filme. En esta ocasión vemos al joven despedirse de sus familiares mientras escuchamos de forma íntegra el “tema del amor”. Aparece estructurado sobre una forma

⁵²¹ CALABRETTO, op. cit., pp. 146-155.

ternaria (A-B-A), coincidiendo la parte B con el momento en el que el Príncipe llama a Tancredi y le entrega unas monedas de oro, a lo que el joven le dice de broma que con ese dinero está ayudando a la revolución y al cambio que el Príncipe rechaza. Pese a no volver a aparecer acompañando a Tancredi, el espectador percibe que este tema se vincula plenamente al joven con esta única aparición, debido a la sensación de empatía que transmite.

La cuarta presentación musical se desarrolla en el estudio de Don Fabrizio, Príncipe de Salina. El “tema del Príncipe” y la primera parte del “tema del sueño del Príncipe” (A) que escuchamos por primera vez, componen esta sección. Las sugerentes reflexiones y comentarios del Príncipe expuestos al Padre Pirrone, sacerdote y confesor de la familia, se impregnan de la música de Nino Rota, logrando un efecto más intenso. La situación social de la aristocracia, la crisis de valores y la posición privilegiada del Príncipe y su familia que cambiará próximamente, son los temas de los que habla Don Fabrizio. Resulta de nuevo interesante comprobar como el “tema del sueño del Príncipe” suena justo en el momento en el que el Príncipe le dice al Padre Pirrone que la aristocracia debería existir durante largo tiempo, pero la nueva clase social que está por venir los sustituirá sin contemplaciones. Esta “supervivencia” de la aristocracia pretendida por Don Fabrizio es “el sueño” del príncipe de que su clase social resista a los nuevos tiempos que se avecinan –es necesario que todo cambie para que todo siga como está-. Entonces abre las ventanas de su estudio y muestra al Padre Pirrone el espectacular paisaje diciéndole: “Harán falta muchos Vittorio Emmanueles para cambiar esta posición privilegiada”, regresando el “tema del Príncipe” con determinación.

La siguiente sección musical, la quinta, enlaza con la sección sexta, el “Viaje a Donnafugata”, y tiene como marco sonoro la guerra, con un componente diegético muy intenso –explosiones, gritos, disparos, corneta militar-. En esta ocasión la música extradiegética comienza con la llegada del grupo de combatientes que luchan junto a Tancredi; se trata del “tema bélico”, seguido del “tema de obertura” que regresa al “tema bélico” y finaliza con el “tema del paseo nocturno” (A). El grueso de la temática de esta sección está configurado con los motivos más dinámicos y brillantes, subrayando la sensación de tensión propia de las escenas de guerra.

La sexta sección nos muestra el viaje por parajes sicilianos del Príncipe y su familia camino de Donnafugata huyendo de la guerra. Como decíamos, y pese a haber dividido en dos secciones un pasaje musical que tiene total continuidad, ambas se

enlazan por medio del “tema del príncipe”; y para mantener la amenaza de la guerra sobre la familia Salina, el “tema bélico” hace su aparición constantemente, alternándose con el resto de temas. Al “tema del Príncipe” le siguen el “tema del paseo nocturno” (A), el “tema del Príncipe” de nuevo, el “tema bélico”, el “tema del sueño del Príncipe” (A), el “tema bélico”, el “tema del paseo nocturno” (A), el “tema bélico”, el “tema del paseo nocturno” (A), el “tema bélico” y termina con el “tema del Príncipe”. Como vemos toda la sección musical se enmarca, al principio y al final, con el “tema del Príncipe” como referencia principal junto al “tema del paseo nocturno” y el “tema bélico”. La presencia del “tema del paseo nocturno” nos recuerda a la escena anterior en la que el Príncipe viaja en su carruaje para visitar a su amante, pero si antes el riesgo era que pudieran descubrir su inclinación a frecuentar prostitutas, ahora el riesgo es el de atravesar las campiñas sicilianas en tiempos de guerra. La descripción temática que se logra en esta sección es muy interesante puesto que se contraponen los temas relacionados con el Príncipe protagonista al “tema bélico”, que domina al resto de los temas, reflejando así la tensión de la situación social y política que anticipa el inevitable cambio social en Sicilia.

En la séptima sección, durante el viaje a Donnafugata, se nos muestra un alto en el camino para descansar. En la escena en la que todos los miembros de la familia Salina están durmiendo tras el largo viaje, el primer tema que suena es el “tema del sueño del Príncipe” (A + B) al que sigue el “tema del Príncipe” que a su vez enlaza con el “tema del amor” (A), cuando Tancredi cede su pañuelo a Concetta para que se refresque y ella se ruboriza cuando rozan sus manos, y termina con la segunda parte del “tema del sueño del Príncipe” (B).

La interpretación del “tema del amor” en esta escena resulta un tanto ambigua, abriéndose dos opciones: si se trata del que hemos llamado “tema del amor entre Tancredi y Angelica” resulta confuso al aparecer en esta escena con Tancredi y Concetta, incurriendo en una irregularidad que distorsiona el seguimiento musical del filme; o se trata del que hemos llamado “tema del nuevo orden”, al que se asocian los valores políticos, sociales y culturales de la nueva clase social, permitiéndonos entender las escenas al margen de cualquier implicación amorosa, incluyendo la de Angelica. Dejamos abierta la interpretación de la escena porque creemos que se resuelve más adelante, por medio del personaje de Concetta.

La octava sección se desarrolla en Donnafugata y es esencialmente diegética. Solamente la presentación del personaje de Angelica, a la llegada al palacio del Príncipe

de Salina, es extradiegética: el “tema del amor” (A). La melodía está interpretada por los instrumentos de cuerda, alcanzando probablemente el momento más intenso del filme en lo que a lirismo y sensibilidad se refiere. En esta ocasión es cuando comprendemos que el “tema del amor” no se asocia exclusivamente con Tancredi sino que también Angelica comparte este tema.

La escena en la que el Príncipe sale a cazar acompañado por Don Ciccio Tumeo conforma la novena sección. En esta ocasión, la conversación entre los dos amigos versa, como sucediera con el Padre Pirrone, sobre la inevitable transformación de Sicilia. Ante el comentario de Don Ciccio de que la boda entre un miembro de la Casa Salina –Tancredi- con otro de la Casa de Sedara –Angelica- es el fin de la estirpe de los Salina, el Príncipe, visiblemente molesto, le reprocha que esa unión no es el fin, sino el comienzo de algo nuevo. Tras la conversación y el enfado del Príncipe suenan el “tema del Príncipe”, el “tema del paseo nocturno” (A), el “tema del Príncipe” de nuevo y lo cierra el “tema del sueño del Príncipe” (B). La música nos indica de nuevo las preocupaciones de Don Fabrizio y la permanente reflexión en la que se ve envuelto a raíz de los cambios políticos que sabe han de llegar.

En esta sección, escuchamos también el “tema del amor” (A) asociado a la mujer de Don Caloggero Sedara, padre de Angelica. En realidad, y aunque el guión y la novela de Lampedusa nos indiquen que la mujer de Don Caloggero es quien va a oír misa, quien aparece en la escena es Angelica. En esta sustitución hay cierta confusión aunque musicalmente el sentido queda claro porque suena el “tema del amor” y al retirarse el velo de su rostro vemos a Angelica.

El “tema del Príncipe” suena también cuando Don Fabrizio encierra a Don Ciccio Tumeo porque al revelarle la noticia de la boda durante la partida de caza, el Príncipe no quiere que nadie sepa nada hasta que Don Caloggero haya aceptado la petición de mano del Tancredi Falconieri.

Pasando a la sección décima, vemos que el tema que invade toda la sección de forma continuada es el “tema del amor”, que incluso se permite ser desarrollado con un material motivico que no habíamos escuchado todavía. Angelica se ha enterado del regreso de Tancredi y acude a casa del Príncipe de Salina. Allí ambos se besan acompañados por el “tema del amor”, el cual se desarrolla a ritmo de vals, mientras la pareja de enamorados se persigue y juega al escondite por las habitaciones del palacio. El desarrollo temático –“tema del amor” (B)- tiene lugar en los momentos en los que Angelica dice a Tancredi que Concetta está enamorada de él y sin interrumpirse la

música, evoluciona y se desarrolla llegando, como decíamos, a plantear un “tema del amor” (C), de transición, menos claro melódicamente pero que se sitúa dentro del propio “tema del amor”.

Este “tema del amor” (A) reexpone su parte inicial en el momento en que vemos a Concetta y al Conde Cavriaghi juntos, en el exterior del palacio Salina, sin hablarse, debido a que el intento del Conde por seducir a Concetta no ha surtido efecto. Escuchar el tema más emocionante del filme en estos momentos y junto a esta pareja de personajes resulta extraño. Tanto es así que el propio Sergio Miceli lo hace notar en su estudio⁵²²:

“Se trata de una de las intervenciones musicales menos convincentes de todo el filme, no solo porque refuerza el sentido de desafortunada fractura narrativa con la escena anterior (la intimidad de Tancredi y Angelica, antes de la llegada de Chevalley [que veremos en la siguiente sección]), sino porque proyecta en el personaje del Conde Cavriaghi y de Concetta una tensión emotiva que no encaja en absoluto”.⁵²³

Nuestra reflexión sobre este punto nos lleva retrospectivamente a la sección séptima, en la que vimos que el “tema del amor” se asociaba también con Concetta y Tancredi. Pensamos que la única opción de relacionar este tema musical con las escenas comentadas es que la música simbolice “el amor” en términos generales, pudiendo así representar musicalmente al mismo tiempo los sentimientos de Concetta hacia su primo Tancredi. Solamente en este caso podríamos enlazar el sentido narrativo de la música. Teniendo en cuenta la maestría con la que Nino Rota trabajó las relaciones musicales de los personajes, tanto en el cine de Visconti como en el de los realizadores con los que colaboró, dudamos que Rota dejase esta relación sin definir.

La sección decimoprimeras presenta las escenas en las que el Príncipe recibe la visita del secretario de la prefectura de Milán, el Señor Aimone Chevalley, quien viaja hasta Donnafugata para proponer al Príncipe Don Fabrizio de Salina un puesto en el Parlamento italiano. En este encuentro de carácter político el Príncipe desestima el ofrecimiento de Chevalley diciéndole que él no es el candidato apropiado y le propone a Don Caloggero Sedara. A lo largo de este diálogo entre los dos personajes la música

⁵²² MICELI, op. cit., pp. 36-37.

⁵²³ Idem, pp. 36-37.

hace una aportación simbólica muy interesante. En primer lugar, el discurso de Chevalley está subrayado por el silencio musical: no hay música acompañando a las palabras del secretario de la prefectura, adquiriendo un efecto “objetivo”, nada sentimental. Este efecto de “frialdad” es debido a la ausencia de música ya que el filme contiene bastantes tramos musicales en general, y eso hace que los momentos de silencio aporten un efecto de distanciamiento emocional. En segundo lugar, el “tema del Príncipe” no aparece al comienzo del monólogo del Príncipe sino que lo hace al final. Primero escuchamos el “tema bélico” al que sigue el “tema de obertura” y la parte final del “tema del amor” (B); por último suena muy brevemente el “tema del Príncipe” y la música termina. El orden de estos fragmentos musicales está relacionado con el contenido de los diálogos que escuchamos: el “tema bélico” suena junto a las palabras de Chevalley que pide al Príncipe que “luche” por el desarrollo de Sicilia desde el parlamento, políticamente. Musicalmente el paralelismo es muy preciso ya que la música utilizada en la primera batalla vuelve a sonar en esta escena, permitiéndonos relacionar simbólica y metafóricamente las dos “luchas” por los ideales, por la permanencia de una clase social en el caso del Príncipe y por la renovación nacional en el caso del Risorgimento, apoyado por Tancredi y las nuevas generaciones. El “tema de la obertura” tiene el mismo efecto que el “tema bélico”, traer las resonancias de la música que escuchamos también en las escenas de la batalla. En cambio, la aparición de la parte final del “tema del amor” (B) se asocia con las palabras del Príncipe que nos comunican su “amor” por Sicilia: “Los sicilianos odiarán a quienes quieran despertarlos de su sueño” porque pretenden permanecer en el olvido y tienen en el fondo un “deseo del olvido”; incluso “nuestra sensualidad es un deseo a permanecer en el olvido”.

El final de esta sección decimoprimerla la cierra la escena en la que Chevalley regresa a Milán y el Príncipe lo despide amablemente diciéndole: “nosotros fuimos los gatopardos y nos sustituirán los chacales; y todos nos creemos la sal de la tierra”. El “tema del sueño del Príncipe” (A) y el “tema del Príncipe” cierran la primera parte del filme, de manera que las últimas reflexiones del Príncipe se exponen acompañadas por la música que ha representado sus pensamientos y sentimientos, a la vez que nos informa de que el “ciclo” del Príncipe se cierra inexorablemente, dando paso a la escena del baile, en la que se confirma la caída de los valores del pasado y el ascenso del nuevo orden representado por la unión de Angelica y Tancredi.

En la segunda parte del filme -sección decimosegunda-, tras el baile en el Palacio de Ponteleone, escuchamos asociado al Príncipe el “tema del amor” (A) que

cierra definitivamente la película. La aparición de este tema en lugar del “tema del Príncipe”, expresa simbólicamente que el triunfo final es el del nuevo orden y los nuevos intereses de la burguesía. El “tema del Amor” suena aquí como réquiem del Príncipe y sus ideales, enterrando y condenando a la desaparición a la aristocracia. La música de Rota, que suena tras las conmovedoras imágenes del príncipe arrodillado al paso del Viático, parece estar recordándonos la famosa frase que pronuncia Tancredi cuando parte a la guerra: “si queremos que todo quede como está es preciso que todo cambie”.

Para terminar este análisis temático de la música de *Il Gattopardo* nos gustaría comentar brevemente las apariciones del “tema del amor” (B) que acompañan al Príncipe a lo largo del filme. Se trata de la parte final del “tema del amor” (B), menos lírica que la parte primera (A), detalle que nos indica que el tema amoroso del Príncipe no tiene la misma intensidad que el “tema del amor” (A) que representa la juventud de Tancredi y Angelica. La primera vez lo escuchamos cuando visita a su amante, la prostituta, la segunda cuando entrega el dinero a Tancredi, apoyando así la causa revolucionaria y la tercera en el encuentro con Chevalley, a quién transmite su desinterés por apoyar los valores tradicionales. En los tres casos vemos que se trata de una situación “inmoral”, que se aleja de sus principios y de su credo personal. La hipocresía y el placer son sus puntos débiles y la música refleja la incertidumbre permanente en la que vive el Príncipe; su “amor” es infiel, falto de compromiso, y por ello escuchamos la última parte del tema del amor (B), como si de una reminiscencia de lo que debería haber sido se tratase.

- **“Marcietta burlesca”**

Otro de los temas extradiegéticos que suenan en *Il Gattopardo* y que no está directamente relacionado con el resto de temas musicales de los personajes es la llamada “marcietta burlesca” que funciona como elemento de contraste con el resto de la música extradiegética y que suena en cuatro ocasiones. No se trata de un tema relacionado con un personaje sino con determinadas situaciones de carácter humorístico que resultan triviales a los ojos del Príncipe de Salina. La primera aparición la escuchamos en un *flashback* o recuerdo del Príncipe en el que llegan a Villa Salina Tancredi y dos oficiales amigos suyos a admirar los frescos y pinturas murales de la casa. El personaje del Príncipe no aparece en esta escena pero sí lo hace su voz; cuando

Tancredi se dirige a él para hacerle un comentario, se está dirigiendo realmente a la cámara detalle que nos informa de la posición distante que toma el Príncipe en esta escena menor, que únicamente sirve para presentar al Conde Cavriaghi, futuro pretendiente de Concetta.

La segunda ocasión en la que escuchamos este tema burlesco es con la llegada de Don Caloggero Sedara al palacio del Príncipe en Donnafugata. La intención de este personaje por agradar y aparentar tener buen gusto en sus modales y forma de vestir, le hace llegar al Palacio vestido con frac, confundiendo de etiqueta, hecho que la familia Salina toma con buen humor, riéndose todos ellos del aspecto de Don Caloggero.

Esta “marcietta burlesca” suena por tercera vez en la escena en la que Tancredi va a pedir la mano a Angelica acompañado por uno de los sirvientes, mientras es observado desde la ventana por el Príncipe Fabrizio. Al incluir esta música en la escena, un acto importante, de cierta trascendencia social, se convierte en un mero trámite, rebajando su importancia al de una bagatela. El Príncipe, que asiste con interés a la escena, dice en voz alta “Él [Tancredi] está en lo cierto y voy a ayudarlo; pero hay que reconocer que es innoble”.

La cuarta y última aparición de este tema la escuchamos en la escena en la que el Príncipe y Don Ciccio Tumeo salen juntos a cazar. En un momento de descanso, mientras ambos personajes comparten sus opiniones sobre los nuevos tiempos, Don Ciccio habla al Príncipe del tipo de persona que es Don Caloggero Sedara, astuto e inteligente, personaje emprendedor pero sin caer en la avaricia, y cuya hija es un encanto. La “marcietta burlesca” suena justo cuando el Príncipe y Don Ciccio hablan de Don Caloggero, subrayando lo histriónico del personaje que ya habíamos visto en la escena del palacio de los Salina, situándolo en un estrato muy inferior al del Príncipe y su familia, cuyos temas musicales, símbolo de su nivel cultural y social y reflejo de sus preocupaciones, tienen otro carácter. La música sirve en este caso para distanciar socialmente a los personajes, en el primer caso a los oficiales y en los tres casos restantes, a Don Caloggero, situándolos muy por debajo de la escala social a la que pertenece el Príncipe. A su vez, el carácter de la música “ridiculiza” ligeramente al personaje de Don Caloggero, vulgarizándolo y dándole una personalidad mediocre. Esta estrategia narrativa permite definir a los personajes en un contexto social, de clase y de pertenencia a un estrato cultural.

B.2) Música diegética

La planificación de la música diegética en *Il Gattopardo* se basa en dos elementos: el “paisaje sonoro” y las piezas musicales cantadas o interpretadas por los personajes del filme. En este segundo caso se trata de música interpretada en directo, bien por una banda de viento, por una orquestina, por el órgano o por la voz humana. Algunas de las obras no son incluídas por decisión de Visconti sino que ya estaban presentes en la novela de Giuseppe Tomassi di Lampedusa: “Siamo zingarelle” y “Amami Alfredo” de *La traviata* de Giuseppe Verdi; “Vi ravisso”, de *La sonnambula* de Vincenzo Bellini; la canción popular “La bella Gigogin” y el Vals que interpreta la banda durante el plebiscito. El resto de la banda sonora diegética está formada por las danzas que toca la orquestina durante la escena del baile en el Palazzo de Ponteleone: el “Valzer brillante”, la “Controdanza”, la “Mazurka”, el “Valzer del commiato”, la “Polka”, la “Quadriglia” y el “Galop”.

- **“Paisaje sonoro”: las campanas**

Dejando al margen la interesante aportación de los conjuntos de personajes en los que el “paisaje sonoro” se produce por la acumulación de las voces de la gente, así como la escena del rezo del rosario en la que se genera un recitado monótono que nos retrotrae a una época ya pasada, el “paisaje sonoro” destacado es el tañido de las campanas de las iglesias, elemento recurrente en el cine del realizador italiano. Los distintos timbres, con sus ritmos cambiantes según el toque -rápido o lento, agudo o grave-, tienen principalmente una función recordatoria del paso del tiempo. La permanente aparición de esta sonoridad, reflejo de una época, de una localización geográfica y de un factor religioso, enlaza *Il Gattopardo* con otros de sus filmes como *La terra trema* y *Senso*, principalmente, pero también con *Le notti bianche* y *Rocco e i suoi fratelli*.

La sonoridad de las campanas de las iglesias está relacionada con alguno de los siguientes aspectos: dar la hora, toque de difuntos, alegría por un hecho religioso relevante y aviso de peligros tales como invasiones o ataques. En el filme encontramos diez momentos en los que suenan las campanas de las iglesias o capillas y cada uno responde a una de estas funciones que hemos presentado. Para no extendernos innecesariamente comentaremos las apariciones del sonido de las campanas de manera que nos permitan asociarlas a las funciones anteriormente referidas.

La primera aparición es al comienzo del filme, mientras la familia Salina reza el rosario. Las campanas tocan “a rebato”: un tañido rápido y nervioso los disturba y pronto averiguamos que se ha encontrado un soldado muerto en la finca de la casa Salina. La función en este caso es de “aviso”, para reunir a todo el mundo e informar de que la guerra se aproxima.

Otra de las funciones es la de “júbilo”, habitualmente religioso. Este toque lo encontramos en la escena del recibimiento del Príncipe y su familia a su llegada a Donafugatta, reseñando la importancia de la llegada de tan insignes personajes al pueblo, y también en la escena en la que Don Ciccio Tumeo y el Príncipe de Salina van juntos de caza. En esta ocasión el tañido se corresponde con el toque de “júbilo dominical” que se tocaba al término de la celebración de la misa del domingo.

La siguiente vez que escuchamos este toque es en la extensa escena en la que Angelica y Tancredi juegan “al escondite” en las estancias inhabitadas del palacio. La campana suena en los momentos de mayor intensidad erótica, con el toque de llamada para acudir a la iglesia, como si se tratara de una premonición de matrimonio entre los dos jóvenes. También al final de esta escena, cuando Concetta y Cavriaghi están juntos fuera del palacio y ven llegar a Chevalley acompañado por uno de los hijos del Príncipe, se escucha brevemente el tañido de la campana de la iglesia. En este caso, observando la falta de comunicación entre Concetta y Cavriaghi y escuchando la brevedad del toque de la campana comprendemos que entre ellos no habrá historia de amor.

La última ocasión en la que escuchamos el toque “a misa” de la campana es en la escena en la que el Príncipe de Salina y Don Ciccio, antes de partir por segunda vez de caza, acompañan a Chevalley al carruaje que lo llevará de vuelta a Milán a comunicar al Parlamento italiano la renuncia del príncipe a ser miembro de la cámara. La campana nos indica sencillamente que están tocando para informar de que la misa comenzará enseguida.

Pero quizá el toque de campana más importante, puesto que muestra el interés de Visconti en el paso del tiempo, es el “toque de las horas”. Lo escuchamos en tres ocasiones y nos sitúa ante la evolución de los acontecimientos. La primera vez que suena este toque de campanas es después de la cena en casa del Príncipe de Salina. El Príncipe está leyendo un libro en una de las estancias de su palacio y escuchamos el sonido de la campana: tres toques agudos seguidos de dos toques graves que nos indican la hora: las tres y media de la tarde.

En la escena en la que el Príncipe, preparándose para irse a dormir, se enfada con su mujer porque ella cree que Tancredi ha traicionado a Concetta, con quien pensaba se iba a desposar, se escuchan doce tañidos agudos y uno grave. En este caso está claro que se trata de una indicación temporal, concretamente se trata de las doce y cuarto de la noche.

La última aparición del sonido de las campanas también es una indicación temporal pero adquiere un carácter más lúgubre. Se trata de la escena del paso del Viático en la que el Príncipe acaba de abandonar el Palacio de Ponteleone después del baile. La campana tañe despacio, con ritmo calmo, y posee la resonancia del “toque de difuntos”, dada la transformación que ha sufrido el Príncipe a lo largo de la escena del baile: los síntomas de fatiga y la necesidad de soledad plantean el declive del Príncipe. El Viático es la comunión que se da a los moribundos, como la extremaunción, de manera que la proximidad de la muerte del Príncipe no es ninguna exageración, sino que parece la interpretación más lógica. Esta sonoridad de la campana, cierra el filme, antes de que suene el “tema del amor” (A), que sustituye simbólicamente pero definitivamente los ideales del pasado, encarnados por el Príncipe de Salina, por los ideales del nuevo orden representado por la unión de Angelica y Tancredi.

Esta manifestación del tiempo que hemos visto a través del sonido diegético de las campanas, es una estrategia que Visconti seguirá utilizando en filmes como *Vaghe stelle dell'orsa*, donde las campanas advierten o señalan cambios temporales durante el filme. La función de los sonidos del contexto –las campanas en este caso- es la de concretar momentos del día y crear un marco temporal en el que se inscribe a los personajes.

También los toques de corneta en las escenas de guerra son un elemento diegético que merece ser reseñado. El “paisaje sonoro” que acompaña el enfrentamiento entre garibaldinos y austriacos, conformado por gritos, explosiones, disparos y órdenes militares, tiene como sonido principal los toques de corneta que escuchamos permanentemente. En *Senso* también hay una escena de guerra similar, pero se diferencian en que en *Il Gattopardo* la intensidad de la acción es mucho mayor ya que el “paisaje sonoro” funciona como dinamizador de la acción de una manera más intensa que en *Senso*.

Escuchamos cuatro toques diferentes de corneta, todos ellos insistentes y reiterativos, basados en breves motivos rítmicos y en los intervalos típicos de la corneta militar: tercera y quinta. El primer toque se repite en dos ocasiones, al igual que el

tercero. El segundo suena muy brevemente y el cuarto, similar a los demás, da paso a la escena de los fusilamientos, que nos recuerdan a las escenas que Visconti preparó en el documental *Giorni di gloria*. Por último, un quinto motivo de corneta cierra la espectacular escena bélica. La función de este “elemento sonoro” no es otra que la de dar dinamismo y tensión a las imágenes, modificando el ritmo de las mismas para que la sensación que percibe el espectador sea más dinámica y ágil, repleta de intensidad.

- **Bellini: *La sonnambula***

En el *flashback* en el que Tancredi aparece acompañado por dos soldados amigos suyos⁵²⁴, que acuden a la casa del Príncipe de Salina para admirar los frescos de las bóvedas, uno de ellos canta al final de la escena, acompañado al piano por una de las hijas del Príncipe Don Fabrizio, el aria “Vi ravviso”, perteneciente al acto primero de la ópera *La sonnambula* de Bellini⁵²⁵. Como hiciera en *La terra trema*, Visconti contextualiza el lugar y la situación con música de un compositor siciliano. El texto del aria rememora los bellos paisajes que el conde Rodolfo, en la ópera, no había vuelto a ver desde su juventud. El contenido tiene cierta relación con la escena en la que el sacerdote exige al príncipe que se confiese por sus pecados carnales. El capellán recrimina a Don Fabrizio su ligereza al haberse citado con una “mujer de compañía” siendo un hombre casado y con hijos. El príncipe se justifica y mirando a través del balcón, refiriéndose al paisaje le dice al sacerdote: “Harán falta muchos Vittorio Emanuelles para cambiar esta posición mágica que diariamente nos es otorgada”, aludiendo a Sicilia, la belleza de su paisaje y a su clase social.

Vemos que en este caso la relación de la música preexistente con el argumento de la escena se logra mediante la contextualización “sociocultural” –música de compositor siciliano- y no tanto con el paralelismo entre el argumento de la película y el del aria. Al utilizar la música de un compositor siciliano, el contexto se hace más concreto, en torno a una serie de elementos próximos entre sí, creando una referencia cronológica y geográfica precisa. El texto que escuchamos es el siguiente:

Vi ravviso, o luoghi ameni,

⁵²⁴ No en todas versiones del filme aparece esta escena. Con motivo de su exhibición en Gran Bretaña y en EE.UU. la duración original se abrevió en unos 45 minutos. MIRET JORBA, op. cit., p. 148.

⁵²⁵ Cf. SADIE, Stanley (Editor). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: McMillan Press Limited, 1992, Vol: IV, pp. 452-454.

*In cui lieti, in cui sereni s'è tranquillo i dì passai
Della prima, della prima gioventù!
Cari luoghi, io vi trovai, (rip.)
Ma quei dì non trovo più!*⁵²⁶.

- **Verdi: *La traviata* de nuevo**

Visconti introduce en la película dos citas de *La traviata* que ya habían sido apuntadas en la novela de Lampedusa. La predilección que sentía por esta ópera queda manifiesta en *Ossessione* y se hace evidente en *Il Gattopardo*, con la aportación inicial de la información contenida en la novela homónima. A la llegada de la familia Salina a Donnafugata, la banda local, formada por una fanfarria de instrumentos de viento metal, interpreta el “Coro de gitanas” del acto segundo “Noi siamo zingarelle”. Después de que la mayoría de habitantes de Donnafugata sigan en comitiva a la familia Salina a la iglesia, la cámara nos muestra en el interior a Don Ciccio Tumeo preparándose para tocar el órgano a la entrada de la familia Salina. La música de la banda se escucha atenuada dentro de la iglesia, adquiriendo un carácter más sutil y sugerente, casi religioso, no tan vulgar como resultaba en el exterior. Inmediatamente después, Don Ciccio Tumeo toca el arioso “Amami Alfredo”⁵²⁷ que canta Violetta en *La traviata*, superponiéndose ambas músicas en el plano diegético a la entrada del príncipe y su familia en la iglesia.

Cuando Don Ciccio Tumeo termina de tocar el aria “Amami Alfredo”, fuera de la iglesia todavía podemos escuchar la música de la banda, creándose un excepcional contraste entre el carácter que adoptan los dos temas de *La traviata*⁵²⁸.

⁵²⁶ *¡Os recuerdo, lugares amables,/ donde muy tranquilo,/alegres y serenos, pasé los días/ de mi primera juventud!/
¡Lugares queridos, volví a encontraros,(bis)/ pero aquellos días no los volveré a encontrar!/
Os recuerdo, lugares amables...* La traducción ha sido realizada por el autor del trabajo.

⁵²⁷ “Amami Alfredo” es un aria cuya música se escucha en la *Misa Solemne* y también aparece en el preludio de la ópera. Su interpretación al órgano hace alusión a la enorme presencia del repertorio operístico en la vida de la Italia de la época. La música de Verdi y otros compositores de ópera italianos estaba en todas partes: entre la gente del pueblo e incluso dentro de las iglesias, hecho que convierte la música profana en música sacra. También debemos comentar que la *Misa Solemne* de Verdi contiene el aria “Di provenza” de *La traviata*, concretamente en la segunda parte de título *Elevazione*. La misa se compone de: “Ofertorio”; “Elevazione”; y “Marcia per doppio la messa”.

⁵²⁸ “Amami Alfredo” pertenece a la primera escena del segundo acto de *La traviata*. Está precedido por un recitativo acompañado previo que culmina con este célebre arioso. Cf. SADIE, Stanley

La función de la música de Verdi en estas escenas es la misma que tiene en las páginas del libro de Lampedusa: contextualizar el hecho histórico del Risorgimento utilizando la música del compositor italiano, la cual, como ya vimos en *Senso*, es una pieza fundamental en la lucha contra los austriacos, convirtiéndose en un “himno” de la resistencia y de la identidad nacional. Además, hay que tener en cuenta que la célebre frase “Viva Verdi” no solamente significaba “Viva Vittorio Emanuele Re d’Italia” sino también Viva Verdi, el compositor que cautivó a toda Italia con su música durante décadas.

- **Te Deum**

Después de escuchar el caluroso recibimiento que la orquesta del pueblo brinda a la familia Salina con las adaptaciones de la música de Verdi, a familia Salina entra en la iglesia y se sienta en el banco del coro para entonar el *Te Deum laudamus*. La música religiosa elegida para la ocasión contextualiza la escena de manera apropiada a la vez que pone de manifiesto el respeto y especial aprecio que el pueblo de Donnafugata tiene por el Príncipe de Salina y su familia. Visconti, basándose en la información que ofrece la novela de Lampedusa, no nos muestra en la escena la celebración de una misa sino del *Te Deum*, un himno religioso reservado para una ceremonia de primer orden - canonizaciones y ordenaciones sacerdotales por lo general-.

Según hemos podido comprobar, la versión que escuchamos en el filme podría tratarse del *Te Deum* “alter tonus” que es una variante del *Te Deum* “tonus solemnus”, más conocido este último por ser el que se ha cantado habitualmente en las celebraciones solemnes desde la Edad Media. Este *Te Deum* “alter tonus” que suena en la escena contiene además, como suele ser habitual en la música de transmisión oral, algunas variaciones melódicas locales que le proporcionan una originalidad propia. Dejamos a continuación los primeros versículos de esta versión “siciliana” del himno religioso.

Te Deum laudamus, te Dominum confitemur.

Te aeternum Patrem omnis terra veneratur.

Tibi omnes Angeli; tibi caeli et universae potestates.

Tibi Cherubim et Séraphim incessabili voce proclamant:

(Editor). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: McMillan Pres. Limited, 1992, Vol: IV, pp. 799-802.

*Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt cæli et terra majestatis gloriæ tuæ.
Te gloriosus Apostolorum chorus;
Te Prophetarum laudabilis numerus;
Te Martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia:
Patrem immensæ majestatis
Venerandum tuum verum et unicum Filium*⁵²⁹.

- **La bella Gigogin**

Otra de las canciones preexistentes que aparece de forma diegética en el filme es “La bella Gigogin”. La escuchamos en la escena previa a la celebración del plebiscito en la que un grupo de jóvenes junto a una estatua a la que han atado la bandera italiana, entona la canción patrióticamente. Todos ellos llevan escrito sobre sus gorros la palabra “sí”, de la que interpretamos que están cantando esta canción como apoyo a la nueva Italia, al plebiscito y a Garibaldi. Esta interpretación se confirma instantes después, cuando un grupo de personas cruza la calle gritando “Viva Garibaldi!”, “Viva el plebiscito!”, “Viva Italia!”. Todos los ciudadanos de Donnafugata alientan al apoyo de la nueva Italia y de la celebración del plebiscito para permitir la llegada de un gobierno nuevo. La canción en cuestión no deja de ser un elemento de contexto con una función cronológica, ya que la música que escuchamos tiene su origen en algunos cantos lombardos y piemonteses, que sirvieron de base a la composición de Paolo Giorza, datada de 1858. La canción se convirtió rápidamente en un canto patriótico y aún hoy está considerado como un elemento simbólico del Risorgimento⁵³⁰.

El fragmento de texto que escuchamos en la escena que hemos analizado previamente es el siguiente:

⁵²⁹ Hemos incluido una serie de versículos del Te Deum que se canta en la celebración a la que asisten el Príncipe Don Fabrizio y su familia. *A ti, oh Dios, te alabamos,/ a ti, Señor, te reconocemos./ A ti, eterno Padre,/ te venera toda la creación./ Los ángeles todos, los cielos/ y todas las potestades te honran./ Los querubines y serafines/ te cantan sin cesar:/ Santo, Santo, Santo es el Señor,/ Dios de los ejércitos./ Los cielos y la tierra/ están llenos de la majestad de tu gloria. / A ti te ensalza el glorioso coro de los apóstoles,/ la multitud admirable de los profetas,/ el blanco ejército de los mártires./ A ti la Iglesia santa,/ extendida por toda la tierra, te aclama:/ Padre de inmensa majestad,/ Hijo único y verdadero, digno de adoración.* Traducción del autor del trabajo.

⁵³⁰ Cf. RUGGERI, Paolo. *La Canzone Italiana*, Fabbri, 1994, Vol.I, pp.126-130.

E la bella gigogin.
Col tremille-lerillellera
La va a spass col sò spingin
Col tremille-lerillerà
"Di quindici anni facevo all'amore:
Daghela avanti un passo, delizia del mio cuore.
A sedici anni ho preso marito:
Daghela avanti un passo, delizia del mio cuor.
A diecisette mi son spartita:
Daghela avanti un passo, delizia del mio cuor."
La vén, la vén, la vén a la finestra,
L'è tutta, l'è tutta, l'è tutta inzipriada;
La dîs, la dîs, la dîs che l'è malada:
"Per non, per non, per non mangiar polenta
Bisogna, bisogna, bisogna aver pazienza"⁵³¹.

El tema principal de esta célebre canción “risorgimentale” es la petición popular a Vittorio Emanuele II de que firme definitivamente la alianza con Napoleón III para que le ayude a liberar Italia de los invasores austriacos. Las expresiones que se citan en el texto hacen alusión metafórica al “matrimonio” entre ambos líderes nacionales y anima a Vittorio Emanuele II a “dar un paso adelante” para lograr esa alianza que permita la ayuda definitiva de los franceses en el conflicto. En este mismo sentido metafórico entendemos que “Gigogin”, diminutivo de Teresina, es el nombre simbólico que se da al país italiano para los “carbonieri”. Toda la canción se expresa en términos simbólicos, donde Italia, la guerra y la alianza con los franceses son los temas recurrentes, siempre, insistimos, en clave metafórica, de manera que se evitaba que los

⁵³¹ No incluimos la traducción de la canción “La bella Gigogin” ya que, como sucede en otras ocasiones, el texto no añade un significado a la escena que resulte relevante a nivel narrativo.

austriacos llegaran a conocer el significado de la canción y su mensaje auténtico. Como hemos comentado previamente, “La bella Gigogin” fue tan divulgada que se propuso como himno nacional aunque finalmente ha figurado como la canción oficial de los “Bersaglieri”, soldados destinados a luchar junto al ejército piamontés y que posteriormente se convirtió en el Ejército Real italiano.

- **El baile: danzas de época y el vals inédito de Verdi**

Durante las escenas del baile escuchamos siete piezas que sirven de fondo sonoro a la velada en el Palacio de Ponteleone. Seis fueron compuestos por Nino Rota, siguiendo un estilo acorde a los “bailables” de mediados del siglo XIX y tomando como referencia las formas musicales de la época. Vals, Mazurka, Polka, Quadriglia, Galop o Contradanza son las piezas que compuso Rota. La séptima pieza se trata del “Valzer brillante”, un vals compuesto originalmente para piano por Giuseppe Verdi -obra de juventud inédita- que Visconti decidió introducir en la película. La obra llegó a manos del director italiano por casualidad. “Mario Serandrei, el montador del filme, y de la mayoría de películas de Visconti, compró la partitura manuscrita en una tienda de antigüedades y se la regaló a Visconti”⁵³². Nino Rota fue el encargado de orquestarlo⁵³³ e integrarlo al conjunto de piezas que él había compuesto para la escena del baile. El vals se hizo muy famoso y fue grabado con la orquestación de Rota, por Ricardo Mutti con la Orquesta filarmónica de La Scala⁵³⁴. Es el primer vals de los “Sette Ballabili per il film *Il Gattopardo*”⁵³⁵.

⁵³² El párrafo que acabamos de citar, tomado de Franco Mannino, no coincide con la información que aparece en las notas que acompañan al LP de la banda sonora de *El Gattopardo* ni con las referidas en el libro de José María Latorre ni en el artículo de Sergio Miceli. Éstas dicen: “La pieza [refiriéndose al Vals de Verdi] tiene una curiosa historia: se trata de un auténtico vals inédito del gran compositor cuyo manuscrito original proviene de una colección famosa y fue regalada [¿la colección entera?] a Visconti por el montador Mario Serandrei, su amigo y admirador desde antigua fecha, que la había adquirido años antes en una librería anticuaria romana”. Cf. Banda sonora original de la película *El Gattopardo* de Luchino Visconti. RCA. Cinematres. SNL 1-7231. (Notas de presentación). Como podemos observar en un texto se habla de Mario Serandrei como el adquisidor del vals y en el caso de la información aportada por Mannino se trata del actor Romolo Valli, también amigo de Visconti desde el comienzo de su carrera. Curiosa contradicción.

⁵³³ Cf. MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos Lim, 1994, p. 35.

⁵³⁴ Estos vales fueron grabados para la firma Sony en 1944. Cf. FRAGA, Fernando. *Verdi*. Guías Scherzo. Barcelona: Ediciones Península, 2000, p. 274.

⁵³⁵ Cf. FRAGA, Fernando. *Verdi*. Barcelona: Ed. Península, 2000, p. 274.

Este “Valzer brillante” se escucha en dos ocasiones: la primera es al comienzo de la escena del baile, sirviendo de puente musical entre las imágenes que nos muestran a los campesinos de Donnafugata trabajar la tierra y las presentaciones oficiales entre los invitados en el palacio Ponteleone; y la segunda en el momento en que Angelica y el Príncipe bailan juntos, estableciéndose una unión momentánea de los valores antiguos y el nuevo orden. Este baile simboliza el abandono del Príncipe de sus ideales y su resignación a los valores la nueva generación.

La segunda de las piezas bailables que se escucha en esta escena, también en dos ocasiones, es la “Mazurka”. La primera vez con la llegada de Angelica al Palacio de Ponteleone y la segunda en el baile de la anfitriona y el Coronel Pallavicini. Durante este baile el Príncipe de Salina se retira a una cámara a descansar porque se encuentra indispuesto. En esta habitación se encuentra con el cuadro *La muerte del justo* de Greuze, que resulta una premonición de su propia muerte.

El “Valzer del commiato” es la tercera pieza que se escucha durante el baile. En nuestra opinión se trata de una pieza de gran belleza, más inspirada que el propio vals compuesto por Verdi, hecho que denota la calidad musical de Nino Rota. En esta escena Angelica y Tancredi bailan junto a otros invitados, disfrutando de la velada. El Príncipe siente por primera los síntomas de la fatiga de la edad y el cansancio existencial que le supone asistir al cambio de orden que traerá la clase social de Caloggero Sedara, Angelica y su sobrino Tancredi. La segunda vez que escuchamos este bellísimo tema es en la escena en la que Don Fabrizio, después de todo el tiempo que ha pasado solo, reflexionando durante la velada, llora silenciosamente. Una vez se recompone y se siente con fuerzas para regresar al salón, decide marcharse. Mientras tanto, Tancredi lo busca entre los cada vez más escasos invitados. Cuando lo encuentra el Príncipe le dice a su sobrino que no le esperen para regresar a casa porque irá dando un paseo.

La “Contradanza” suena como fondo sonoro en los momentos en que Angelica y Tancredi entran en la cámara a la que se había retirado el Príncipe a descansar y reflexionar. Angelica pide al Príncipe que le conceda la próxima mazurka que interprete la orquesta, a lo que el príncipe responde que le concederá el próximo vals.

Al “Valzer brillante” que ya hemos comentado, le sucede una “Polka”. Los invitados comienzan a marcharse del palacio de Ponteleone y la gente que baila es cada vez menor: todos parecen cansados para disfrutar de los bailes más rápidos y exigentes. En esta escena Angelica y Concetta conversan sobre sus amores y sobre la oportunidad perdida de Concetta de haber seducido al conde Cavriaghi cuando tuvo la ocasión.

Enlaza con esta escena la siguiente piezaailable, una “Quadriglia” que suena de fondo mientras los invitados hacen una “cadena humana” y bailan paseándose por algunas salas del palacio. En esta ocasión Tancredi dice que es necesario cambiar cosas en el sistema político y social de Italia y de Sicilia, comentario ante el cual Concetta se siente profundamente enojada y se marcha de la sala.

La última de las piezas que se escucha y que solamente bailan tres parejas en la sala, es el “Galop”. Los invitados se van marchando y despidiéndose de la Princesa anfitriona mientras la música suena impetuosa; quienes todavía tienen ánimo bailan estas últimas melodías con estilo y energía.

Este fondo sonoro configurado por las danzas compuestas por Nino Rota y que se extiende durante más de cuarenta minutos, termina en el momento en que el Príncipe sale fuera del palacio y se cruza con un sacerdote y su monaguillo, que toca la campana a su paso por las calles. Entonces el Príncipe, en un gesto de reflexión poética recita los siguientes versos: “Oh stella, oh fedele stella... Quando ti deciderai a darmi un appuntamento meno effimero, lontano da tutto, nella tua ragione di perenne certezza?”⁵³⁶. Suenan estas palabras como una oración, como una invitación al exilio e incluso a la muerte. La música extradiegética cierra el filme, concretamente el “tema del amor” (A), tema también del nuevo orden social que traerá la creciente burguesía y que condena al Príncipe al olvido de su pasado del que sabe ya no podrá escapar porque es su única patria y su única vida posible.

La música del baile tiene una doble función: por un lado, permite dividir en secciones la extensa secuencia, haciéndola más accesible al ofrecer cierta variedad musical dentro de un estilo común como son las danzas y bailes de salón; por otro lado, a la vez que la música permite asegurar la unidad de la escena, también acentúa la soledad y distanciamiento del Príncipe de Salina. El carácter alegre y frívolo de las danzas y bailes resulta opuesto a la actitud del Príncipe⁵³⁷, aislándolo cada vez más según pasa la velada en el palacio de Ponteleone. Su sensibilidad y orgullo heridos no tienen cabida en esa fiesta interminable y él lo siente, llorando al final de la escena, consciente de lo que supondrán los cambios que están por llegar. La música funciona, por tanto, de manera anempática con respecto a las imágenes que nos muestran al Príncipe fuera de lugar, de época y de la Historia.

⁵³⁶ Traducción: *Oh estrella, fiel estrella... Cuando te decidirás a ofrecerme una cita menos efímera, lejos de todo, en tu perpetua razón y certeza?”*.

⁵³⁷ SCHIFANO, op. cit., p. 65.

Reflexión intermedia

Después de diez años de fructífera colaboración entre Nino Rota y Luchino Visconti, y tras la compenetración y entendimiento que surgió entre los dos artistas, la pregunta inevitable que nos hacemos es la siguiente: ¿Por qué no siguió Nino Rota componiendo música para los filmes de Visconti después de *Il Gattopardo*? Hay varias razones que impidieron la colaboración. La primera es el caso de *Vaghe stelle dell'orsa*, filme en el que Visconti prescindió de una banda sonora compuesta por temas musicales bien desarrollados y de un estilo sinfónico propio del mejor Nino Rota, optando por música preexistente de César Franck. Si bien es cierto que las tres producciones posteriores a *Il Gattopardo* requieren de una música diferente, en *Le streghe* y en *Lo straniero* la productora Dino de Laurentiis encargó la banda sonora a Piero Picioni, quien realizó un excelente trabajo, pero de diferentes rasgos estilísticos a los planteados por Rota en sus obras realizadas con Visconti. El punto de inflexión lo marcó *La caduta degli dei*, película en el que Praesidens Film exigió a Visconti la colaboración de Maurice Jarre, el célebre compositor que había logrado gran éxito internacional con su música para *Doctor Zhivago*.

Según explica José María Latorre en su libro sobre Nino Rota, uno de los motivos que propició el distanciamiento completo entre Rota y Visconti fue el interés de Franco Mannino en trabajar con Visconti. Suso Cecchi D'Amico, guionista habitual y amiga muy cercana del realizador italiano nos cuenta lo siguiente:

“Visconti tenía una hermana queridísima, Uberta, que vive desde hace muchos, muchos años (tiene hijos mayores) con el músico Franco Mannino; y quería que Mannino trabajara con Luchino. Mannino es un hombre muy vanidoso... Y Nino no quiso entrar a competir en esa especie de lucha. Si Nino dejó de musicar los filmes de Visconti fue a causa de esa situación familiar. Pero Mannino no ha hecho para Visconti más que adaptaciones musicales”⁵³⁸.

Este motivo parece ser que hizo que Rota abandonara al realizador italiano definitivamente. Su retirada fue motivada por los intereses de Mannino, quien había colaborado con Visconti anteriormente, en dos de sus filmes para los que, recordaremos,

⁵³⁸ LATORRE, op. cit., p. 155.

compuso una breve obra original –*Appunti su un fatto di cronaca*– y adaptó algunos fragmentos de *L'elisir d'amore* –*Bellissima*–. Consideramos que, pudiendo ser ciertas estas declaraciones y resultando determinante la intromisión de la hermana de Visconti en este asunto, Franco Mannino, además de hacer adaptaciones para Visconti, también compuso algunas obras muy logradas y con gran criterio cinematográfico. Se trata de *Gruppo de famiglia in un interno* y de *L'innocente*.

3.3. TERCERA ETAPA: “TRANSICIÓN. CÉSAR FRANCK, PIERO PICCIONI Y MAURICE JARRE”

Después de que Nino Rota y Luchino Visconti compartieran diez años de trabajo en común, podemos decir que el cine de Visconti entra en una fase musical “fragmentaria”. Bien por las imposiciones de las productoras o bien por circunstancias externas, los siguientes cuatro filmes tendrán pocos elementos musicales en común. *Vaghe stelle dell'orsa*, *Le streghe*, *Lo straniero* y *La caduta degli dei* son películas cuyo tratamiento musical es diferente y carecen de ese sustrato común que hace que las obras contengan elementos que permitan identificarlas como el trabajo unitario de un realizador.

El primero de los filmes que hemos englobado en esta tercera etapa es *Vaghe stelle dell'orsa* cuya banda sonora está planificada partiendo de la obra preexistente para piano del compositor César Franck, *Preludio*, *Coral* y *Fuga*, cuyos fragmentos suenan asociados al personaje principal. En este caso vemos que Visconti toma el camino que Rota había dejado marcado, tratando de adaptar los fragmentos musicales a las situaciones de los personajes, según el carácter que éstos transmiten.

El segundo es un cortometraje perteneciente al filme *Le streghe*, donde el tema principal es también el tema de cabecera de la película. En esta ocasión el compositor responsable de la música fue Piero Piccioni, quien también elaboró la partitura para el siguiente filme de Visconti, *Lo straniero*, donde el “paisaje sonoro” tiene tanta importancia como la música.

El cuarto filme es *La caduta degli dei* cuya banda sonora fue compuesta por Maurice Jarre compositor francés que logró un enorme éxito con la música de la película *Doctor Zhivago*. El trabajo realizado por Jarre, basado en la utilización del “leitmotiv” como elemento sonoro de los personajes fue, sin duda alguna, ejemplar, pese a que habitualmente se tiene la creencia de que es un filme “poco viscontiano” musicalmente hablando. Los motivos son principalmente dos: la similitud de algunos de los temas del filme con los de *Doctor Zhivago* y la falta de un elemento musical tomado del repertorio postromántico en la línea de Wagner o similar. Desarrollaremos estas ideas en el análisis de la película

3.3.1. VAGHE STELLE DELL'ORSA (1965)

A) Contexto

Una vez terminado *Il Gattopardo* Franco Cristaldi, productor de *Le notti bianche*, propuso a Visconti la posibilidad de hacer otro filme juntos con la condición de que el papel principal fuese para Claudia Cardinale⁵³⁹. Suso Cechi d'Amico y Enrico Medioli le ayudaron a buscar un personaje adecuado para la actriz. El filme sería finalmente una especie de Electra extrapolada al momento actual; un melodrama romántico que tiene su punto de partida de la tragedia clásica y donde el dilema entre presente y pasado reaparece de nuevo. La ciudad toscana de Volterra sirve de escenario a la transformación de una "Orestíada" cuyos personajes se caracterizan por su ambigüedad.

A diferencia de la mayoría de sus filmes, Visconti toma esta vez como referencia a una mujer⁵⁴⁰ que tampoco logra evitar la destrucción de su propia familia a manos de sus demonios íntimos. La muerte del padre, la relación incestuosa entre los hermanos⁵⁴¹ y la enfermedad de la madre son la evidencia del estado de una familia que se ve obligada a ceder parte de su antiguo patrimonio a las nuevas necesidades de la vida de la ciudad. El conflicto entre lo nuevo y lo viejo queda patente también en la caracterización de los personajes y la localización geográfica de estos: Sandra, Gianni y la ciudad de Volterra representan el pasado mientras que Andrew y New York son reflejo de el futuro inmediato y de la vida comfortable.

Existen en *Vaghe stelle dell'orsa* múltiples ejemplos de alusiones a obras de arte empleadas de forma sugerente y metafórica. El filme está organizado en torno a la música, las artes plásticas y la literatura. Prueba de ello es el simbólico significado que

⁵³⁹ El productor Franco Cristaldi y Claudia Cardinale eran pareja desde hacía ya algún tiempo y acabarían casándose al año siguiente, en 1966. Después de *Il Gattopardo* Cristaldi se dio cuenta de que podía lograr que Cardinale fuese una actriz famosa y contactó con Visconti para la realización de un nuevo filme. De esta colaboración nacería *Vaghe stelle dell'orsa*.

⁵⁴⁰ Recordemos *Bellissima*, donde la protagonista es también una mujer pero con unas connotaciones totalmente distintas: es madre y reconstruye su familia después de un conflicto.

⁵⁴¹ El incesto entre hermanos es un tema recurrente en algunas novelas italianas que toman como punto de partida la mitología griega. Una interesante visión de este tema lo podemos ver en el libro de Jaime Campmany titulado *El pecado de los dioses*. Se desarrolla en Italia y algunos de los nombres de los personajes se corresponden con los de varias películas de Visconti: don Salvatore con el Mariscal de *La terra trema*, Giacomo con el nombre del poeta Leopardi (de cuyo poema "Ricordance" se toma el título de la película *Vaghe stelle dell'orsa*), Lucia con la joven seducida en *La terra trema*. Cf. CAMPMANY, Jaime. *El pecado de los dioses*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998.

poseen dos obras en concreto: el poema “Ricordance” de Giacomo Leopardi⁵⁴² y el *Preludio, Coral y Fuga* de César Franck. El poema alude a la constelación de la osa mayor que Heráclito llamó “testigo inmortal de los asuntos humanos porque nunca desaparece del horizonte”⁵⁴³. Los versos dicen:

*Vaghe stelle dell'orsa, io non credeva
Tornare ancor per uso a contemplarvi
Sul paterno giardino scintillanti
E ragionar con voi dalle finestre
Di questo albergo ove abitai fanciullo,
E delle gioie mie vidi la fine.
Quante immagini un tempo, e quante fole
Creommi nel pensier l'aspetto vostro
E delle luci a voi compagne! allora
Che, tacito, seduto in verde zolla,
Delle sere io solea passar gran parte
Mirando il cielo, ed ascoltando il canto
Della rana rimota alla campagna!
E la lucciola errava appo le siepi
E in su l'aiuole, susurrando al vento
I viali odorati, ed i cipressi
Là nella selva; e sotto al patrio tetto
Sonavan voci alterne, e le tranquille
Opre de' servi. E che pensieri immensi,
Che dolci sogni mi spirò la vista
Di quel lontano mar, quei monti azzurri,
Che di qua scopro, e che varcare un giorno
Io mi pensava, arcani mondi, arcana
Felicità fingendo al viver mio!
Ignaro del mio fato, e quante volte*

⁵⁴² Leopardi fue un poeta y pensador sistemático y racional cuya obra está influenciada por la pasión romántica y el sentido de la desesperación. El tema crucial que resuena en toda su obra poética es la batalla entre eros y tánatos, el mismo tema que sirve de base argumental al presente filme.

⁵⁴³ BACON, op. cit., p. 127.

Questa mia vita dolorosa e nuda
*Volentier con la morte avrei cangiato*⁵⁴⁴

Visconti reconoció haber realizado un filme mórbido y ambiguo donde todo está claro al principio y confuso al final. Andrew es el único personaje con el que podría identificarse el espectador puesto que, al verse inmerso en un mundo contradictorio e irracional, busca una explicación coherente para lo que sucede. La música pop que suena en alguna escena y el coche deportivo son reflejo de su carácter mientras que Sandra y Gianni son acompañados por el *Preludio*, *Coral* y *Fuga* y los versos de Leopardi respectivamente.

La relación entre los dos hermanos y el carácter general del filme provocaron entre el público opiniones diversas. En el Festival de Venecia le fue concedido el “León de San Marcos” que se le había escapado con *La terra trema*, *Senso*, *Le notti bianche* y *Rocco e i suoi fratelli*. También se le otorgó el premio “Cinema nuovo”, hecho que provocó un gran revuelo entre los críticos de la propia revista. Con este filme Visconti alcanzaba finalmente el reconocimiento oficial que desde hacía años merecía y se le había negado hasta entonces. Pero como sucediera con la obra de teatro *El jardín de los cerezos* de Chéjov, realizada ese mismo año, *Vaghe stelle dell'orsa* “confirmó la ambigüedad de la posición ética y estética de Visconti”. Sus seguidores esperaban ese regreso a las raíces del cine social y comprometido, a la par que estetizante, pero el filme resultó demostrar que los intereses de Visconti, una vez más, derivaban hacia una temática personal, entre la que volvía a introducir elementos autobiográficos.

“Por un lado era urgente el análisis de los problemas de la existencia, la crisis de los sentimientos, la soledad del hombre en una sociedad de la que no puede reconocer los límites reales; por otro lado permanecían abiertos, y no resueltos, los problemas sociales y políticos, la ideología de una visión

⁵⁴⁴ No incluimos todo el poema puesto que tiene más de ochenta versos y no es necesario reproducirlo todo para poder tener una idea clara de la temática general del poema. La traducción de los seis primeros versos sería la que sigue: *Vagas estrellas de la osa, yo no creía / que volvería a contemplaros de nuevo/ billantes sobre el jardín paterno/ y hablar con vosotras desde las ventanas/ de esta mansión en la que viví de niño/ y que vio el fin de mis alegrías...* Traducción tomada de MIRET JORBA, op. cit., p. 154.

del mundo que [Visconti] no quería ni podía abandonar porque era parte integrante de su formación cultural y artística”.⁵⁴⁵

Con *Vaghe stelle dell'orsa* Visconti creía haber logrado un filme exhaustivo en el que se entremezclaban “realismo y fantasía, memoria y actualidad, conflictos internos y división social; historia y mito”⁵⁴⁶. Pero lo cierto es que el resultado no fue tan brillante como el realizador italiano suponía. Gianni Rondolino lo expresa de la siguiente forma:

“Los resultados fueron en efecto modestos, el profundo conflicto moral y existencial que nacía de una historia de incesto, asesinato y delación en el seno de una familia de la alta burguesía, permanece en la superficie del drama y el estilo no llega a configurarse como unidad expresiva [...]; pero sus intenciones seguían un proyecto meditado y profundo y volvieron a entrar en esa ampliación de perspectiva artística y cultural que Visconti perseguía desde hacía tiempo”⁵⁴⁷.

Este es el primer filme de Visconti que puede ser considerado decadente. La relación incestuosa entre los hermanos, el suicidio, lo primitivo y desconocido como desencadenante de pasiones e incluso la música⁵⁴⁸, son características de *Vaghe stelle dell'orsa* presentes en su última etapa, concretamente en filmes como *La caduta degli dei*, *Morte a Venezia*, *Ludwig* y también en su último filme, *L'innocente*. En todas estas películas podemos observar una serie de elementos comunes: una mayor violencia y crueldad, un amargo pesimismo -que también comparte el protagonista de *Gruppo di famiglia in un interno*- o el gusto fúnebre por el mancillamiento físico del cuerpo: son señas de identidad que harán del cine de Visconti un espectáculo teatral y melodramático en un sentido diferente al de sus etapas anteriores.

⁵⁴⁵ RONDOLINO, op. cit., p. 453.

⁵⁴⁶ Idem, p. 465

⁵⁴⁷ Idem, p. 465

⁵⁴⁸ Cf. PESTELLI, Giorgio. “Il pianoforte di Franck: la voce del pasato” en PRAVADELLI, Veronica (Cur.). *Visconti a Volterra. La genesi di Vaghe stelle dell'orsa*. Torino: Lindau, 2000, p. 83.

B) Música

En *Vaghe stelle dell'orsa* Visconti retorna al concepto “commento musicale” que había desaparecido en la segunda etapa, desde *Le notti bianche*. Como ya explicamos en el capítulo anterior, la colaboración de Nino Rota supuso un cambio con respecto a los planteamientos musicales establecidos en la primera etapa que denominamos “Neorrealista”. Visconti confió toda la labor musical a Rota y le permitió trabajar de forma libre y creativa, dando lugar a grandes películas cuya música se basaba en los temas de los personajes, las situaciones y sus relaciones a lo largo de cada filme. Las melodías amplias, fluidas, con un fraseo al margen de la sincronía, características de *Senso* o *Il Gattopardo*, son también planteadas de forma similar en *Vaghe stelle dell'orsa*, pero en este caso Visconti prescinde del compositor y del director musical. Al igual que sucedió en *Senso*, el realizador italiano elige una música preexistente de un compositor postromántico cuya obra sirve eficazmente a las intenciones previstas, adaptando el discurso cinematográfico a la sensibilidad y emociones de la música. La obra en cuestión es el *Preludio, Coral y Fuga* de César Franck.

Pero hay otro motivo que hizo que Visconti se decantase por una obra de Franck y no por otra de Beethoven que estaba inicialmente prevista⁵⁴⁹. Se trata de un motivo personal, autobiográfico. Como comentamos en el primer apartado de este trabajo, la madre de Luchino Visconti solía tocar el piano asiduamente, siendo una intérprete que poseía un buen nivel técnico e interpretativo. En los estudios tomados como referencia⁵⁵⁰ se explica que una de las piezas que Doña Carla interpretaba era precisamente el *Preludio, Coral y Fuga* de César Franck. “Se trata de una razón estrictamente autobiográfica porque mi madre interpretaba frecuentemente esta obra cuando yo era muy joven y he conservado siempre el recuerdo [...] mi madre tocaba a menudo esa música... a veces, durante la noche, antes de dormirme escuchaba esta música”⁵⁵¹.

Como viene siendo frecuente en los filmes realizados por Visconti, la banda sonora está planteada desde dos planos sonoros diferenciados y contrastantes: el plano

⁵⁴⁹ Inicialmente Visconti había elegido la Sonata para piano n° 26 op.81ª porque está dividida en tres partes que corresponden a los siguientes movimientos: adagio-allegro, andante y vivacissimamente. Cada una de estas tres partes tiene un título “programático”: los adioses, la ausencia y el retorno. El realizador italiano pensaba utilizar los primeros acordes de la obra para representar el adiós entre los amigos íntimos de la fiesta que vemos al comienzo.

⁵⁵⁰ SCHIFANO, op. cit., p. 51.

⁵⁵¹ GASTELL CHIARELLI, op. cit., p. 124.

diegético y el extradiegético. En esta ocasión la música extradiegética es preexistente, seleccionada de entre el repertorio pianístico postromántico, y no está compuesta para la ocasión, como en los casos en los que Nino Rota elaboró la música original. El plano diegético, por su parte, vuelve a ser uno de los puntos más interesantes en lo que respecta a la utilización de la “canción ligera” de los años sesenta, relacionada con el Festival de Sanremo de dicha década. Como ya hiciera en *Ossessione*, *Bellissima*, *Le notti bianche* o *Rocco e i suoi fratelli*, el realizador italiano contextualiza la época en la que se desarrolla el filme mediante las canciones, creando un contraste temporal y emocional con la música del plano extradiegético.

Veamos a continuación el guión musical que hemos planteado, tomando como eje musical principal las apariciones de la obra de César Franck, *Preludio*, *Coral* y *Fuga*.

INTRODUCCIÓN

1. Fiesta en casa de Sandra:

-Piano: música de jazz.

-“Preludio”: parte I - se interrumpe

2. Viaje a Volterra en coche:

-“Preludio”: parte II - regresa del fragmento anterior y avanza hasta el final

-Ruido del motor del coche

PARTE 1: EXPOSICIÓN DE PERSONAJES

3. En la casa familiar:

-“Fuga”: desde “Come una cadenza”, sin los acordes finales

-Reloj: tic-tac

4. Música del transistor de Andrew:

-“If you don't want”

-“E se domain”

-“Let's go”

5. En el exterior de la casa: en el jardín:

-“Paisaje sonoro”: el aire

-Campanadas

-“Paisaje sonoro”: el aire

6. En la habitación de su infancia:

- “Fuga”: desde “Come una cadenza”; se corta
- 7. Gianni y Andrew salen a tomar algo:
 - “Paisaje sonoro”: el aire
 - Campanadas
- 8. Música en el bar:
 - “Una rotonda sul mare”
 - “Io che non vivo senza te”
- 9. De madrugada. Ninguno de los tres personajes puede dormir:
 - Campanas
- 10. Sandra visita a su madre en la clínica:
 - “Fuga” –diegética-: coda, parte final con los dos acordes últimos incluidos
 - “Preludio” –diegético-: desde el principio, la madre, intérprete se equivoca y golpea las teclas sin sentido
- 11. En el Ayuntamiento. Firma de documentos de donación del parque:
 - Campanas de boda

PARTE II: DESARROLLO DEL CONFLICTO

- 12. Sandra habla con Andrew en casa:
 - Tic-tac del reloj: paso del tiempo
 - “Preludio”: parte II
 - “Fuga”: desde “Come una cadenza”, completa
 - Reloj: tic-tac
- 13. Escena de la cisterna:
 - “Preludio”: desde el tema I. Se para (como al comienzo); se secciona la pieza. Regresa desde el Tema II
- 14. Conversación entre Sandra y Gianni. Rememoran su infancia:
 - “Fuga”: desde “Come una cadenza”. Se desvanece la música poco a poco, desaparece
 - “Preludio”: desde el Tema II. No suena completo
- 15. La cena con invitados:
 - Silencio
- 16. Conversación entre Sandra y Andrew. Ella le cuenta algunos secretos
 - “Preludio”: desde el Tema II

17. Conversación entre Sandra y Gianni. Él no es correspondido:

-“Fuga”: completa

-Reloj: tic-tac

PARTE III: RESOLUCIÓN

18. Inauguración del parque municipal y muerte de Gianni:

-Campanas de boda: en el Ayuntamiento

-“Coral”: completo, excepto el final

-“Paisaje sonoro”: el aire

-Lectura del libro de Isaías

-“Fuga”: los dos acordes de la Fuga que no habían sonado hasta ahora

B.1) Música extradiegética

Debemos señalar que *Vaghe stelle dell'orsa* es, junto con *Senso* y *Morte a Venezia*, un filme en el que la música extradiegética posee un efecto de unidad difícilmente superable⁵⁵². La elección de una obra preexistente cuyo efecto emocional es tan eficaz hace que la música sugiera una serie de sensaciones y sentimientos que no podrían ser logrados de ninguna otra forma⁵⁵³. Este planteamiento musical nos sitúa en otra dimensión, más allá incluso de la dimensión extradiegética; nos traslada al núcleo del subconsciente humano, al lugar donde se crean las emociones y donde se fraguan los trastornos de la personalidad que desembocan en las fobias y filias a las que asistimos en el filme.

⁵⁵² Esta apreciación es también comentada por Giorgio Pestelli. Cf. PESTELLI, Giorgio, “Il pianoforte di Franck: la voce del pasato” en PRAVADELLI, Veronica (Cur.). *Visconti a Volterra. La genesi di Vaghe stelle dell'orsa*. Torino: Lindau, 2000. Pp83-84

⁵⁵³ Para reforzar esta idea recordaremos lo sucedido a Stanley Kubrick –otro realizador que utilizó con frecuencia música del repertorio “clásico” en sus filmes- con Alex North respecto a la composición de una pieza que recordase a la conocida “Así habló Zaratustra” de Richard Strauss para el filme *2001: a space odyssey*. North realizó una composición brillante, muy adecuada a lo buscado por Kubrick; probablemente fuese difícil hacer algo más acertado. Pero para Kubrick solamente la pieza de Richard Strauss podía transmitir las sensaciones y emociones que él buscaba; no había otra posibilidad y por ello desestimó finalmente la composición de Alex North para el filme.

- **César Franck: *Preludio, Coral y Fuga***

La banda sonora está compuesta principalmente por la obra de César Franck, *Preludio, Coral y Fuga*. Escrita para piano en 1884 suele ser interpretada en términos programáticos como el “reflejo de la búsqueda espiritual o como la batalla entre la oscuridad y la luz”⁵⁵⁴. Estos temas podrían asociarse al argumento de la película y a su simbolismo pero para nuestro estudio son más importantes y significativos los recuerdos que la pieza evoca en la memoria de Sandra⁵⁵⁵ y la relación temática con las situaciones que vive la protagonista.

Vaghe stelle dell'orsa es un filme cuya música presenta una particularidad que ya habíamos observado en *Senso*. El trabajo realizado por Nino Rota con la adaptación de la *Séptima sinfonía* de Anton Bruckner para el citado filme, sirvió a Visconti de experiencia previa para poder realizar después, junto a la inestimable ayuda de Augusto d'Ottavi -intérprete de la obra de César Franck en el filme-, la adecuación de las partes y fragmentos del *Preludio Coral y Fuga* a cada escena del filme. Además, podemos afirmar que Visconti tenía un conocimiento absoluto de la estructura de la obra de Franck y adaptó las imágenes al tempo y al ritmo de la obra musical para lograr un equilibrio muy efectivo la mayor parte del tiempo. Al tratarse de una pieza preexistente, la posibilidad de lograr una empatía constante entre la música y la imagen no es posible y hay momentos en los que la música se distancia de la narración a causa de su autonomía como obra artística. Franco Mannino dijo respecto a la elección de la obra que fue un acierto extraordinario. “Resultó tan perfecto que parecía como si Luchino hubiese hecho ver el film a César Franck indicándole donde debía ir la música para que después el propio compositor la adaptase a las escenas”⁵⁵⁶. Coincidimos con Mannino en que el resultado fue muy satisfactorio y hasta *Morte a Venecia* no volvemos a encontrar en la producción de Visconti otra interacción entre música –preexistente- e imágenes tan extraordinaria como es el caso de *Vaghe stelle dell'orsa*.

Las tres partes principales del *Preludio, Coral y Fuga* que aparecen a lo largo del filme lo hacen en diversos formatos: unas veces suenan íntegramente y otras de forma fragmentaria, comenzando o terminando en alguna de las secciones claramente delimitadas –cadencias, final de una frase, final de un tema-. Este hecho nos invita a pensar que existe una intención clara por parte de Visconti de adaptar el montaje y

⁵⁵⁴ BACON, op. cit., p. 126.

⁵⁵⁵ Idem, p. 126.

⁵⁵⁶ Cf. MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos Lim, 1994, p. 37.

duración de los planos de las imágenes a las apariciones musicales de la obra de César Franck.

El “Preludio” aparece en siete ocasiones, completo y también parcialmente; el “Coral” se escucha solo dos veces, casi íntegro, al final del filme; y la “Fuga” lo hace en otras siete ocasiones, comenzando en cinco de ellas desde la segunda sección, indicada en la partitura como “come una cadenza”, y de forma siempre parcial. Veamos a continuación las apariciones de los fragmentos y su relación con las escenas en las que suenan.

- **Dieciséis fragmentos**

Parcialmente de acuerdo con el estudio del filme realizado por Suzanne Liandrat-Guigues⁵⁵⁷, encontramos un total de dieciséis apariciones musicales del *Preludio Coral y Fuga*. Si bien es cierto que las divisiones propuestas en nuestro análisis difieren en varios puntos con respecto al estudio de la autora citada, el resto de apreciaciones son muy similares y comentaremos algunas de sus aportaciones en las siguientes líneas.

El primer fragmento presenta la primera sección del “Preludio”. Sandra celebra una fiesta en su casa en la que un pianista interpreta “un slow ligeramente anticuado”⁵⁵⁸. Al escuchar las primeras notas de esta parte de la obra, ella se vuelve hacia el piano visiblemente afectada y descubrimos que esta música tiene un efecto perturbador sobre la joven.

Tras una breve pausa, regresa por segunda vez el “Preludio”, desde la sección “molto espressivo” pero no se escucha la coda final. Aquí la música se emplea para realizar la transición del viaje de Ginebra a Volterra, la ciudad natal de Sandra, durante los títulos de crédito iniciales. Al utilizar el mismo fragmento musical que vimos perturbaba a Sandra en la fiesta del comienzo, se pone de manifiesto que el lugar hacia donde se dirige Sandra, acompañada de su marido, tiene que ver con ese “algo” desconocido que le afecta profundamente. Podemos decir que la música acompaña un

⁵⁵⁷ Cf. LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Les images du temps dans Vaghe stelle dell'orsa de Luchino Visconti*. Paris: Presses de la Sorbone Nouvelle, 1995, pp. 145-146.

⁵⁵⁸ Esta definición se utiliza en el guión del filme traducido al español y es la que utiliza también Suzanne Liandrat Guigues. En: VISCONTI, Luchino. *Hermosas estrellas de la osa de Luchino Visconti*. Barcelona: Aymá editora, Colección voz e imagen, serie Cine nº 22, 1967, p 35; y en: LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Les images du temps dans Vaghe stelle dell'orsa de Luchino Visconti*. Paris: Presses de la Sorbone Nouvelle, 1995, p. 138.

viaje real, físico, que ya había comenzado en su interior, en su subconsciente, en la escena inicial cuando escucha la misma música al piano. En esta segunda aparición escuchamos el “Preludio” íntegro, hasta el final, de forma que se nos presenta toda la gama de matices emocionales que van a perseguir a Sandra durante el filme. La vida cosmopolita de Sandra y Andrew, plena de confort y tranquilidad, se ve alterada por la música que se convierte, desde el comienzo, en otro personaje más.

En el tercer fragmento escuchamos la “Fuga” desde la sección denominada “come una cadenza” hasta el final, a excepción de los dos últimos acordes con los que acaba la obra. Esta “elipsis musical” es muy significativa y veremos más adelante su función; para ello es necesario saber que la “Fuga” contiene en su sección central el tema del “Coral”, de manera que estamos hablando de una forma musical en cuya elaboración se ha utilizado material temático de unas secciones en otras. La “Fuga” suena por primera vez en la escena en la que Sandra entra en su antigua casa, llena de recuerdos que le causan nostalgia al pensar en su infancia. La criada de la casa, Fosca, le dice que su hermano Gianni suele ir con frecuencia allí, creándose un malentendido, porque Sandra creía que Gianni no viajaba habitualmente a la casa de Volterra. Este momento coincide con los pasajes de máxima tensión de la “Fuga” y Sandra reacciona de forma similar a como lo hizo en la escena inicial de la fiesta, cuando escucha la obra de Franck por primera vez. Esta tensión musical, que aumenta paulatinamente, se asocia con las dudas que tiene Sandra sobre el reencuentro con su hermano y con el pasado.

Una vez se han instalado todos en la casa, vemos a Gianni asearse para salir con su hermana y Andrew a dar un paseo por el pueblo. En este momento suena por primera vez el “Coral” –cuarto fragmento-, completando la exposición de las tres partes que componen la obra de César Franck. La música comienza con los dos últimos acordes del “Preludio” que enlazan directamente con el “Coral”. El fragmento es breve y aparentemente casual y tendremos que esperar hasta el final del filme para entender el sentido de esta parte. En la escena, Gianni dice a Sandra que tienen que tomar una decisión con la casa y con las propiedades familiares, animándola a venderlas y deshacerse de la casa definitivamente.

El quinto fragmento vuelve a presentar la “Fuga” también desde “come una cadenza” pero en esta ocasión la música se corta bruscamente con el cambio de escena. Vemos a Sandra entrar en su habitación de la infancia en la que encuentra las cartas y notas que se enviaba con Gianni. Es significativo el plano en el que ella acaricia una mano de escayola situada en el escritorio, mano que suele utilizarse para el dibujo de

claroscuro en las enseñanzas artísticas; se trata de una mano “renacentista” que nos recuerda a los moldes de manos realizados a célebres pianistas como Franz Liszt o Frédéric Chopin en el Romanticismo, enlazando de este modo con la imagen de la madre que, como posteriormente veremos, era concertista de piano. En este momento suena la melodía del “Coral”.

La aparición de la “Fuga” es breve y se interrumpe, como decíamos, por la entrada de una nueva escena que está acompañada por el “paisaje sonoro” del viento, elemento relevante a lo largo de todo el filme, y por el tañido de las campanas. En nuestra opinión, resulta violento el corte de la música tal y como se produce pero el efecto es precisamente el de incorporar el “paisaje sonoro” del viento como otro protagonista más, que se va haciendo cada vez más presente según avanza el filme. La sensación de “presencia física” que transmite el viento, de molestia, siempre en el exterior, sobre el paisaje de Volterra, es contrastada con los silencios propios del interior de la casa, claustrofóbica, hermética. Podemos hablar entonces de una asociación de la “Fuga” con la casa y con Gianni, el hermano de Sandra. Se pone de manifiesto la presencia de la casa como “contenedor” de un pasado lleno de culpa en la que las historias mórbidas e incestuosas fueron parte inseparable de la misma.

El sexto fragmento lo escuchamos junto al sonido del motor del BMW que conduce Sandra a la llegada a la clínica en la que está reclusa su madre. Según entra el coche en el recinto, escuchamos la “Fuga”, concretamente la coda del final. Se trata de una escena en la que la música dinamiza la llegada de Sandra en el automóvil. Intuimos que la música suena desde alguna de las ventanas de la clínica, de forma diegética, hecho que se confirma inmediatamente después.

En la séptima aparición musical vemos a la madre de Sandra interpretar el “Preludio”. Lo escuchamos desde el principio pero antes de llegar a la sección segunda, la intérprete comete una serie de errores que le llevan a golpear el teclado manifestando rabia y decepción. Sandra asiste con horror a la interpretación musical de la madre. No hay diálogo alguno entre ellas ni se escucha nada que no sea el sonido del piano. Llegados a este punto, cualquier espectador atento se dará cuenta de que la música que hemos estado escuchando es la misma que la que interpreta la madre de Sandra al piano. Esta asociación nos permite expresar la idea de que la inquietud que la música provocaba al comienzo del filme en Sandra tiene su origen en la relación con su madre, concertista de piano en su juventud. La obra de César Franck puede ser entendida como la “banda sonora de la vida de Sandra”, desvelándose como un eficaz elemento de

tortura: el distanciamiento de los hijos a causa de la profesión de concertista de la madre y los reiterados ensayos y repeticiones de las obras musicales se nos presentan como una serie de factores que consideramos marcaron la infancia de Sandra.

El octavo fragmento pertenece de nuevo al “Preludio” y comienza desde la segunda sección, en el mismo punto que lo escuchamos en la escena del viaje al comienzo del filme. En esta ocasión, también suena hasta el final y lo hace en la escena en la que Sandra cuenta a su marido Andrew que los dos hermanos fueron educados por una institutriz en casa y no en el colegio como los otros niños; le relata cómo ella y su hermano trataron de impedir a su padrastro que llevara a Gianni a un internado y a ella a un colegio de monjas, para lo cual urdieron un plan basado en figurar el suicidio de Gianni. Esta actitud molestó profundamente al padrastro y terminó de desequilibrar la frágil salud mental de la madre. Como vemos, la aparición del “Preludio” en esta octava ocasión supone la asociación de la música con la casa, con Gianni y con el padrastro.

Casi inmediatamente después del “Preludio”, como un eco o una consecuencia de la escena anterior, escuchamos el noveno fragmento musical. Se trata de la “Fuga”, que arranca desde la parte indicada como “come una cadenza” y avanza hasta los dos acordes últimos que no han sonado todavía en ninguna de las dos apariciones anteriores y no lo harán tampoco en esta ocasión. La escena es la continuación de la anterior pero en este caso cambia el contenido de la conversación entre Sandra y Andrew. Ella le cuenta a su marido que Gianni y ella crearon un “juego perverso” que consistía en dejarse mensajes mediante los que se citaban para verse a escondidas. Poco después Andrew descubre en un reloj una nota escrita en la que pone que Gianni espera a Sandra en la cisterna –antiguo depósito- donde solían verse a menudo los dos hermanos. La reacción de ella es justificarse ante Andrew diciéndole que esa nota “debía de llevar allí muchos años” pero la música, que crece en tensión mediante cromatismos y progresiones armónicas, nos indica que esa nota no es un simple recuerdo del pasado infantil sino una cita propuesta por Gianni en el presente. En estos instantes suena el tema del “Coral”, contenido en la propia “Fuga”, y se desarrolla hasta la parte final.

El décimo fragmento presenta el “Preludio” completo, de principio a fin, por segunda vez. Se trata de la escena de la cisterna, en la que los dos hermanos se han citado allí mediante la nota que descubrió Andrew. En esta ocasión hay una pausa al final del fragmento⁵⁵⁹. Los pensamientos de Sandra son manifestados mediante una

⁵⁵⁹ Se trata no tanto de una pausa como de un “tiempo de duda”. Esta simetría establecida retrospectivamente nos hace pensar que las melodías que acompañan los planos generales son aquellas

especie de *flashback* en el que vemos a la madre pidiendo explicaciones sobre sus hijos, tratando de averiguar si son dos monstruos, en una clara alusión a su relación incestuosa. Justo al acabar la escena del *flashback* la música se para, haciendo una breve pausa, mientras Gianni le pide a Sandra que no le recuerde esos momentos desagradables. La música regresa unos pocos segundos después, continuando con la parte de la coda en la que se había quedado cortada.

La petición del hermano de no recordar esa escena de la madre señalándolos como dos seres abominables es representada musicalmente mediante el silencio. Al parar la música entendemos que Sandra deja de considerar la relación entre los dos hermanos como algo monstruoso y enfermizo, y por un instante Gianni la convence de que su relación de la infancia no era algo malo. Toda la escena se centra en una especie de “reconquista” sensual por parte de Gianni hacia su hermana: le solicita el anillo de casada para llevarlo durante un día y trata de seducirla para que Sandra “regrese a él” como antaño.

Es significativo también que suenen al final del “Preludio” los dos acordes últimos, justo cuando Sandra deja a Gianni solo en la cisterna, reflejado en el agua, abandonado. Los dos acordes finales, que escucharemos también en la última escena del filme, poseen un efecto conclusivo muy claro y simbolizan la ruptura de Sandra con Gianni, es decir de Sandra con su oscuro pasado y con la relación incestuosa. La imagen del reflejo de Gianni también ayuda a reforzar el significado de ese abandono.

Como decíamos, la pausa producida en esta escena responde a una estrategia narrativa muy clara: si la música de César Franck representa los pensamientos y emociones de Sandra a lo largo del filme, esencialmente el sentimiento de culpa, dejar de escuchar la música significa la aceptación de su relación incestuosa con Gianni, el triunfo del pasado sobre la realidad del presente. Por ello, justo al final de la escena, la música regresa, con determinación, con ímpetu. Sandra se marcha de allí dejando solo a su hermano, reflejado en el agua, como una metáfora de lo que Gianni significa para Sandra en ese momento: el pasado.

La “Fuga” reaparece en el undécimo fragmento y seguidamente suena el “Preludio”. Separados por una breve pausa -de forma similar a como vimos en los fragmentos sexto y séptimo- “Fuga” y “Preludio” acompañan una escena muy similar a

en las que tienen lugar los deseos más secretos de Sandra [nunca revelados]. Cf. LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Les images du temps dans Vaghe stelle dell'orsa de Luchino Visconti*. Paris: Presses de la Sorbone Nouvelle, 1995, p. 155.

la anterior: los dos hermanos conversan en la casa familiar sobre las anécdotas de su pasado y hablan de sus recuerdos más íntimos. La aparición de la “Fuga” en este caso comienza como en el resto de los fragmentos, desde la parte indicada como “come una cadenza”, y termina gradualmente, decreciendo en intensidad hasta desaparecer por completo. En esta escena Gianni cuenta a su hermana que trató de olvidarla pero no lo logró; se enamoró muchas veces pero nada ni nadie lograba cautivarlo lo suficiente como para que su deseo por ella desapareciera completamente. A estas palabras Sandra le responde con rotundidad: “Yo no puedo ayudarte”. La música desaparece progresivamente hasta el silencio. De nuevo la forma de terminar de la “Fuga” es importante porque muestra de manera simbólica cómo la “eliminación” de la música de los pensamientos de Sandra crea una desvinculación de la influencia perniciosa de su hermano.

Seguidamente hace su aparición el “Preludio” de forma fragmentaria – duodécimo fragmento-. Comienza en la segunda sección y acaba a mitad del movimiento, con una sincronía perfecta a su término. En esta escena los dos hermanos continúan la conversación anterior y Sandra le recuerda a Gianni los momentos en que su madre se marchaba de gira de conciertos y a su regreso les traía regalos. Ella se sobresalta al escuchar llegar a Andrew y la música deja de sonar porque, con la llegada de Andrew, los dos hermanos se ven obligados a dejar de hablar de sus recuerdos de infancia, con los que también está asociada la obra de César Franck.

Retorna el “Preludio” en el fragmento décimotercero, y comienza otra vez más desde la segunda sección. Dentro de la casa, Sandra explica a Andrew su situación personal después de ser separada de Gianni; le dice que se sintió sola, desesperada. La necesidad de cercanía de su hermano la trastornó y no lograba encontrar calma y estabilidad emocional desde el momento del distanciamiento.

Asistimos a un cambio de escena sin que la música cambie o desaparezca. Vemos a Gianni tirar al fuego el manuscrito de sus memorias, acto que supone una derrota de sus intenciones. Sandra le había explicado previamente que en el libro escrito por Gianni era fácil descubrir que la protagonista del relato era Sandra y el hermano él mismo, por lo que esa historia, tan explícita y perversa, no podía ser publicada.

Una vez ha terminado el “Preludio”, que hemos escuchado completo desde la segunda sección, suena la “Fuga” en el décimocuarto fragmento. Comienza, como el resto de las apariciones, en el pasaje indicado como “come una cadenza” y termina – y esta es la gran particularidad de esta aparición de la “Fuga”- con los dos acordes que

cierran la obra. En las apariciones anteriores se habían eliminado estos dos acordes del final, detalle que nos hace pensar en la importancia de los mismos como conclusión. Las palabras de Gianni a Sandra, amenazándole con suicidarse si lo abandona de nuevo suenan también como un final: “Si te vas, estoy acabado; me mato”, le dice a su hermana con vehemencia; a lo que ella le responde: “Para mí ya estás muerto, Gianni”. Las amenazas se confirman cuando instantes después vemos al hermano con claros síntomas de intoxicación; la música anticipa mediante estos dos acordes que el final de Gianni ha llegado inevitablemente. Esta escena, en la que vemos los botes de las pastillas en la cómoda de la habitación, carece de música reforzando así la agonía del joven, consiguiendo que el tiempo se dilate, sea más real, más físico; mediante la ausencia de música, Visconti consigue hacer la muerte de Gianni más dolorosa e intensa.

Esta es la tercera vez a lo largo del filme que el “Preludio” y la “Fuga” suenan seguidos, con una breve separación entre los dos movimientos. Esta disposición de los fragmentos del “Preludio” y la “Fuga” determina una suerte de “forma narrativa” que se basa en la relación de las escenas con la música. La información que cada aparición musical recoge, es añadida a la siguiente y amplía la lectura de la escena⁵⁶⁰.

El fragmento décimoquinto presenta los dos últimos acordes del “Preludio” que enlazan seguidamente con el “Coral”, que suena hasta la sección final, constituida por una coda que en este caso no aparece. En su lugar escuchamos unas palabras tomadas del Libro de Isaías: “Resucitarán tus muertos, resurgirán los que se han ido. Despertad y alegraros”. En este caso el “Coral” se escucha durante la ceremonia de inauguración del parque en memoria del padre de Sandra y Gianni y el efecto que produce es de marcha fúnebre, subrayando la apatía existencial de los asistentes a la ceremonia, la falta de cohesión familiar y el ambiente mortuorio de la escena; al mismo tiempo, en paralelo a la escena citada, acompaña también la muerte de Gianni⁵⁶¹, a modo de Requiem, y el descubrimiento de su cuerpo inerte en una de las habitaciones de la casa. El carácter homofónico de la composición unido a la sugerente estructura armónica logra un efecto de gran intensidad sobre las imágenes, creando un dramatismo digno de la tragedia griega.

⁵⁶⁰ Para tener en cuenta la asociación que se crea entre las apariciones musicales y las escenas, hemos creado una sección específica que se puede encontrar después de este análisis.

⁵⁶¹ Cf. LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Les images du temps dans Vaghe stelle dell'orsa de Luchino Visconti*. Paris: Presses de la Sorbone Nouvelle, 1995, pp. 145-146.

El filme termina con los dos últimos acordes de la “Fuga” –décimosexto fragmento-. Representan el cierre del “ciclo”, una cadencia final que indica que todo ha terminado, resultando especialmente teatral. La muerte de Gianni, su “desaparición de la vida”, supone para Sandra su liberación, el saber que su secreto está ahora a salvo y que esa perturbación que le producía el regreso a Volterra parece disiparse.

En resumen, las dieciséis apariciones musicales son las siguientes:

1. Preludio: Sección I. Diegética.
2. Preludio: Sección II. Hasta el final.
3. Fuga: desde “come una cadenza”. No suenan los dos acordes finales.
4. Coral: hasta el tema “coral”
5. Fuga: desde “come una cadenza”. Se interrumpe.
6. Fuga: coda, fragmento final, con los dos acordes incluidos.
7. Preludio: diegético. Muy breve.
8. Preludio: sección II. Hasta el final.
9. Fuga: desde “come una cadenza” hasta el final, sin los dos acordes.
10. Preludio completo. Interrupción antes de la coda. Reanudación.
11. Fuga: desde “come una cadenza”. No aparecen los dos acordes finales.
12. Preludio: Sección II incompleta.
13. Preludio: Sección I y Sección II incompleta, del mismo modo que la anterior.
14. Fuga: desde “come una cadenza” hasta el final, incluyendo acordes finales.
15. Coral: comienza con los dos acordes finales de la Fuga y termina al final del tema del “coral.
16. Fuga: los dos acordes finales.

Analizaremos a continuación las relaciones entre las partes de la obra musical y las escenas en las que se inscriben teniendo en cuenta que la música representa la situación psicológica de la protagonista, que posee muchos matices y variaciones, y por ello consideramos que no es posible interpretar las escenas con un significado único y cerrado. Pondremos como ejemplo de esta fluctuación de sentimientos y emociones el caso de la “Fuga” cuya parte inicial nunca aparece y contiene en una de sus secciones centrales el tema principal del “Coral”. También es reseñable que los fragmentos de la “Fuga” seleccionados por Visconti para el filme son los que tienen mayor similitud formal con el “Preludio”.

“Preludio”

Suena en siete ocasiones, dos de ellas de forma diegética, y es identificado al principio del filme como el elemento perturbador de la conciencia de Sandra y como acompañamiento del viaje a Volterra por las carreteras de varios países –primer y segundo fragmentos-. En su tercera aparición –séptimo fragmento- conocemos el verdadero origen de la música que al inicio del filme arranca a Sandra de su tranquilidad: su madre es quien interpreta al piano el “Preludio”. La cuarta aparición - octavo fragmento- se asocia con la infancia de Sandra, momento personal de especial dificultad, que relata a su marido con acritud. En la quinta aparición, durante la escena de la cisterna –décimo fragmento-, conocemos detalles más turbios y oscuros de la relación entre los hermanos. En esta ocasión el “Preludio” suena completo. La sexta vez que escuchamos esta pieza –duodécimo fragmento- Gianni y Sandra hablan de nuevo de sus recuerdos de infancia y en la séptima y última aparición del “Preludio” –decimotercer fragmento- Sandra confiesa a su marido que distanciarse de su hermano en su infancia le supuso un verdadero trauma.

Podemos considerar que, en términos generales, el “Preludio” se asocia con las escenas en las que Sandra se enfrenta con los recuerdos de su pasado, el más amable y el más oscuro. Son escenas que se desarrollan en espacios cerrados como el interior de la casa de Volterra o la cisterna romana, y en ellos conversa con Gianni o con su marido Andrew. La excepción sería el tercer fragmento, cuando su madre interpreta la música de César Franck al piano, ya que se trata de música diegética y no sucede en los espacios habituales.

“Coral”

Solamente escuchamos esta parte del tríptico pianístico de César Franck en dos ocasiones y en ambas está asociada con las pertenencias materiales de la familia Wald Luzzati: la casa, el parque, las obras de arte; las posesiones que la familia ha heredado con el paso de las generaciones y de las que han tenido que desprenderse. En ambas ocasiones la música comienza con los dos últimos acordes del “Preludio” y después continúa hasta la parte del “Coral”. En la primera aparición –cuarto fragmento- vemos a Gianni asearse mientras le dice a Sandra que es hora de tomar una decisión con respecto a los bienes familiares: venderlos sería la mejor opción ya que así él puede seguir consiguiendo dinero gracias al patrimonio familiar. El fragmento es breve y termina

justo en el momento en que tendría que entrar el motivo del “coral”. La segunda vez que escuchamos el “Coral” –decimoquinto fragmento- es en la última escena de la película en la que la ceremonia de cesión del parque familiar al Ayuntamiento de Volterra se intercala con el suicidio de Gianni y el descubrimiento de su cadáver. En esta ocasión la música avanza y escuchamos el tema “Coral” completo, pero la coda final tampoco aparece en esta ocasión. En su caso se recitan las palabras del profeta Isaías que acompañan tanto el acto de inauguración del parque como el suicidio de Gianni.

“Fuga”

Esta parte tercera de la obra la escuchamos en siete ocasiones. La primera de ellas –fragmento tercero- es a la llegada de Sandra a su casa de Volterra. En este reencuentro con sus recuerdos de la infancia la joven se pone a llorar en silencio mientras observa algunos objetos que le resultan familiares. La segunda aparición –fragmento quinto- vuelve a tener como referencia los recuerdos de la casa, en este caso los objetos que encuentra en el escritorio, entre los que hay un molde de escayola de una mano, que nos lleva a pensar que la presencia de la madre, pianista de profesión, es también parte crucial del argumento. Los dos recuerdos que Sandra ha manifestado tener de su madre están relacionados con la música: el *Preludio*, *Coral* y *Fuga* y la mano de escayola de pianista de concierto.

La tercera aparición de la “Fuga” –fragmento sexto- la escuchamos a la llegada de Sandra a la clínica de reposo en la que se encuentra recluida su madre. La música aporta dinamismo a la acción y es necesario esperar a la siguiente escena para descubrir su procedencia. Es posible intuir la procedencia de la música cuando Sandra conversa con el Doctor Fornari en el exterior del edificio de la clínica, pero hasta que no llega Sandra a la habitación de su madre en la que la vemos tocar el piano, no podemos determinar con claridad el origen de la fuente sonora.

En relación a los objetos que provocan en Sandra una paradójica reacción de añoranza y rechazo está la cuarta aparición de la “Fuga” –noveno fragmento- que acompaña la escena en la que ella explica a Andrew el morboso juego de los mensajes en sitios secretos. Éste encuentra una nota en un reloj y se la entrega a su mujer que la lee, interpretando que se trata de una cita en la cisterna. Sandra hace creer a Andrew que esa cita lleva allí muchos años, pero ella sabe cuál es la verdad: Gianni la espera en la cisterna romana.

La quinta vez que escuchamos la “Fuga” –décimoprimer fragmento- es en la escena en la que Gianni enseña el manuscrito de su novela a Sandra. Después de pedirle a su hermano que destruya el manuscrito, él le dice que al conocer la noticia de su boda con Andrew, se puso enfermo, una enfermedad que nadie supo diagnosticarle. Gianni le expresa a su hermana el sentimiento de desesperación que supusieron los años pasados sin verla y cuando acaba su “romántico” monólogo la música decrece poco a poco hasta que desaparece. Es estas escenas la música intensifica el sentido de profundidad que alcanzan sus memorias y se podría entender incluso como una “música diegética subjetiva”⁵⁶².

La sexta vez que escuchamos la “Fuga” –décimocuarto fragmento- es en la escena en la que Gianni vuelve a intentar recuperar el amor de su hermana, seduciéndola desesperadamente y amenazándola con el suicidio. En este caso, los objetos en los que se centra la cámara son el reloj en el que Andrew encontró la nota y la cómoda sobre la que está este reloj. Después, un largo *zoom* nos transporta hacia el primer cajón de la cómoda. Gianni lo abre y saca varios botes de cristal en los que tiene las pastillas y drogas dispuestas para suicidarse. En esta ocasión la “Fuga” comienza desde “come una cadenza” y llega hasta el final, como ya dijimos, incluyendo los dos acordes conclusivos últimos. Los acordes acompañan las palabras de Sandra: “Para mí ya estás muerto, Gianni”. Al aparecer los dos acordes del final, el simbolismo y el efecto de conclusión, de cierre, es señalado con rotundidad; escuchar este efecto conclusivo consolida el efecto de distanciamiento entre Sandra y su hermano.

La séptima y última aparición de la “Fuga” –décimosexto fragmento- es prácticamente simbólica, en la línea de lo que comentábamos anteriormente. La película termina con los dos acordes finales de la “Fuga” en un claro gesto de triunfo sobre el pasado. Sandra finalmente elige la vida convencional junto a Andrew y abandona a Gianni a su suerte. Una vez muerto el hermano y con el manuscrito de la novela destruido en el fuego, ella queda liberada por completo, redimida de sus pecados puesto que nadie podrá poner en entredicho su oscuro pasado.

⁵⁶² El término “música diegética subjetiva” que cita Bacon se refiere a la posibilidad de entender esa música como diegética debido a la capacidad evocadora que adquiere cuando suena para reflejar los pensamientos de la joven. Al sonar siempre “acompañando” a Sandra, a modo de subconsciente, parece que suene en su mente, convirtiéndose en diegética subjetiva. Cuando vemos a la madre tocar la pieza y la relacionamos con el odio que por ella siente su hija, comprendemos que el *Preludio, Coral y Fuga* es una reminiscencia de la obsesión que Sandra tiene con su madre. Cf. BACON, op. cit., p. 126.

Visconti evita incluir la primera parte de la “Fuga” para que los fragmentos más complejos y con un efecto menos empático no interrumpen la intención original. Por ello siempre la escuchamos desde “come una cadenza”⁵⁶³, cuyo material temático es muy similar al del “Preludio”⁵⁶⁴, lo que facilita la asociación de temas pudiendo establecer así un vínculo común entre ellos.

B.2) Música diegética

Siguiendo con su habitual tendencia de situar a los personajes y sus circunstancias en dos planos sonoros diferentes –diegético y extradiegético-, Visconti recurre de nuevo al repertorio de la “canción ligera” y de la música pop para establecer un claro contraste entre el *Preludio*, *Coral* y *Fuga*, introspectivo y drámatico, con el resto de canciones que aparecen en el filme. Los cambios del plano diegético al extradiegético o viceversa proponen al espectador un juego de realidades donde el subconsciente se entremezcla con la realidad de las circunstancias del personaje de Sandra. La música extradiegética representa exclusivamente los pensamientos de ella: refleja sus emociones y nos traslada a lo más profundo de su mente. Este contraste se pone de manifiesto desde la primera escena, durante la fiesta que celebran Sandra y Andrew.

- **Pino Calvi: “Strip – cinema”**

La primera canción que escuchamos es un tema de estilo jazzístico interpretado por el pianista que ameniza la velada. La música puede parecer aparentemente una sencilla música de ambiente, un fondo sonoro agradable como el de cualquier fiesta similar, pero en realidad se trata de un tema musical del compositor y pianista Pino Calvi⁵⁶⁵: “Strip-Cinema”. Ciertamente esta pieza podría haber sido sustituida por otra del mismo autor o de estilo similar ya que la intención de Visconti es proponer al

⁵⁶³ LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. Les images du temps dans Vaghe stelle dell’orsa de Luchino Visconti. Paris: Presses de la Sorbone Nouvelle, 1995. P 156

⁵⁶⁴ Idem, p. 148.

⁵⁶⁵ Pino Calvi fue un pianista, arreglista, director de orquesta y compositor que desarrolló su carrera musical entre el cine, la televisión y los festivales de música. Participó en el Festival de San Remo durante más de una década, tanto como director de orquesta como compositor y compuso la música de filmes como *Crimen*, de Mario Camerini. Calvi es recordado, principalmente, por canciones como *Accarezzame* o *Montecarlo*, la primera de ellas es especialmente conocida, tanto en Italia como fuera del país.

espectador una música que asociamos a determinado ambiente, nivel social, gustos, etc. Pero elegir una pieza de Pino Calvi implica seleccionar un estilo musical muy preciso, asociado con la balada romántica de armonía jazzística, generalmente en tempo lento y con acompañamiento de orquesta. Con la introducción de “Strip-cinema” lo que Visconti pretende es crear un contraste absoluto entre la música diegética y la extradiegética ya que ambas parten inicialmente del plano diegético. La música de César Franck es un producto cultural accesible a un público reducido mientras que las composiciones de Pino Calvi se nutren de las estrategias musicales más sencillas y eficaces, logrando llegar a un amplísimo público aún hoy en día. Esta diferencia conceptual sitúa a cada pieza musical en espacios antagónicos, informando al mismo tiempo al espectador de la distancia entre el mundo real y el mundo mental recreado por Sandra a través de la música.

“Strip-cinema” proporciona a la velada un ambiente amable y distendido mientras que la música de César Franck perturba a Sandra y crea cierta tensión entre los asistentes, que se acercan al piano a escuchar al intérprete. La función de la música, en ambos casos, es actuar de elemento contrastante, creando un distanciamiento entre los personajes y presentando el conflicto personal de la protagonista: Sandra escucha el “Preludio” y sale de la realidad para entrar en el mundo de los recuerdos y de su tormentoso pasado.

De nuevo encontramos en un filme de Visconti música ligera contemporánea que contextualiza a los personajes protagonistas. En contraste con el *Preludio*, *Coral* y *Fuga*, asociado permanentemente con Sandra, la música pop suena al principio del filme y está metonímicamente conectada con Andrew y, en menor medida, con Gianni. Esta música sencilla y emotiva es un recuerdo del mundo moderno que refleja la condición de Andrew, persona tranquila y afable que está al margen de la historia de la familia de Sandra y de sus problemas. Las canciones suenan todas desde el plano diegético y están elegidas con un criterio muy lógico: se trata de canciones coetáneas al filme, es decir, lanzadas o producidas en los años sesenta.

- **“If you don’t want” / “Let’s go”**

Estas dos canciones elegidas por Visconti para el filme fueron compuestas e interpretadas por la banda Le tigrì, el grupo más representativo del “beat goriziano” de

principios de los años sesenta, liderada por el baterista Gigi lo Re⁵⁶⁶. Es inevitable plantearse cómo Luchino Visconti decide incorporar dos canciones de este grupo de estilo “beat”, que tuvo bastante éxito en Italia aunque fuera de las fronteras no tuvo la misma fortuna. Al parecer, Visconti escuchó a Le tigrì en directo en Roma, en 1965, mientras cantaban la canción “Hello”, en la conocida sala de música Piper. Al realizador italiano le gustó el estilo de la banda, de manera que congeniaron y momentos después del concierto, estaban firmando el contrato de compromiso para participar en la música de la película *Vaghe stelle dell'orsa*. Para el filme, la canción “Hello” se “rebautizó” con el nombre de “Let’s go”⁵⁶⁷.

Según se indica el guión de *Vaghe stelle dell'orsa*, en la escena en la que Andrew graba con su cámara de vídeo a Sandra y ella le pide que le deje tranquila, la indicación que aparece con respecto a la música es: “el aparato de radio difunde música estilo Beatles”⁵⁶⁸. Al parecer, Visconti tenía claro el estilo de música que pretendía poner en estas escenas y seleccionó la canción “If you dont want” de Le tigrì. Las guitarras eléctricas, las melodías a dos voces, las letras en inglés y el acompañamiento rítmico del bajo y la batería le confieren al conjunto musical un estilo muy próximo al de The Beatles. La música procede de la radio que tiene encendida Andrew mientras se divierte grabando a su mujer. Cuando se cansa de escuchar esta música, Andrew se acerca a la radio, gira el dial y suena la canción “E se domani”, cantada por Mina Mazzini⁵⁶⁹.

- **Mina Mazzini: “E se domani”**

El dinamismo transmitido por el “beat” de la música de Le tigrì, es ralentizado con la canción de Mina, que añade información y significados a la escena a través de la

⁵⁶⁶ En la web que apuntamos a continuación, la prensa local lanzaba una noticia en la que se decía que Le tigrì llegaron a desafiar a The Beatles. <http://www.musicartisti.it/VNTG/tigrì/index.htm>.

⁵⁶⁷ Citado en <http://www.musicartisti.it/VNTG/tigrì/index.htm>.

⁵⁶⁸ VISCONTI, Luchino. *Hermosas estrellas de la osa*. Guión del film. Barcelona: Aymá (Colección voz e imagen), 1968, p. 47.

⁵⁶⁹ La canción fue compuesta por Giorgio Calabrese y Carlo Alberto Rossi y se exhibió en el Festival de San Remo de 1964. No llegó a la final pero se convirtió en un éxito en Italia llegando a ser el nº 4 de la lista “Hit Parade Top 50”. Rossi convenció a Mina para que la incluyera en su disco que iba a lanzar en 1964. Pese a las reticencias iniciales de la cantante, decidió incorporar la canción y logró el “Oscar del disco ‘64”. “É se domani” ha sido interpretada y versionada por grandes figuras de la “canción ligera”, como Julio Iglesias, Fausto Cigliano, Gene Pitney o Morgana King.

letra, de manera que el contenido de ésta se asocia con Andrew, que selecciona la música que escuchamos. El texto es muy claro y alude a la pérdida del ser amado y a la imposibilidad de recuperar el amor perdido. “¿Y si mañana no te volviese a ver?” dicen los primeros versos, haciendo clara alusión a lo que va a acontecer en el filme y Andrew se vea inmerso en una situación que es incapaz de comprender y tenga que abandonar Volterra antes de lo previsto. La letra de la canción nos plantea la preocupación del marido de Sandra, quien se siente un completo extraño también ante su mujer y teme perderla a causa de su pasado, que retorna inexorable.

La letra de la canción es la siguiente:

*E se domani
Io non potessi
Rivedere te?
Mettiamo il caso
Che ti sentissi
Stanco di me?
Quello che basta
All'altra gente
Non mi darà
Nemmeno l'ombra
Della perduta
Felicità
E se domani
E sottolineo "se"
All'improvviso
Perdessi te
Avrei perduto
Il mondo intero,
Non solo te...⁵⁷⁰*

⁵⁷⁰ *Y si mañana / Yo no pudiera volverte a ver? / Pongamos el caso / Que te estuvieras cansando de mí? / Lo que sería suficiente para los demás / A mí no me daría ni siquiera la sombra / De la perdida felicidad / Y si mañana, y subrayo, "si" / De repente yo te perdiera / Perdería el mundo entero, / No sólo a ti. Traducción del autor del trabajo.*

“É se domani” suena justo cuando la pareja se pone a cenar, modificando el ritmo de las imágenes y calmando el tempo de la escena. Del mismo modo, la canción “If you don’t want” da un ritmo más rápido a las imágenes anteriores, en las que Andrew graba a Sandra con su cámara de vídeo, creándose un contraste rítmico muy marcado. En ambos casos las canciones se adaptan a las imágenes con eficacia, asociándose al personaje de Andrew y definiéndolo como una persona afable y amante de los placeres del mundo contemporáneo. Todo lo contrario que su mujer, quien, a través de la música extradiegética, manifiesta ser un enigma, evasiva, y distante.

La calmada canción “É se domani” interpretada por Mina da paso a otro tema de rock, similar a “If you don’t want”, más agresivo y con las guitarras eléctricas y el ritmo como protagonistas. Se trata de “Let’s go” también de la banda Le tigri. La característica voz del cantante nos remite a la primera de las canciones que escuchamos anteriormente en el transistor de Andrew, y ambas actúan como “marco de contraste” de la canción “É se domani”. Esta segunda canción viene definida en el guión del filme como una música de estilo “surf” y acompaña la escena en la que después de cenar, Sandra y su marido deciden salir al jardín. La canción de Mina ha terminado y comienza “la música salvaje de un surf”⁵⁷¹ mientras la pareja accede al exterior de la casa y el sonido del viento hace que la música llegue entrecortada y muy tenue, al estar ubicado el transistor dentro de la casa.

Estas tres canciones cumplen tres funciones que hemos ido apuntando anteriormente: por un lado, se identifican con el personaje, su personalidad e intereses otorgándole una idiosincrasia concreta desde el comienzo del filme; por otro, matizan la escena en la que suenan, creando un “tempo” contrastante en tres partes, rápido-lento-rápido y dan a las imágenes un ritmo determinado; y por último añaden un significado y matizan el contenido de la escena, permitiendo al espectador, a través de la letra de cada canción, conocer detalles de lo que está aconteciendo e incluso, anticipar lo que va a suceder. Este último recurso es fundamental en el cine de Visconti. La música diegética de género vocal suele estar destinada a añadir significados, a aportar un doble sentido a las imágenes, permitiendo al espectador atento establecer un juego conceptual que determina la lectura del filme, logrando de este modo comprender de una forma más completa el significado de cada escena y del conjunto del filme.

⁵⁷¹ Cf. VISCONTI, Luchino. *Hermosas estrellas de la osa*. Guión del film. Barcelona: Aymá (Colección voz e imagen), 1968, p. 50.

Franco Migliacci: “Una rotonda sul mare”

La siguiente canción que escuchamos es “Una rotonda sul mare”⁵⁷² compuesta por Franco Migliacci e interpretada por Fred Bongusto. Suena en la escena en la que, después de que Gianni haya llevado a Andrew a visitar los monumentos emblemáticos de Volterra, van a un bar a beber una cerveza. La música es de nuevo diegética, entendiendo el espectador que suena dentro del local. Gianni, en un acto provocativo a la vez que perverso, decide presentar a Andrew a un antiguo novio de Sandra y actual psiquiatra de la madre de ella, Pietro Fornari.

Consideramos que la música tiene una función más sencilla que en los casos anteriores: al tratarse de una conocida canción italiana, contextualiza la época y el lugar, un bar en el que se escucha una canción de moda, pero también es posible encontrar cierto paralelismo entre la escena y el texto de la canción, que parece referirse al joven Pietro cuando dice: “Si eres feliz con él... pienso en ti siempre, pienso en ti”, haciendo alusión a la nostalgia de Pietro al saber que su amor del pasado se ha perdido para siempre. La canción expresa lo siguiente:

*Una rotonda sul mare,
Il nostro disco che suona,
Vedo gli amici ballare
Ma tu non sei qui con me.
Amore mio
Dimmi se sei
Triste così come me.*

*Dimmi se chi ci separò
È sempre lì accanto a te,
Se tu sei felice con lui
O rimpiangi qualcosa di me,
Io ti penso sempre sai, ti penso.*

⁵⁷² Una rotonda sul mare es uno de los temas de mayor éxito de Migliacci. Escrito en 1963, fue otro de esos temas rescatados por Visconti que, sin llegar a participar en el Festival de San Remo, logró un éxito sin precedentes. Este caso lo hemos visto con la canción de Mina que, sin llegar a ser finalista en el citado festival, logró cautivar a todo el país. Cf. GIANNOTTI, Marcelo. *L'enciclopedia di Sanremo. 55 anni di storia*. Roma: Gremese Editore, 2005, p. 135.

*Una rotonda sul mare.
Il nostro disco che suona.
Vedo gli amici ballare.
Ma tu non sei qui con me.⁵⁷³*

• **Donaggio-Pallavicini: “Io che non vivo senza te”**

La última canción de estilo pop que aparece en *Vaghe stelle dell'orsa* es un tema de Pino Donaggio y Vitto Pallavicini: “Io che non vivo senza te”. Se inserta en una escena que tiene especial relevancia puesto que da paso a la crisis personal de los tres personajes principales. Sandra se encuentra en su habitación y escucha llegar a Gianni y Andrew, que se despiden y se hace el silencio. Instantes después se oyen unos pasos y alguien intenta entrar en la habitación de ella. Pero la puerta está cerrada y Sandra no se decide a abrir y la persona desiste y se marcha. En la siguiente escena, los tres personajes, Sandra, Andrew y Gianni, están tumbados en sus respectivas camas y se escuchan ruidos de fondo, como si fuese el sonido lejano de un vecindario. Alguien silba y comienzan las primeras notas de la canción “Io che non vivo senza te”. Se escucha como un eco distante apenas perceptible.

Además de la función contextualizadora de la época en la que se inscribe esta canción, tiene otra que consideramos fundamental y muy bien planteada por parte de Visconti. La música en este caso comienza con la imagen en la que vemos a Gianni despierto sobre la cama y podría ser asociada a él, indicándonos que ama a su hermana y no puede vivir sin ella. Pero después de que la cámara nos muestre a Gianni también nos muestra a Sandra y a Andrew tumbados en sus camas. Esta ampliación de personajes nos hace pensar que la canción refleja los pensamientos de los tres protagonistas, creando un triángulo amoroso. Se trata de una escena que interrelaciona los pensamientos y emociones de todos ellos, especialmente entre Sandra-Gianni y Sandra-Andrew. Como vemos, la melodía vocal aporta gran lirismo a la escena y el texto describe con mucha fidelidad lo que sucede en las imágenes. Expresa lo siguiente:

⁵⁷³ *Un mirador al mar / Nuestro disco que toca, / Veo a los amigos bailar. / Pero tú no estás aquí conmigo / Amor mío / Dime si estás / Triste como yo. / Dime si el que nos separa / Sigue allí a tu lado, / Si tú estás feliz con él, / O echas de menos algo de mí. / Yo te pienso siempre sabes, te pienso / Un mirador al mar / Nuestro disco que toca, / Veo a los amigos bailar. / Pero tú no estás aquí conmigo.*
Traducción del autor del trabajo.

*Siamo qui, noi soli
Come ogni sera, ma tu sei più triste
Ed io lo so perchè!
Forse tu vuoi dirmi
Che non sei felice
Che io sto cambiando
E tu mi vuoi lasciar*

*Io che non vivo più di un'ora senza te
Come posso stare una vita senza te
Sei mia, sei mia, mai niente lo sai
Separarci un giorno potrà*

*Vieni qui ascoltami
Io te voglio bene
Te ne prego fermati
Ancora insieme a me*

*Io che non vivo più di un'ora senza te
Come posso stare una vita senza te
Sei mia, sei mia, sei mia.⁵⁷⁴*

Como hemos ido viendo a lo largo del análisis de la música diegética utilizada por Visconti en *Vaghe stelle dell'orsa*, apreciamos una labor muy concienzuda de la “canción ligera” y la música pop que introducía en sus filmes. Lo hemos visto a lo largo de toda su trayectoria y especialmente en las películas de temática o contenido “contemporáneo”, de manera que, además de lograr contextualizar el filme

⁵⁷⁴ *Estamos aquí, solos / Como cada noche, pero tú estás más triste / Y yo sé el porqué! / Quizás tú me quieres decir / Que no eres feliz / Que yo estoy cambiando / Y que tú me quieres deja / Yo que no puedo vivir más de una hora sin ti / Como podría estar una vida sin ti / Eres mía, eres mía, y nunca nada (tú lo sabes) / Podrá jamás separarnos / Ven aquí y escúchame / Yo te quiero / Te lo ruego párate / Aun junto a mí / Yo que no puedo vivir más de una hora sin ti / Como podría estar una vida sin ti / Eres mía, eres mía, eres mía.* Traducción del autor del trabajo.

circunscribiéndolo a una época y de definir la personalidad de los personajes principales, añade una serie de significados que determinan la correcta interpretación de la película en general y de las escenas en particular.

- **Las campanas**

Las campanas de la iglesia de Volterra tienen también una función determinada. Sirven como recordatorio del mundo real, particularmente cuando se oyen dos veces por encima de la música pop diegética, y como símbolo del paso del tiempo, una constante que vimos en *Senso* e *Il Gattopardo*. Escuchamos el sonido de las campanas en cuatro ocasiones a lo largo del filme y una de ellas se trata de campanadas de júbilo, propias de la boda que se celebra en el Ayuntamiento el día en que Gianni y Sandra van a firmar los documentos de donación del jardín. Este caso no nos interesa especialmente excepto para confirmar que el sonido de las campanas procede de una fuente sonora ubicada en el contexto de la ciudad de Volterra, es decir, que da credibilidad a la diégesis del resto de las campanadas que escuchamos puesto que las sitúa en un entorno cercano, aunque no veamos la fuente sonora de la que proceden.

Se escuchan por primera vez en la noche, cuando Andrew conoce a Gianni en el jardín de la casa. En esta ocasión suena de fondo la canción “Let’s go” de la banda musical “Le tigrì” y las campanas se superponen con intensidad sobre los acordes de la canción. La función básica que cumplen los tañidos es la de indicar la hora, además de recordar al espectador el paso del tiempo, un tiempo dilatado y amplio al que los protagonistas no están acostumbrados. Pero además, siguiendo las referencias de la investigación de Noemi Premuda⁵⁷⁵, hemos observado que la tonalidad de las campanadas coincide con la nota fundamental del acorde de tónica de la canción “Let’s go”. El efecto que crea es una especie de bajo armónico especialmente intenso que actúa como acompañamiento a la propia canción y como contrapunto entre los dos planos sonoros. Es cierto que el montaje, la grabación y la reproducción alteran ligeramente las tonalidades de los sonidos y el efecto analizado podría ser fruto de la casualidad. Pero este caso de “sincronía armónica” vuelve a darse en *Vaghe stelle dell’orsa* en la siguiente canción que escuchamos en el plano diegético. Se trata de la escena en la que Sandra, Gianni y Andrew están acostados y no pueden dormir. La canción que se escucha de fondo en esta ocasión es “Io che non vivo senza te”. Le acompañan cinco campanadas graves y dos agudas. Las campanadas graves vuelven a ser la fundamental

⁵⁷⁵ PREMUDA, op. cit., pp. 198-199.

del acorde de tónica, hecho que pensamos no es casualidad. Como hemos mostrado, la utilización del sonido de las campanas en *Vaghe stelle dell'orsa* no es exclusivamente informativo de la hora en la que se encuentran los personajes –las 5:30 de la madrugada en esta escena–, sino que se utiliza como aportación armónica a la canción que suena de fondo.

La cuarta y última vez que escuchamos el sonido de las campanas es en la escena final del filme, cuando Gianni se ha intoxicado con pastillas y comienza a agonizar. Las campanadas que acompañan la escena son las mismas que escuchamos en la escena de la boda en el Ayuntamiento de Volterra, campanadas de júbilo. En esta ocasión, el efecto que resulta es completamente anempático porque, pese a que el espectador es consciente de que las campanadas suenan con motivo de la ceremonia de la donación del parque al Ayuntamiento de Volterra, se hacen coincidir con la agonía de Gianni. En la escena siguiente, enlazada con la anterior mediante el tañido de las campanas, Sandra comienza a secarse después de tomar una ducha y cada uno de sus movimientos posee una sincronía perfecta con cada tañido de las campanas. En esta ocasión Visconti no las utiliza como elemento sonoro armónico sino que el ritmo de los tañidos acompaña a Sandra con un “tempo” que ella sigue al secarse. Al mismo tiempo, las campanadas enlazan la muerte de Gianni con la “purificación” de Sandra⁵⁷⁶, que impertérrita, se prepara para acudir a la ceremonia en memoria de su padre y para efectuar la definitiva donación del patrimonio a las instituciones.

- **El reloj**

Junto a las campanas como elemento de tiempo debemos señalar también el rítmico sonido de los relojes de la casa Wald Luzzati. Se escuchan en cinco ocasiones, asociadas siempre al inexorable paso del tiempo y al hecho de saber que se puede demorar el destino pero no se puede evitar. Esta medida del tiempo parece estar vinculada con Sandra y sus temores: por un lado, Gilardini, el padrastro y por otro su relación con Gianni y la amenaza de suicidio. Que algo trágico suceda es cuestión de tiempo. También su marido, Andrew, se suma a la presión cronológica: ante la incomprensión de lo que está sucediendo en Volterra, de la transformación que ha sufrido su mujer desde que llegaron a la ciudad, decide marcharse, dejando a Sandra una nota en la que le dice que si quiere volver con él tendrá que tomar una decisión, cuando aclare sus asuntos personales en su ciudad natal. “Tiempo” es lo que Sandra

⁵⁷⁶ Entendemos aquí el baño de Sandra como un rito de purificación.

parece necesitar continuamente para poder pensar con claridad las decisivas decisiones que tiene que tomar a lo largo de la película.

- **El viento**

En último lugar nos gustaría explicar brevemente otro de los “paisajes sonoros” presente en las escenas rodadas en exteriores y que contrasta con el resto de los elementos sonoros del filme: el viento. Si el palacio Wald Luzzati es como un mausoleo etrusco en el que los personajes están confinados, víctimas de sus recuerdos y del desagradable pasado que les persigue, las escenas en las que salen al exterior la amenaza continúa en forma de viento; un viento intenso que azota sin piedad los cuerpos de Sandra, Gianni y Andrew; la ropa, los cabellos, todo ondea descontroladamente, creando unas imágenes que recuerdan a la escena de la tormenta en *La terra trema*.

Hay tres escenas exteriores en las que el viento es protagonista. La primera cuando Sandra y Andrew salen al jardín después de cenar para ver la estatua realizada en honor al padre de ella. En esta escena escuchamos la música del transistor en el que suena la canción “Let’s go” de Le tigrì. Cuando la pareja sale afuera, la música se escucha entrecortada, por ráfagas, como si el aire manejase el volumen del sonido de la música. El viento proporciona una sensación tensión completa, rompiendo con el estatismo de los interiores de la casa. Todo se revuelve a causa del viento: las hojas y ramas de los árboles, el vestido de Sandra, las ropas de Andrew y de Gianni.

La segunda escena la encontramos cuando Gianni y Andrew visitan la ciudad de noche. Andrew se cansa y se sienta a fumar mientras Gianni le acompaña y conversan sobre Sandra. El viento acompaña la conversación, como un ente molesto que sólo pretende estropear la velada a los dos personajes. No amaina nunca sino que les ataca pretendiendo trastornarlos: la lucha contra el viento conlleva resignación. Esta es una de las constantes en las escenas al aire libre: la enorme tensión que crea el intenso viento.

La celebración de la donación del parque al Ayuntamiento de Volterra es la tercera escena en la que el viento ataca a los presentes. Mientras el Rabino oficia la celebración, los asistentes se protegen del aire estoicamente; los rostros de todos están tensos a causa del permanente azote del viento.

Es sabido que el aire trastorna a la gente; o más bien facilita que algunos trastornos se agraven o aparezcan en personas que hasta entonces no los sufrían. Del trastorno de la madre en el filme no llegamos a saber nada pero parece evidente que

tiene que permanecer recluída ya que salir al exterior no puede resultarle beneficioso; a causa del aire, en Volterra solo puede ser sensato el enclaustramiento. Gabrielle D'Annunzio definió Volterra como “la ciudad del viento y la roca” y así la representa Visconti en sus escenas de exteriores, con un clima agresivo y hostil, que no da tregua a sus habitantes en ningún momento.

3.3.2. “LA STREGA BRUCIATA VIVA” –*LE STREGHE*- (1967)

A) Contexto

“La strega bruciata viva” es un cortometraje realizado por Visconti en una época en la que estaba completamente dedicado a la realización operística y al desarrollo del filme *Lo straniero*. Entre 1966 y 1967 realiza cuatro montajes operísticos y dos filmes, uno de ellos fruto de la colaboración con el productor Dino de Laurentiis, quien decidió realizar una película dividida en “sketches” dirigidos por realizadores de prestigio entre los que se encontraban, Mauro Bolognini, Pier Paolo Pasolini, Francesco Rosi, Vittorio de Sica y Luchino Visconti. Probablemente el trabajo de Pasolini sea el más interesante, “por su causticidad e imaginación”⁵⁷⁷, sacando el máximo partido de las facultades interpretativas de Silvana Mangano, Totó y Ninetto Davoli. En el caso del filme de Visconti hay que tener presente que se redujo notablemente el metraje previsto y la obra dejó de tener el sentido que el realizador italiano le había conferido inicialmente. Además sufrió numerosos cortes para poder adaptarlo al resto de cortometrajes, “a causa de los cuales, según el director, perdió su mordiente y significado”⁵⁷⁸.

Bien por la mala relación que en esos momentos tenía Visconti con De Laurentiis o porque los proyectos en los que trabajaba no vieron ninguno la luz, podemos considerar que la obra cinematográfica del realizador italiano pasa por una fase de “impasse productivo” que no termina de encauzarse con claridad hacia una estética cinematográfica concreta. “La strega bruciata viva” es, junto con *Lo straniero*, buen ejemplo de ese camino sin salida. El filme es “poco más que una pausa de refexión, un pequeño ensayo de dirección fílmica, de gusto discutible, construido en torno a Silvana Mangano, que representa el retrato de una actriz en crisis, basado en un texto de Giuseppe Patrone Griffi en colaboración con Cesare Zavattini”⁵⁷⁹.

⁵⁷⁷ MIRET JORBA, op. cit., p. 160.

⁵⁷⁸ Idem, p. 159.

⁵⁷⁹ RONDOLINO, op. cit., p. 464.

Después de haber dirigido a Anna Magnani y a Claudia Cardinale en varias ocasiones, Visconti reanuda su análisis del personaje femenino con la aportación de Silvana Mangano, una de las divas indiscutibles del cine italiano en la década de los sesenta. El papel de bruja que interpreta la actriz ha sido analizado desde varios puntos de vista. Por un lado, es considerada “no como un símbolo erótico sino como alguien que es capaz de influir en los demás jugando con sus emociones”⁵⁸⁰; y por otro, se ha interpretado como la apreciación de Visconti sobre el rol de las mujeres en la sociedad en conjunto. Como hizo notar su amiga y guionista Suso Cecchi d’Amico: “Algo que muy pocos saben y que apenas nadie ha puesto en cuestión es que el concepto de la familia que tenía Luchino era completamente patriarcal”⁵⁸¹.

Visconti ve en los mitos femeninos de la pantalla la versión moderna de las antiguas brujas, argumentando su razonamiento en los siguientes términos⁵⁸²:

“Creo que una gran estrella, este emblema erótico y símbolo de persuasión artificialmente creado por el cine, es el único fenómeno actual de brujería. Solo la estrella de cine puede ocupar en la sociedad moderna el papel de las antiguas dispensadoras de influencias y maleficios. Nadie más que ella puede hoy en día influir en el prójimo utilizando su fascinación y prodigando emociones, convirtiéndose en símbolo sexual para los hombres y dejando que las mujeres la imiten y se identifiquen con ella, aun permaneciendo siempre inaccesible. Pero al igual que las brujas de la antigüedad, está condenada a ser quemada viva por su propio éxito”⁵⁸³.

Con “La strega bruciata viva” Visconti se propone mostrar la cara oculta de las estrellas de cine, exhibiendo la cruda realidad en la que viven: no son consideradas personas humanas sino seres que sirven a los demás con sus dotes artísticas. Por ello, a Gloria, personaje que encarna Silvana Mangano en el filme, le es imposible conciliar la vida de actriz con la vida familiar y, más aún, con la vida como mujer. El sacrificio al que se ve sometida es el de no poder tener hijos, uno de los mayores que cabría esperar

⁵⁸⁰ Cf. STIRLING, Monica. *A screen of time. A study of Luchino Visconti*. New York: Hellen and Kurt Wolff Book, 1979, p. 186.

⁵⁸¹ BACON, op. cit., p. 131.

⁵⁸² MIRET JORBA, op. cit., p. 160.

⁵⁸³ Cf. FERRARA, Giuseppe. *Luchino Visconti*. Cinema d’aujourd’hui, n°21. París: Ed. Seghers, 1963, p. 92- p. 173.

en una mujer, según la apreciación de Visconti sobre el rol de la mujer en la sociedad. Pero además, para intensificar el distanciamiento entre la vida real y la vida del mundo del cine, es el propio marido de Gloria quien le indica que, dado su estatus como actriz, es imposible que se plantee tener ningún hijo, animándola a pensar en el aborto. La situación que inicialmente se presenta como frívola y falta de entusiasmo se torna dramática e insana, obligando a Gloria a abandonar su visita vacacional con una frustración que la sume en una profunda tristeza de la que se tiene que sobreponer para continuar trabajando en el mundo de la ilusión y fantasía que es el cine.

Esta relación entre el mundo del cine como creador de mitos e ilusiones y la vida real como escenario humano convencional lo encontramos previamente en *Bellissima*, donde la madre interpretada por Anna Magnani trata de lograr que su hija llegue a ser actriz por todos los medios. Este afán por considerar aquello que procede de la gran pantalla como la referencia universal provoca un intenso conflicto con la realidad, y más concretamente con las personas y sus aspiraciones. Y esto es lo que en resumen acontece en el cortometraje realizado por Visconti, última aportación del realizador italiano a esta fórmula comercial de películas compuestas por episodios, género en el que “por su escasa capacidad de adaptación encajó siempre con dificultad”⁵⁸⁴.

B) Música

Le streghe es un filme en cuya banda sonora participaron dos compositores: Piero Piccioni y Ennio Morricone. Este último escribió únicamente la música del episodio dirigido por Pasolini “La terra vista dalla luna” mientras que Piccioni fue el responsable de la música de los tres cortometrajes restantes, enlazando el tema musical de los títulos de crédito con el primer episodio, dirigido por Visconti. Se trata de la llamada “Canción de las brujas” y es la raíz musical de todo el filme. Con este título es presentada la canción en la escena en la que la protagonista baila para los invitados y le pide al pianista que toque la “Canción de las brujas”. El intérprete hace sonar una melodía que ya era familiar para nosotros porque la habíamos escuchado al principio. Esta canción es uno de los elementos narrativos sobre los que se construye parte del discurso musical del filme de “La strega bruciata viva”.

La música está planificada, de nuevo, desde los dos niveles sonoros principales: el diegético, en el que aparece la música interpretada al piano, y el extradiegético, donde

⁵⁸⁴ Cf. MIRET JORBA, Rafael. *Luchino Visconti: La razón y la pasión*. Barcelona: Ed. Fabregat, 1989 (1ª ed.: 1984), p. 162.

encontramos los dos temas musicales relacionados con el personaje de Gloria y que se corresponden con las dos “caras” de la protagonista: por un lado el tema denominado “Shake”⁵⁸⁵, que se identifica con la diva, la actriz de éxito querida por el público, que ha logrado la fama que cualquier otra mujer querría tener; y por otro, el llamado “Love theme”, una sutil melodía relacionada con la “mujer objeto”, la fémina que desea entregarse al amor, que rechaza la pertenencia a la industria del mundo de la imagen. Esta personalidad dual fue tenida en cuenta por Piero Piccioni a la hora de precisar cada uno de los temas, contrastantes por su carácter y por su instrumentación.

Antes de pasar a estudiar con detalle las escenas en la que se inserta la música presentaremos un breve guión musical del filme en el que mostramos la aparición de cada sección musical destacada en relación con las escenas.

PRESENTACIÓN

1. Llegada de Gloria a la casa:
·“Shake”
2. Música de piano: ambientación diegética (no reconocible por su brevedad):
·“Il mondo”
3. Presentación oficial de Gloria al resto de los invitados :
·“Love theme”
4. Ambientación diegética -no reconocible-:
·Música de piano II

DESARROLLO

5. Juego del anillo:
·“Love theme”
6. Pierde en el juego y debe pagar “prenda”:
·“Shake”
7. Noche de insomnio -música suena con los dos criados-:
·“Love theme”
8. Gloria pasea por la casa, observándolo todo:

⁵⁸⁵ El término “shake” -agitar o sacudir- deriva del baile que hace Gloria en una de las escenas ante los invitados. Los dos términos empleados para referirnos a los temas principales de este filme de Visconti están tomados de la banda sonora del filme *Le streghe*. PICCIONI, Piero. *Le streghe. Original Soundtrack*. Italy: Digitmovies, 2009.

- “Love theme”
- 9. Juego del pañuelo. Música enigmática:
 - “Love theme” -variación-
- 10. El invitado vendería su alma por poseer a Gloria:
 - “Shake”
- 11. Conversación telefónica con el marido. No le permite tener al niño.
 - “Love theme”

FINAL

- 12. La maquillan y preparan de nuevo como si nada hubiese pasado. Vuelve a ser el objeto de deseo y de moda que era al comienzo:
 - “Shake”

B.1) Música extradiegética

Para representar las dos “caras” de Gloria a lo largo del filme Piccioni estableció dos temas principales relacionados con su condición de “actriz diva” y de “mujer objeto”. El tema central del filme es el “tema de la bruja”. Llamado con el nombre de “Shake” por el propio Piccioni -en las indicaciones del disco de la banda sonora-, lo asociamos en sus apariciones con la actriz de cine, la diva inalcanzable, rodeada de glamour y de lujo. Suena en cuatro ocasiones, todas ellas vinculadas al rol de Gloria como “bruja”, es decir, como persona influyente, poderosa, considerada un icono de la sociedad, alguien superior cuya opinión crea tendencia. Es un tema rítmico, versátil, dividido en dos partes diferenciadas e instrumentado según la ocasión con diferentes timbres.

Como elemento contrastante encontramos el “Love theme”, vinculado a la mujer femenina, erótica; una mujer “al alcance de todos y todas”. También suena en cuatro ocasiones y se trata de un tema más lírico y pausado que el anterior, de carácter impresionista, que nos recuerda al tema que escuchamos en *Rocco e i suoi fratelli* en la escena en la que Simone y Duillio se pelean mientras en el televisor suena el “Intervali RAI” con su música espectral de timbre xilofónico. En cualquier caso, las características formales de cada uno de los temas resultan contrastantes, hecho que determina el verdadero sentido de estos dos motivos del personaje principal. Ambos temas suenan en cuatro ocasiones, detalle que nos invita a pensar en que tienen la misma importancia y que representan a partes iguales las dos caras de la personalidad de Gloria.

- **“Shake”**

La primera vez que suena el tema de la bruja denominado “Shake” es en la primera escena. Gloria llega con todo su séquito a la residencia de invierno de unos amigos y su entrada es acompañada por la música que representa a la actriz célebre, acostumbrada a la adulación. Este tema rítmico, desenfadado, se presenta como símbolo de la personalidad de la actriz protagonista, de manera que nos proporciona una valiosa información sobre su forma de ser y sobre su carácter.

En la segunda aparición del “Shake” conocemos el nombre que se le da en el filme: la “Canción de las brujas”. En la escena después de la cena, en la que los invitados están jugando a un juego de “pagar prenda”⁵⁸⁶, la protagonista ha perdido y decide obsequiar a todos los participantes con un baile, para el cual pide al pianista la citada “Canción de las brujas”. Gloria baila entonces una danza sensual en la que su cuerpo se mueve eróticamente, captando inmediatamente la atención de los invitados. Aquí la música adquiere su verdadero sentido puesto que la “bruja” atrae a todos los presentes, convirtiendo a Gloria en la actriz seductora que realmente es y confirmando la relación temática y narrativa del personaje con la música. Después de este baile en el que el “Shake” se ha vinculado con el personaje-bruja, lo entenderemos de este modo en las dos apariciones restantes.

La transformación de la música diegética en extradiegética es lo más interesante en el plano musical: empieza sonando en el piano y enseguida se escuchan otros timbres que no aparecen en la escena pero cuya sonoridad enriquece el tema, que adquiere su verdadera magnitud musical. El cambio de plano sonoro en la misma escena transforma al personaje físico, real, en la imagen de ese mismo personaje; deja de ser una invitada para convertirse en una diva del cine.

En esta escena Gloria se desmaya y es atendida por sus amigos que la tumban en un sofá para que descanse. La actriz, visiblemente agotada, no tiene fuerza para reaccionar y deja que la manipulen como a una marioneta. Las mujeres comienzan a desvestirla, tratando de encontrar todos los puntos débiles que se supone que una estrella del mundo del cine jamás manifestaría: le quitan las pestañas postizas, el gorro y

⁵⁸⁶ Quien pierde entrega una prenda de su vestimenta. Originalmente el juego era de este modo. Después derivó en que se podía pedir a quien había errado una solicitud para que hiciese algo consensuado por los demás participantes. En este caso Gloria hace un baile de carácter erótico.

los tensores elásticos que le estiran la piel de la cara; les causa verdadero morbo dar con el elemento humano, más débil, de la actriz.

La tercera vez que escuchamos el tema “Shake” es en la escena en la que el personaje encarnado por Massimo Girotti, cuyo nombre es desconocido a lo largo del filme, pero que figura en la ficha técnica del filme como “uno sportivo”⁵⁸⁷, trata de seducir a Gloria delante del anfitrión, Paolo. Ninguno de los tres podía dormir y se encuentran en la sala de estar de la casa. Allí, después de jugar a “la gallina ciega” con Gloria, el “sportivo” Girotti le confiesa que daría su alma por hacer el amor con ella, mientras Gloria le besa sensualmente en la cara y el cuello. La aparición del tema en esta ocasión es más breve, aunque significativa, y se relaciona con la faceta de actriz de Gloria, quien suponemos está actuando como “una bruja”, provocando sexualmente al personaje de Girotti a la vez que pone celoso a Paolo, quien también la pretende conquistar a lo largo del filme. Esta reacción de Gloria, relacionada con la erótica del poder, nos sitúa ante uno de los rasgos del personaje: la seducción. Su vida gira en torno a la seducción y ella, consciente de su poder, aprovecha su arma femenina para atraer a uno de los hombres y provocar celos en el otro.

La cuarta y última aparición del tema “Shake” es en la escena final del filme, cuando el marido de Gloria acude a buscarla en helicóptero. La música comienza en el momento en que ella es vestida y maquillada por sus ayudantes, transformándola de nuevo en el “maniquí” que era al comienzo del filme, retornando a su papel de diva sofisticada e inalcanzable. La canción representa a la “bruja”, a la estrella de cine que engaña al público con sus artes interpretativas. “La strega bruciata viva” se cierra con el tema “Shake” mientras una multitud de periodistas se agolpa sobre la actriz y sus amigos tratando de lograr una exclusiva para los medios de comunicación. La resignación que muestra la actriz cuando la están maquillando y el griterío que provoca la marabunta de gente que pretende fotografiar a Gloria indican que ella es plenamente consciente de que su vida como mujer se ha terminado, de que no tendrá el hijo que espera y de que seguirá sometida a las reglas y dictámenes de su marido, el productor de cine que le indica en todo momento lo que debe hacer.

El filme comienza y termina con la llegada y partida de Gloria respectivamente, acompañada por el tema musical “Shake”: ella llega a la casa de invierno de su amiga como protagonista, con un rol de diva, de “bruja”, y se marcha con el mismo rol, teniendo la impresión de que nada ha cambiado durante el fin de semana, de que lo

⁵⁸⁷ RONDOLINO, op. cit., p. 543.

acontecido en ese tiempo no tiene importancia; fue como un sueño, un momento de descanso en su exigente agenda como mujer de moda. Su función es la de representar al personaje en una faceta determinada de su personalidad y establecer nexos de referencia entre las escenas en las que suena.

- **“Love theme”**

Al igual que hemos visto con el tema “Shake”, el llamado “Love theme” representa otro aspecto de la personalidad de Gloria: el de “mujer objeto”. Como ya dijimos, suena en cuatro ocasiones e identifica a la protagonista con su faceta más humana: la de mujer, símbolo de deseo y también de envidia. La primera aparición la escuchamos en la presentación de Gloria a los invitados. Buscando el efecto sorpresa sobre los presentes, la anfitriona pide a Gloria que espere un poco de tiempo antes de conocer a los invitados, para causarles una mayor impresión. Cuando aparece en el umbral de la puerta de la sala de estar, todos la miran atónitos sin llegar a creer que ella sea la célebre actriz. Entonces comienza el “Love theme”, una música etérea, calmada, de ritmo pausado, que nos transmite una sensibilidad absolutamente opuesta a la del provocador “Shake”. Este contraste define con mayor claridad cada uno de los temas, relacionando el “Love theme” con la versión femenina de la protagonista, y más concretamente con la “mujer objeto”. El hecho de que Gloria esté dispuesta a pasar un fin de semana con una pareja de amigos y algunos invitados desconocidos supone para ella un descenso de las alturas, someterse al juicio y valoración de la gente común, de sus fans y de sus detractores –recordemos al industrial que la compara con la carne enlatada-.

La segunda vez que escuchamos este “Love theme” es en la escena que sucede después de la cena. Todos los presentes quieren hacer algo divertido y se deciden por un “juego de prendas” en el que se esconde un objeto y una persona elegida al azar debe encontrarlo. La primera vez le toca a Gloria, quien comienza a buscar en el salón en el que están los invitados y pasa enseguida a inspeccionar en una de las habitaciones de la casa. Inmediatamente, como si se tratase de un efecto de imán, hasta cuatro hombres entrarán detrás de ella, creando un ambiente de erotismo y seducción. En estos momentos se escucha el “Love theme”, que vuelve a asociarse, esta vez con más intensidad, con la mujer objeto, deseada por los cuatro hombres. Incluso con sus mujeres y parejas allí presentes, ninguno de ellos puede vencer la tentación de seguir a Gloria en su búsqueda del anillo oculto. Las imágenes hablan por sí solas: el

seguimiento que hacen los cuatro hombres a Gloria en esta escena roza el acoso, la persecución; ella los va sorteando según tratan de cerrarle el paso, creando un ritmo en la escena cercano a una coreografía de danza contemporánea.

La tercera aparición del tema musical que nos ocupa la escuchamos en la escena que se desarrolla durante la noche. Gloria no puede dormir y decide salir de su habitación para pasear por la casa en busca del sueño. Pero lo que se encuentra es a algunos de los invitados flirteando descaradamente mientras sus parejas duermen. Este libertinaje no llama la atención de Gloria, que parece no darse cuenta de nada, distanciándose de todo lo que sucede con su caminar indolente, acompañado por la música. En este caso el “Love theme” no lo escuchamos inicialmente relacionado con Gloria, sino que hace su entrada cuando uno de los criados⁵⁸⁸ de la casa entra sin querer en la habitación de la ayudante de Gloria y después de un breve momento de incertidumbre terminan besándose. La escena resulta enigmática porque el criado se fija en un portafotos con la imagen de Gloria y la ayudante de ésta, viendo que el joven también adora la imagen de Gloria, coge el portafotos y se tapa la cara con él, como si de una máscara se tratase, de manera que ella se convierte así en Gloria, invitando al criado a imaginar un cambio de personaje. En este caso la música se asocia con “la imagen” de Gloria, indicándonos que tiene el mismo interés para la gente su imagen que su persona.

Después del momento del beso volvemos a ver a Gloria deambular por la casa acompañada por el “Love theme”. Al llegar a la sala de estar se encuentra a Paolo, el anfitrión y marido de su amiga, sentado en el sofá, fumando. Intercambian unas palabras que demuestran en el interés sexual de Paolo por Gloria. Cuando la situación comienza a estar en su punto más morboso, aparece el personaje interpretado por Massimo Girotti –“uno sportivo”- en busca de whisky y les interrumpe. El nuevo personaje que se ha unido a la conversación también tiene intenciones sexuales y es más directo y hábil que Paolo en su intento de seducir a Gloria.

La escena tiene una conexión directa con la que hemos explicado anteriormente, cuando cuatro de los hombres invitados la siguen dentro de una de las habitaciones durante el juego de la búsqueda del anillo. La historia se repite: ambos hombres pretenden seducir a Gloria con el único objetivo de acostarse con ella. Esta apreciación

⁵⁸⁸ Se trata de la primera aparición de Helmut Berger -por aquel entonces Helmut Steinberger- en un filme de Visconti. Desde entonces sería un actor de referencia en sus películas y Visconti lo lanzaría al estrellato con *Ludwig*. Participó también en *La caduta degli dei* y *Gruppo di famiglia in un interno*.

que hacemos se confirma instantes después, cuando el personaje “sportivo” decide jugar a “la gallina ciega”: le venda los ojos a Gloria y comienzan a jugar. La música que acompaña esta parte de la escena es una variación del “Love theme”. Escuchamos una transformación del tema musical, adecuado a la situación que se vive en la escena: se trata de una modificación de la armonía original del “Love theme” que nos indica la intensidad erótica del momento. Mediante una nota pedal, mantenida todo el tiempo que dura el juego, Piccioni logra prolongar la tensión del momento de manera muy efectiva. A ello hay que añadir, como decimos, la transformación armónica de los motivos melódicos principales de este tema. El resultado posee un efecto aún mas enigmático que el del propio “Love theme”, creando una impresión de irrealidad muy sugerente.

La cuarta y última aparición de este tema es en la escena de la conversación telefónica entre Gloria y su marido, mánager y gestor de su carrera artística. Ella ha descubierto que está embarazada y aprovecha la llamada para comunicárselo, pero la respuesta de él no es la esperada y trata de convencerlo de que está dispuesta a tener el hijo. En esta escena volvemos a escuchar el “Love theme” pero no tiene la relación que había tenido hasta ahora con el personaje sino que deja de vincularse con Gloria como mujer seductora, pretendida por los hombres y querida por todos, y se asocia con la versión más frágil de ella, la más humana. Como vemos en esta última aparición el “Love theme” adquiere una dimensión casi trascendente, relacionada con un asunto verdaderamente importante: la vida del ser humano que está en camino. Pero después de la conversación telefónica con su marido, ella nada puede hacer para convencerlo y tener al hijo que lleva en sus entrañas. La frustración se apodera de ella y entonces, el tema principal suena interpretado por una trompeta, evocando la tristeza y soledad de algunas escenas del western y sus sentimentales baladas. La música nos informa de los sentimientos de Gloria en estos momentos y permite comprender la soledad que siente y lo lejos que está de ser una mujer libre. En cuanto comienza la escena siguiente vuelve el “Shake” y vemos a Gloria preparándose para salir de la casa acompañada por sus ayudantes y su marido, que se la lleva de aquel lugar sin prestar el más mínimo interés por nada, ni siquiera por su mujer. La transporta camino del helicóptero como si fuera un “producto” que debe llegar a tiempo a su siguiente cita de trabajo.

B.2) Música diegética

En el nivel diegético encontramos principalmente la música del piano que se escucha como fondo musical en los momentos en los que los invitados están juntos. Se

trata de una música de tipo jazzístico, propia de las veladas, cenas y eventos sociales, cuya función es muy similar a la que vimos en *Vaghe stelle dell'orsa*, en la escena de la fiesta celebrada en casa de Sandra al comienzo del filme. La música contextualiza las imágenes, las sitúa no solo en el tiempo sino en un estrato social y cultural determinado: la música permite situar a los personajes en un ambiente determinado solo con su presencia.

- **Jimmy Fontana: “Il mondo”**

Junto al “Shake” que toca el joven pianista a petición de Gloria y otro fragmento que toca el mismo pianista en la escena previa al “juego de prenda” lo más interesante de la música diegética en este filme es la incorporación de la canción “Il mondo”⁵⁸⁹, que suena a la llegada de Gloria a la casa de invierno de su amiga. Cuando Dolz, el criado interpretado por Helmut Berger, abre la puerta de la casa, se escucha de fondo esta canción, perfectamente reconocible. Cuando Gloria y su acompañante entran en la casa, la canción que seguimos oyendo es la misma. Se trata de una especie de “música de bienvenida” que parece estar dedicada a Gloria, del mismo modo que en *Il Gattopardo* la familia Salina era recibida por la banda de música del pueblo a su llegada a Donnafugata.

“Il mondo” es una de las canciones más exitosas del pop italiano de los años sesenta y aún hoy es habitual escucharla en distintas versiones. En este caso está interpretada con el piano, resultando una versión instrumental de la canción original. Pese al “texto ausente” su efecto es casi el mismo al tratarse de un tema conocido. Las frases de la canción original, que se sustituyeron por la melodía pianística, siguen sonando en la cabeza del espectador inevitablemente, aportando su significado a la escena y completando el mensaje del conjunto. El texto de la canción dice lo siguiente:

No, stanotte amore

Non ho più pensato a te

Ho aperto gli occhi

Per guardare intorno a me

E intorno a me

⁵⁸⁹ Canción que hizo célebre Jimmy Fontana quien la compuso en 1965 junto a Gianni Meccia, Lili Greco y Carlo pes. Ennio Moricone se encargó de hacer los arreglos musicales y estableció la versión que hoy se conoce.

Girava il mondo come sempre
Gira, il mondo gira
Nello spazio senza fine
Con gli amori appena nati
Con gli amori già finiti
Con la gioia e col dolore
Della gente come me
Un mondo
Soltanto adesso, io ti guardo
Nel tuo silenzio io mi perdo
E sono niente accanto a te
Il mondo
Non si é fermato mai un momento
La notte insegue sempre il giorno
Ed il giorno verrà⁵⁹⁰

El paralelismo entre texto e imágenes es directo y claro en esta ocasión ya que interpretamos que el mundo gira alrededor de Gloria, que ella es el centro del mundo, pero al mismo tiempo el mundo sigue adelante inexorablemente, sin que pueda nadie pararlo a su antojo y tener el control de las cosas. Incorporar una canción diegética preexistente que aporte su significado a una escena determinada, como en este caso que analizamos, es una estrategia habitual en el cine de Visconti y podría considerarse como una seña de identidad de la labor musical del realizador italiano. Visconti posee un conocimiento de estas canciones y obras musicales tan preciso que decide incluirlas en las escenas en las que narrativamente acontece algo similar a lo que cuenta la canción, logrando dar a las escenas un valor añadido que complementan y enriquecen su lectura e interpretación.

Esta tendencia a la incorporación de temas diegéticos de la música pop o de la música ligera italiana, se mantendrá hasta su penúltimo filme, *Gruppo di famiglia in un*

⁵⁹⁰ *No, esta noche amor / no he pensado más en ti, / he abierto los ojos / para mirar a mi alrededor / y a mi alrededor, / giraba el mundo como siempre. / Gira, el mundo gira / en el espacio sin fin / con amores recién nacidos, / con amores ya acabados / con la alegría y con el dolor / de la gente como yo. / Oh mundo, en este momento / yo te miro / en tu silencio yo me pierdo, / y no soy nada a tu lado. / El mundo, / nunca se ha parado ni un momento, / a la noche le sigue siempre el día, / y el día llegará. Traducción del autor del trabajo.*

interno, considerada como su testamento cinematográfico, ya que su última película tiene un contexto histórico que requiere de una selección musical apropiada y convincente.

3.3.3. *LO STRANIERO* (1967)

A) Contexto

“Con *Lo straniero* he fracasado. He hecho un filme que no es ni carne ni pescado”⁵⁹¹. Con esta frase tan rotunda expresaba Visconti a su cuñado, el compositor Franco Mannino, la decepción que supuso esta película. La causa principal fue la imposibilidad que encontraron Visconti y Suso Cecchi d’Amico de llevar a cabo el guión original. Este primer esbozo relacionaba los hechos de la novela homónima de Albert Camus “con el problema racial que sufría Argelia, viéndose en la agresión de Meursault el reflejo de la actitud colonial francesa hacia aquella comunidad tercermundista”⁵⁹². Pero la viuda del escritor, Francine Camus, exigió a Visconti completa fidelidad al texto y obligó al realizador a dar un giro a sus intenciones, al tener que respetar los más mínimos detalles.

“La página escrita es solo un punto de partida. No tiene sentido pedir a un director de cine ser completamente fiel a un texto literario. Realmente, prefiero que los autores hayan fallecido para evitar conflictos y espero, en cualquier caso, que sus familias sean lo más reducidas posible. Cuando los autores se van, las viudas todavía quedan! *Lo straniero* resultó un fiasco porque la viuda de Albert Camus exigió objetividad, absurda fidelidad. Para no incumplir el contrato me vi forzado a renunciar al filme que siempre había querido hacer y me supedité por completo al texto”⁵⁹³.

Tampoco Dino de Laurentiis, productor con el que colaboró en anteriores ocasiones, le puso las cosas fáciles a Visconti. A éste le hubiera gustado trabajar con Alain Delon en el papel de Meursault pero De Laurentiis se negó a costear las exigencias del actor francés, proponiendo a Marcelo Mastroianni como actor principal.

⁵⁹¹ Cf. MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos Lim, 1994p. 40.

⁵⁹² Cf. STIRLING, Monica. *A screen of time. A study of Luchino Visconti*. New York: Hellen and Kurt Wolff Book, 1979, p. 187-188.

⁵⁹³ BACON, op. cit., p. 205.

Visconti había previsto la dirección actoral de Delon del mismo modo que planeó en su momento el papel para Claudia Cardinale en *Vaghe stelle dell'orsa*, para Burt Lancaster en *Il Gattopardo* o para Vittorio Gassman en la obra teatral *Orestes*⁵⁹⁴. Finalmente el actor italiano encarnó a Meursault pese a que, como dijera Suso Cechi d'Amico “Mastroianni no era exactamente el actor que requería ese papel, porque es perezoso y no se plantea problemas existenciales”⁵⁹⁵; seguía siendo demasiado italiano y nadie mejor que Visconti sabía “cuánto puede darle o quitarle a un personaje el origen de un actor”⁵⁹⁶.

Pese a los condicionantes externos impuestos, *Lo straniero* es un filme en consonancia con la obra de Camus, principalmente en los rasgos que señalan la objetividad de los hechos y la narrativa neutra y concisa, la famosa “escritura blanca”⁵⁹⁷ del escritor francés de la que habla Roland Barthes. La condición solitaria, individualista, casi marginal, de los personajes viscontianos es también característica del propio Meursault: posee una serie de rasgos existencialistas que enfrenta a los protagonistas de sus filmes a las normas sociales, a su propio tiempo y a su época histórica. Pensemos en el Príncipe de Salina, Ludwig, Gustav von Aschenbach, el profesor o Tullio Hermil⁵⁹⁸: todos ellos son personajes que viven en el límite de la aceptación social, de la marginalidad, de la anempatía con su época.

La elección de esta novela, aparentemente lejos del estilo cinematográfico viscontiano, enlaza con algunas de las realizaciones teatrales que había llevado a cabo en los años cuarenta y principios de los cincuenta. Se trata de obras cuyos personajes pasan por una situación que condiciona su existencia y define su realidad frente al mundo en el que viven y las circunstancias que les toca afrontar. Nos referimos a obras de teatro que representaron la vanguardia del momento y que Visconti supo actualizar y contextualizar ejemplarmente: nos referimos a *Los padres terribles* de Jean Cocteau, *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, *Muerte de un viajante* de Henry Miller o *A puerta cerrada* de Jean Paul Sartre.

⁵⁹⁴ SCHIFANO, op. cit., p. 288.

⁵⁹⁵ Idem, p. 289.

⁵⁹⁶ Idem, p. 289.

⁵⁹⁷ Según Roland Barthes el *El extranjero* de Camus inaugura un tipo de escritura neutra, concisa, lejos de la manifestación de sentimientos; es el llamado “grado cero de la escritura” o “escritura blanca”. Cf. BARTHES, Roland. El grado cero de la escritura, Méjico: Siglo XXI, 2011, p. 36.

⁵⁹⁸ MIRET JORBA, op. cit., p. 166.

Lo straniero es un filme que en su tiempo también tuvo una recepción aceptable. Como podemos observar en el comentario de Raymond Durgnat, no todo fueron críticas negativas. También hubo espacio para la crítica constructiva y la consideración del filme como un trabajo interesante frente a las tendencias cinematográficas que se expandían por entonces, muy centradas en seguir el estilo de Michelangelo Antonioni.

“Visualmente *Lo straniero* sólo puede ser descrita como electrizante. Rara vez, desde las grandes películas de Renoir de los años treinta, he visto una película tan acorde al cambio rápido y agudo de la acción y el ambiente. Muy ordenadamente se transpone en términos cinematográficos el sentido de la novela. En ocasiones se tiene la impresión de estar viendo alguna de las primeras películas de Godard o al mejor Renoir. La mutua respuesta entre Visconti y Mastroianni posee una alegría casi “renoirista” y es fascinante ver como Visconti coge a *Anna Karina* de Godard y la transforma en una cálida y ansiosa mujer italiana, una hermana de Clara Calamai en *Ossessione*. Visconti mezcla el frescor moderno con la vieja riqueza, pudiendo aventurar que esta película llegará a ser el muy necesario antídoto a la antonionitis, enfermedad parálitica que se apodera de tantos talentos jóvenes y convierte en aburridos moldes de yeso lo que había de original en ellos. Aunque se debe respetar cada película de Visconti, *Lo straniero* levanta mi imaginación con más vitalidad que cualquier otra película reciente”⁵⁹⁹.

La fidelidad con que se reproduce la novela lleva a Visconti a mantener la estructura que divide el filme en dos partes: una de acción y otra de reflexión⁶⁰⁰. La primera muestra a las personas movidas por sentimientos que no pueden ser comprendidos ni compartidos; y la segunda refleja la reflexión que supone el tiempo de encierro en la cárcel, en el que el protagonista se da cuenta de que la libertad consiste en “no poder disfrutar de aquellas pequeñas emociones que son casi imperceptibles cuando se goza de libertad”⁶⁰¹. En palabras de Rafael Miret Jorba podemos considerar que:

“El relato cinematográfico de Visconti se haya en perfecta consonancia con el carácter objetivo y a la postre extranjero del texto. Sólo

⁵⁹⁹ Cf. “Visconti”. Dossier realizado por el equipo de la Filmoteca Nacional de España. Barcelona: Ed. de la Filmoteca Nacional de España, 1976, p. 34.

⁶⁰⁰ MIRET JORBA, op. cit., p. 168.

⁶⁰¹ Idem, p. 169.

un sentido limitativo de lo viscontiano, identificado exclusivamente con el barroquismo y la ampulosidad puede justificar la fría acogida con la que el filme ha sido generalmente recibido. No ha de ser así si se extiende que detrás de todas las realizaciones del autor existe siempre una reflexión sobre el fracaso de la rebelión individual”,

En toda su producción cinematográfica, incluyendo *Bellissima*, los protagonistas fracasan en sus propósitos. Desde *Ossessione* hasta “La strega bruciata viva”, todos los personajes se encuentran desamparados y sucumben a las circunstancias que la realidad les impone. Una reflexión muy común en el cine del realizador italiano y que sigue la estela de los ensayos de Albert Camus *El mito de Sísifo* y, sobre todo, *El hombre rebelde*.

B) Música

Inicialmente el responsable de la banda sonora de *Lo straniero* iba a ser el compositor italiano Luigi Nono. Lo poco que podemos conocer de esta colaboración, que finalmente no se dio, está referido en la biografía de Gaia Servadio, donde se especifica la información que disponemos al respecto.

“Visconti, que siempre fue preciso en lo que concernía a la sonorización, discutió el filme con el compositor Luigi Nono. Aunque Luchino nunca fue hombre que prestara atención a las vanguardias, tenía notables intuiciones cuando no estaba cegado por el amor o por el favoritismo. Nono está interesado en escribir la música para *El extranjero*, pero quería trabajar con Visconti en la sonorización completa del filme. Pensaba que *La tierra tiembla* era el mejor filme de Visconti, a causa de la continua presencia del sonido del mar, que de esta forma se convertía en el protagonista. En lugar de usar sonidos que “ocurrían por casualidad”, Luigi Nono quería “componerlos”: por ejemplo, el importantísimo ruido que se produce al abrir la celda de Meursault por última vez, o los pasos que conducen a Meursault a la guillotina. Se acordó, pues, que Visconti y Nono trabajarían juntos y se consultarían entre sí las diferentes puestas en escena del guión, de forma que la música y los sonidos se concibieran a la vez, mientras se escribían los diálogos. Visconti pareció interesarse en este asunto y le pidió a Nono que empezara a trabajar en la secuencia de la cárcel, pero

después de enviarle una cinta de su música, el compositor no volvió a saber nada más de Visconti, ni una sola palabra.

Visconti debió de sentirse alarmado ante la idea de trabajar con Luigi Nono en lugar de hacerlo con un subordinado o con un miembro de su propio grupo”⁶⁰².

La música fue compuesta finalmente por Piero Piccioni, quien había colaborado recientemente con Visconti en la música de “La strega bruciata viva”, episodio del filme *Le streghe*, cuyo productor era también Dino de Laurentiis. La dirección musical corrió a cargo de Bruno Nicolai, quien había ayudado a Visconti a seleccionar los temas musicales para la obra *La señorita Julia* en 1957. También dirigió la música de la obra teatral *El empresario de Smirna*, compuesta por Nino Rota en 1957.

Piccioni escribió una “Suite” de poco más de veinte minutos que consiste en un bloque musical unitario dividido en cinco secciones de las que se extraen los temas y motivos que se escuchan en el filme, siempre adaptados a las funciones y necesidades narrativas de la película. Algunos de los motivos de esta “Suite” aparecen en varias de las secciones, relacionándolas y dotándolas de unidad temática. Se trata de una música “de carácter intimista [...] que se fundía a la perfección con el tono reflexivo del filme y el nihilismo de Meursault”⁶⁰³.

Esta composición no se puede considerar representativa del estilo de Piccioni a finales de los años sesenta, aunque su función en el filme sí se corresponde con uno de los planteamientos musicales habituales del compositor: representar al personaje central⁶⁰⁴. Además del “leitmotiv” melódico, otras señas de identidad musical manifiestas en la “Suite Lo straniero” son “la orquestación densa y la incorporación de la voz femenina que susurra más que canta la línea melódica principal”⁶⁰⁵.

⁶⁰² SERVADIO, op. cit., pp. 225-226. También el profesor Roberto Calabretto ha estudiado en profundidad la relación de Luigi Nono con la música cinematográfica pero la monografía “Luigi Nono e il cinema” todavía no ha sido editada. En su momento se contactó con la hija de Luigi Nono, Nuria Schömborg-Nono quien nos remitió directamente al profesor Calabretto, con quien nos pusimos también en contacto pero que a fecha de redacción de este análisis no nos ha respondido.

⁶⁰³ Cf. PADROL, Joan. “Los senderos de la pasión” en *Dossier de la Semana de Cine de Valladolid*, Valladolid: Publicaciones de la Filmoteca de Valladolid, p. 60.

⁶⁰⁴ VALLS GORINA, Manuel y PADROL, Joan. *La música en el cine*. Barcelona: Ultramar, 1990. P. 178.

⁶⁰⁵ Idem, p 178.

El componente existencialista y la denominada “escritura blanca” tienen su paralelismo en la división musical en dos planos claramente diferenciados: el diegético y el extradiegético. Como hemos visto hasta ahora, la música se sitúa en estos dos niveles creando un contraste que determina la idiosincrasia de los personajes y sus circunstancias, diferenciando, mediante un claro ejercicio de contraste, la realidad de la situación emocional del personaje. En el caso de *Lo straniero* también encontramos esta diferenciación entre el nivel diegético y extradiegético pero con la particularidad de que el nivel diegético no está conformado por música sino por “paisajes sonoros”: el sonido de la realidad, el ambiente de Argel y sus habitantes, los ruidos de la ciudad, los vecindarios, las casas o las habitaciones; cada espacio, abierto o cerrado, tiene su componente sonoro y es explotado al máximo, utilizándose como referencia espacial e incluso sensorial ya que en muchos casos la música se mezcla con el “paisaje sonoro”.

Lo straniero se divide en dos partes claramente diferenciadas; pero si lo consideramos musicalmente, el filme está dividido en tres partes: la primera, en la que se exponen los personajes y los hechos hasta el asesinato del joven árabe y la entrada en prisión de Meursault - se presentan los temas musicales y su relación con los personajes y situaciones-; la segunda en la que se desarrolla el juicio hasta la lectura de la sentencia del juez -carente por completo de música y basada en el “paisaje sonoro” de la sala; y la tercera, la parte final, en la que encontramos al reo a muerte en su celda -la música que invade el espacio sonoro es la que hemos llamado “tema del extranjero”-.

Destacan tres temas principales: el primero y principal es el “tema del extranjero”. Presente a lo largo de todo el filme, suena indistintamente de la situación por la que pasa el personaje de Meursault, asociándose a la condición de “extranjero perpetuo” del protagonista; este tema suena en todo momento y se trata de un breve fragmento ondulante que presenta la misma música siempre, y nos indica el estatismo de los sentimientos de Meursault, completamente inexpresivos; el segundo es el “tema del amor” entre Meursault y Marie. Es el más estable armónicamente excepto en su penúltima aparición que se transforma notablemente, dándonos a entender que todo se ha terminado entre los dos amantes; y el tercer tema, el “tema de la Madre” de Meursault que simboliza la vejez y el paso del tiempo, y que suena en las escenas en las que se habla de la difunta señora. A estos tres temas principales deberíamos añadir otros dos, menos definidos que los anteriores, y que incluso no poseen la idiosincrasia musical para ser considerados temas musicales propiamente. Se trata del “tema de los árabes”, muy tenso y basado en sonoridades mantenidas mediante clusters sonoros, y el

“tema de la amistad”, asociado con Raymond, el vecino de Meursault que lo implica en sus turbios asuntos.

Antes de dar paso al análisis de las escenas y la relación musical entre ellas, presentamos de nuevo un guión musical del filme en el que se apuntan los temas musicales y las escenas en las que suenan.

INTRODUCCIÓN: Sin música

- Comisaría: “paisaje sonoro”. Voces de la gente aglomerada
- En el autobús. Ruido del motor
- Títulos de crédito. Sin música

PARTE I: “Paisaje sonoro” de la ciudad de Argel. Temas de los personajes

1. Sala del velatorio: zumbido “electrónico” de los fluorescentes
 - En el velatorio: “tema del extranjero”. Se hace de noche
 - En el velatorio: “tema de la madre” - vejez - paso del tiempo. Suena mientras vemos a los ancianos de la residencia
 - Entierro de la madre: oración en latín. Muy breve
2. Baño en el mar: “paisaje sonoro” de la algarabía de los bañistas
 - Encuentro con Marie: “tema del amor”
3. En el cine: “paisaje sonoro”. Película de Fernandel. Risas del público
4. En el balcón de su casa: “tema del extranjero”. Ve pasar a la gente
 - Alegría de un grupo de jóvenes “del arrabal”⁶⁰⁶
 - Meursault cierra el balcón de su casa: canto árabe melismático. La calle se queda desierta
5. En la oficina: “paisaje sonoro”. Máquina de escribir
 - En el restaurante: “paisaje sonoro” de los platos
6. En el portal de la casa: “tema del extranjero”. Habla con Salamano, el vecino del perro
 - Raymond le invita a tomar vino en su casa: brevísimo “tema del extranjero”
 - Raymond le pide que le escriba la carta: “tema indefinido I” -amistad I-
7. Paseo por el puerto con Marie: “tema del amor”

⁶⁰⁶ Así figura en la novela. Cf. CAMUS, Albert. *El extranjero*. Barcelona: Planeta, 1970, p..33.

- Petición de matrimonio de ella: “tema del extranjero”
 - Continúan juntos el paseo: “tema del amor”.
8. En el vecindario: griterío de la gente. Raymond está pegando a su pareja.
 9. En la comisaría: prostitutas detenidas que gritan.
 - Meursault paga la fianza de Raymond. Regresan a casa: “tema indefinido II” -amistad II-
 - En la calle: “paisaje sonoro” de los coches, comercios que cierran.
 - Encuentro con Salamano: “tema de la madre” – vejez – el paso del tiempo. El perro se ha escapado; era viejo y la vejez no tiene remedio.
 10. En la oficina, con su jefe: “tema del extranjero” con timbre diferente. Falta de ambiciones.
 11. La calle: “Paisaje sonoro”, muy ruidoso.
 - Los árabes siguen a Raymond: tema de los árabes, tensión.
 12. En la casa del mar: “paisaje sonoro” de las olas y el viento.
 - Baño con Marie: “tema del amor”.
 - Paseo: “paisaje sonoro” del viento y las olas.
 - Pelea: no música. “Paisaje sonoro” del ruido del mar.
 - Pensamientos de Mersault: “tema de los árabes”.
 - Intenta hablar con Raymond antes de que haga alguna tontería y asesine a alguno de los jóvenes árabes. Sigue el “tema de los árabes”.
 - Encuentran a los chicos árabes: sonido de la flauta que toca uno de ellos.
 - Mersault se encuentra cansado: tema incierto III.
 - Va a dar un paseo solo: “tema del extranjero”. Se desarrolla llegando a un momento de gran tensión. Se corta en el momento que se encuentra con el joven árabe.
 - Reflejo de la navaja: cluster sonoro sincronizado que se corta con el primer disparo. Cuatro disparos más y silencio.
 13. En la prisión: flauta que toca otro joven con la misma melodía melismática, con ligeras variaciones.
 - En la celda: silencio. Voz del abogado.
 14. Con el Fiscal: máquina de escribir. La voz del personaje del fiscal: inflexiones en la oratoria.
 - En la celda: flauta melismática igual que las dos veces anteriores.
 15. Marie le visita en la cárcel: “Paisaje sonoro” del griterío.

-“Tema del Amor”: se desvirtúa y es sustituido por el “tema del extranjero” que se desarrolla hasta llegar a los acordes cluster de mayor tensión.

16. En la celda de nuevo: rezo árabe melismático muy lejano.

PARTE 2: Sin música.

17. “Paisaje sonoro” de la sala del juicio.

-“Paisaje sonoro” que se genera con las reacciones del público, del juez, los testigos y los abogados.

-El martillo del juez pidiendo silencio.

-Monólogos finales de la acusación y la defensa.

-Campanadas al final, de fondo. En dos ocasiones.

PARTE 3: “tema del extranjero”.

18. Negativa a ver al Capellán en tres ocasiones: “tema del extranjero”.

- Gritos de fondo en la cárcel.

-Flauta melismática: mismo motivo que el escuchado en las dos ocasiones anteriores.

-Gritos de fondo en la cárcel.

-Con el Capellán. Le dice que busque a Dios: “tema del extranjero”.

19. Monólogo final de Meursault en la cárcel: “tema del extranjero”.

-“tema de la madre”, la vejez

-“tema del extranjero”

-“tema del amor”: notas iniciales

20. “Tema del extranjero” que aumenta en tensión y termina con los acordes finales.

B.1) Música extradiegética

Como ya expresamos anteriormente, la música extradiegética se introduce en la estructura narrativa del filme mediante tres temas que escuchamos de forma recurrente a lo largo de la película y que definen los tres centros de interés: el personaje protagonista, su relación amorosa y su vínculo con su madre, que puede ser también entendido como el paso del tiempo o la vejez como síntoma de extinción. En menor

medida, el vecino de Meursault, Raymond, y los muchachos árabes son otros dos elementos importantes pero de carácter secundario a nivel musical.

De entre los motivos que encontramos a lo largo de la “Suite Lo straniero”, se han analizado los más definidos melódica y armónicamente, aquellos que permiten resultar identificables para el espectador con más facilidad. La música tiene, por tanto, una verdadera función de “leitmotiv” del personaje y representa sus vicios y virtudes recordándonos la proximidad entre los personajes de Mario en *Le notti bianche* y Meursault⁶⁰⁷ en *Lo straniero*, ambos interpretados por Marcelo Mastroianni: apáticos, perdedores, sumidos en una falta de ambición que condiciona su existencia por completo y cuyo tema musical manifiesta su esencia de antihéroes.

- **“Tema del extranjero”**

El tema principal del filme, que hemos denominado “tema del extranjero” debido a su carácter y la relación con el personaje principal, representa la “esencia” de Meursault y lo encontramos relacionado con las situaciones cotidianas del protagonista. Adquiere especial intensidad en la tercera parte del filme, la parte final, en la que se escucha reiteradamente, manifestando la obstinación de Meursault en seguir siendo un extraño para el mundo, un extranjero al que no afecta ni lo humano ni lo divino. Se trata de un tema del que destaca su melodía ondulante y la armonía no tonal, de carácter inconcluso, que nos remite, a grandes rasgos, al “Love theme” asociado a Gloria, la protagonista del cortometraje “La strega bruciata viva”, concretamente el tema de carácter impresionista que se identificaba con su personalidad erótica.

La primera aparición la escuchamos en la residencia en la que estaba interna su madre y donde ha muerto. Allí, mientras Meursault vela el cadáver, la música nos sitúa ante el vacío existencial del personaje. Se convierte desde este primer momento en el elemento cinematográfico que más información nos comunica: un tema musical sin direccionamiento melódico claro y con una armonía indefinida, en alusión a los sentimientos del protagonista. No ponemos en duda la categoría de la actuación de Marcelo Mastroianni para la ocasión, que es sin duda brillante, pero consideramos que añadir al personaje un tema musical de estas características, que aporta momentos de tensión y dramatismo, es una perfecta fórmula para que el espectador pueda diagnosticar “la enfermedad” de Meursault.

⁶⁰⁷ Cf. LIANDRAT GUIGUES, Suzanne. Visconti. Madrid: Cátedra, 1997, p. 42.

La segunda vez que escuchamos el “tema del extranjero” es en la misma escena del velatorio. Meursault se ha quedado dormido y al despertar se encuentra rodeado de los ancianos que fueron compañeros y amigos de su madre en la residencia. En esta ocasión se escucha muy brevemente, más como motivo que como tema, ya que da paso al “tema de la madre”, de mayor importancia en la escena y que explicaremos más adelante. La aparición de este motivo nos invita a pensar en que también todos esos ancianos próximos a la muerte que tiene a su alrededor le son ajenos, grandes desconocidos pese a ser los compañeros y amigos de su madre.

El escenario cambia en la tercera aparición del “tema del extranjero”. Meursault se encuentra ahora en su casa y se asoma al balcón para observar a la gente. La música acompaña al personaje, que ve pasar la vida de los demás desde la distancia, sin participar, sin entusiasmo alguno. El motivo ondulante nos define su apatía, su indiferencia hacia todo lo que acontece en la vida, una vida marcada por condiciones existenciales precarias de las que no le interesa salir.

El exterior de la vivienda es el espacio para la cuarta aparición del “tema del extranjero”. Meursault se encuentra con uno de sus vecinos, el Señor Salamano, y conversan brevemente sobre la actitud de su perro. Entonces la música regresa implacable para señalar que, ante un acto tan común, casi convencional, como es preguntar a un vecino anciano por su mascota, la actitud de Meursault es la misma: carencia de empatía por completo.

La quinta vez que suena el “tema del extranjero” está supeditado al tema principal de la escena, el “tema del amor”, de forma similar a como sucediera en la segunda aparición. En esta escena Marie y Meursault pasean juntos y la joven le pregunta si querría casarse con ella. Él le responde que no pero le dice que si a ella le hace ilusión y quiere casarse, a él le parece bien. El “tema del amor”, tema de carácter incierto y con un toque sentimental, invade la escena por completo pero en el momento de la comprometedor pregunta el “tema del extranjero” hace una breve aparición que nos indica el desinterés de Meursault con respecto a cualquier asunto. La aparición del “tema del extranjero” es determinante para definir el distanciamiento de Meursault con respecto al resto de sus congéneres, de manera que la música persiste en definir al personaje en cualquier situación, sea cual sea, como alguien que está al margen de la civilización en la que vive, sin sentimientos ni ilusión.

La siguiente aparición del “tema del extranjero” es muy breve, pero clara y concisa en su definición del personaje de Meursault. La sexta vez que lo escuchamos es

en la oficina en la que trabaja el protagonista, en el despacho de su jefe, quien le propone cambiar de destino e ir a trabajar a París. Ante la negativa de Meursault, su jefe le dice que carece de ambiciones a lo que él, antes de salir del despacho, le responde que cuando era joven sí tenía ambiciones pero que con el paso del tiempo todo ha cambiado. Las palabras del protagonista son acompañadas por el “tema del extranjero” que nos indica su desinterés por destacar en el trabajo y la falta de ambición social, económica y de prestigio personal.

El “tema del extranjero” lo escuchamos por séptima vez justo antes de que suceda el asesinato del joven árabe. En la escena que se desarrolla en la casa del mar, propiedad de un amigo de Raymond, el vecino de Meursault que le invita a pasar el día allí, el protagonista se encuentra aturcido por el calor y decide ir a dar un paseo después de la pelea entre sus amigos y los muchachos árabes. Durante el paseo, en el que la música va aumentando su intensidad dramática mediante sonoridades de clusters y notas mantenidas, aparece brevemente –como en la segunda y quinta ocasiones- el “tema del extranjero”, indicándonos la música que Meursault es un extraño entre sus “amigos” e incluso con su novia. También nos anticipa su condición de extranjero distanciado del crimen que comete inconscientemente. Él no tiene ninguna intención de matar a nadie pero todo es tan ajeno a él que su reacción es inverosímil: dispara cuatro veces más sobre el inerte cuerpo del chico árabe. Esta escena acumula una gran fuerza dramática, combinando la máxima tensión que transmite el “tema de los árabes” con la indiferencia del “tema del extranjero”.

La octava aparición del “tema del extranjero” es intercalada, de nuevo, con el “tema del amor” y cierra la primera parte del filme. Se trata de la escena en la que Marie va a visitar a Meursault a la cárcel y apenas pueden comunicarse por el griterío de la gente que intenta hablar entre las rejas. El tema que abre esta escena es el “tema del amor” pero ante la actitud de desgana y falta de comunicación de Meursault, Marie comprende que todo se ha acabado. La música ya no tiene el mismo carácter; ha cambiado. Formalmente también cambia: timbre y armonía se hacen más densos y complejos, transmitiendo una sensación mucho más tensa, informándonos de que esa relación de amor se ha terminado. Después de esta transformación del “tema del amor” aparece el “tema del extranjero”, culpable de que todo lo que caiga bajo su influencia se marchite y muera. Con esta presentación del “tema del extranjero”, que desemboca en unos acordes finales de carácter conclusivo muy tensos y dramáticos que transmiten una sensación de “cierre y final”, entendemos que ante esta situación Meursault se convierte

definitivamente en un extranjero para su propia novia, no haciendo nada para recuperarla o darle ánimos. Sencillamente deja que las cosas ocurran, sin tratar de imponer su voluntad y sin plantearse segundas opciones en ningún caso. Esta última aparición en la primera parte del filme, informa con precisión de la psicología del personaje de Meursault. Aunque pudiera resultar redundante –casi en cada acción del protagonista suena este tema musical- vemos como cada vez se asocia con una faceta o situación personal diferente, lo que hace que la personalidad “extranjera” se vaya extendiendo como un cáncer implacable por todos los ámbitos de su vida, alcanzando cualquier instante de su existencia.

La siguiente vez que suena el “tema del extranjero” –novena- es pasada la escena del juicio a Meursault. Nos encontramos en la tercera y última parte del filme. El protagonista ha sido condenado a morir en la horca y está recluso en su celda. Casi toda esta última parte es un monólogo con la voz en off de Meursault justificando sus acciones, tratando de defender su postura frente a la de los demás. Esta novena aparición del “tema del extranjero” la escuchamos cuando el personaje interpretado por Mastroianni rechaza la visita del Capellán tres veces. Este rechazo del perdón divino reafirma su distancia con respecto a cualquier reo condenado a la pena de muerte y la música nos recuerda que se trata de un tipo de ser humano que no puede convivir entre sus congéneres porque, como dijo el abogado de la acusación, no siente ningún remordimiento ni tiene sentimientos de culpa. La música matiza una información que está clara pero que intensifica el significado de las palabras: “Morir no importa. Siendo consciente de ello, encuentro la paz”.

La décima vez que aparece el “tema del extranjero” es cuando Meursault y el Capellán conversan en la celda. El sacerdote le dice que busque a Dios mientras siga con vida para poder ser perdonado si se arrepiente de sus pecados, a lo que el protagonista responde que durante su tiempo de encierro solo ha buscado el rostro de Marie, de una mujer, porque su Dios no vale nada para él, “ni un cabello de mujer”. Esta escena también manifiesta la distancia que toma Meursault con la fe y la religión, siendo no solamente un extranjero en el mundo de los seres humanos sino un extranjero también para poder obtener el perdón divino a causa de su indiferencia hacia el resto de seres humanos.

La undécima aparición del “tema del extranjero” la encontramos en la última reflexión de Meursault, sumido en la oscuridad de la celda en la que solamente su rostro está iluminado por la luz de la luna. Se escucha una sirena de barco sobre la cual

reflexiona diciendo que le recuerda a “personas que viajan en un mundo que ha dejado de existir para mí”, si es que existió alguna vez un mundo humano para Meursault. En estos momentos escuchamos el “tema del extranjero” que se identifica perfectamente con el personaje, aislado y derrotado por un mundo al que nunca perteneció y que lo ha condenado a muerte.

Las dos últimas apariciones se escuchan en el mismo bloque sonoro. Se trata del momento en que oímos ruidos de puertas que se abren y cierran, que nos indican que los guardias están llegando para llevar a Meursault al cadalso. En estas escenas finales, se agolpan los tres temas principales en el siguiente orden, como si de una retrospectiva instantánea de la vida de Meursault se tratase: el “tema de la madre” en primer lugar, después el “tema del extranjero”, al que sigue el “tema del Amor” y por último el “tema del extranjero” de nuevo. La música se va transformando hasta que, a modo de grito desgarrador, de colapso humano, el “tema del extranjero” suena con una intensidad extrema cerrando el filme para dar paso a los títulos de crédito finales.

Esta última escena del filme es sobrecogedora. Podemos definir estos momentos de *Lo straniero* como “existenciales” sin lugar a dudas. Como ya hemos indicado, el detalle de aglutinar los temas principales del filme en el momento previo a la muerte de Meursault nos permite entender el final a modo de retrospectiva de su vida en el momento antes de la muerte. Su egoísmo, el recuerdo de su madre y su amor por Marie son los únicos recuerdos que se lleva el protagonista a la tumba.

- **“Tema del amor”**

La posibilidad de redención de la vida que ha elegido voluntariamente Meursault a lo largo de la primera parte del filme, existe a través de su relación con la joven Marie. Ella lo ama hasta el punto de que llega a pedirle matrimonio en la segunda cita, hecho que le permitiría al protagonista escapar de su existencia marginal en el caso de que sintiese la necesidad de hacerlo. Pero como vemos, no es así. Meursault no ama a Marie, simplemente hacen el amor y pasa algunos ratos con ella para evitar la monotonía de la rutina. Junto a ella el personaje interpretado por Mastroianni siente los placeres de la vida y la libertad: nadar, la playa, pasear o tomar el sol son pequeños actos de resistencia a los que no está dispuesto a renunciar. Su nihilismo no es trágico; es sencillamente selectivo. Nada le importa salvo tener las necesidades básicas cubiertas. Se trata de un sujeto que no es consciente de sus actos porque actúa como un autómatas. Solamente se da cuenta del significado de la libertad cuando el guardia de la

prisión le explica de una forma muy simple por qué encarcelan a la gente. Hasta entonces se limita a vivir automáticamente, sin pretensiones, adaptándose a cada circunstancia sin exigir nada a cambio.

El “tema del amor” suena en cinco ocasiones de las cuales escuchamos cuatro en la primera parte del filme. La primera suena al día siguiente del entierro de su madre, cuando Meursault decide ir a bañarse al puerto y se encuentra con Marie, antigua compañera de trabajo, con quien tiene un trato especial. Nadan juntos y toman el sol en una plataforma, mientras él apoya su cabeza en el vientre de Marie. En esta escena suena por primera vez el “tema del amor”, que nos informa de que la relación de Meursault con la joven no es como su monótona existencia; la música es más melódica que en las apariciones anteriores y, pese a que es la primera vez que la escuchamos y todavía no la hemos podido asociar con la relación entre los dos personajes, nos transmite una sensibilidad que la aleja del resto de motivos musicales del filme. Es un tema calmado, con una nota pedal que crea un ritmo constante y sobre la que se superpone la melodía principal interpretada por una flauta.

La segunda vez que escuchamos este tema es durante el paseo de Meursault y Marie por el puerto de la ciudad. Ella tiene una actitud muy amorosa hacia él y le pregunta si querría casarse con ella. Meursault le responde que no lo había pensado pero que si eso la hace feliz, se casará con ella. Le pregunta después si la ama y él responde con toda franqueza que las palabras no significan nada y que no la ama, pero que si ella quiere, se casarán. En esta escena el “tema del amor” es interrumpido, como ya explicamos en el análisis anterior, por el “tema del extranjero” que suena justo en el momento en que Marie pregunta a Meursault si querría casarse con ella. La incorporación del “tema del extranjero” reafirma la indiferencia y apatía de Meursault para no dejarse llevar por sus sentimientos completamente. En el momento en que Marie le plantea la posibilidad de un compromiso dentro de las normas sociales el “tema del extranjero” nos informa de que el protagonista tiene la firme voluntad de continuar siendo un extraño al que no le importa mantenerse en esa posición de observador distante puesto que no quiere compromiso con nada ni con nadie. Regresa el “tema del amor” y ella le confiesa que su forma de ser le resulta un poco extraña y que tal vez por eso le quiere.

Escuchamos de nuevo el “tema del amor” –tercera aparición- en la escena en la que Marie y Meursault acuden con Raymond, el vecino del protagonista, a pasar el día a la casa de la playa de unos amigos. Antes de comer se dan un baño y al salir ambos del

mar se tumban sobre la arena acompañados por el “tema del amor”, que en esta tercera ocasión se asocia a los dos amantes de forma clara, creándose un motivo de personajes y sentimientos que venía construyéndose con las dos apariciones anteriores. En esta ocasión la música simplemente se transforma en la manifestación de amor y afecto que ambos se profesan. El carácter de este tema musical es siempre el mismo: la nota pedal que le confiere continuidad y la sutil melodía de la flauta superpuesta.

La cuarta aparición del “tema del amor” cierra la primera parte del filme. Se trata de la escena en la que Meursault recibe la visita de Marie en la cárcel, donde se crea una situación de distanciamiento que anticipa la ruptura del protagonista con el mundo de los sentimientos. Ella trata de darle ánimos y le dice que Raymond le manda recuerdos pero él no reacciona: está ausente, distante. El “tema del amor” se transforma paulatinamente en un tema más tenso y dramático, que refleja la completa deshumanización del protagonista, su desconexión de aquello que era lo único que le unía al mundo: el amor de Marie.

En esta ocasión el “tema del amor” se entremezcla con el “tema del extranjero” y se cierra la que hemos considerado primera parte del filme. Después del “tema del amor” escuchamos el “tema del extranjero” y por último la evolución y deformación de éste de manera que concluye con unos clusters muy rotundos que simbolizan la ruptura completa del protagonista con el mundo de los seres humanos.

La quinta y última aparición podemos considerarla de carácter retrospectivo debido al contexto en el que se inserta y a la duración tan breve que presenta. La escena final del filme tiene como tema principal el “tema del extranjero”, pero en los instantes últimos, como si de una reflexión personal se tratara, la música acompaña la memoria del protagonista provocando lo que podríamos llamar “un rápido reencuentro con los momentos que ha vivido”.

- **“Tema de la madre”**

El “tema de la madre”, también asociado a la vejez y al paso del tiempo, lo escuchamos en tres ocasiones. Se trata de un tema muy calmado en el que la melodía repite varias veces un mismo motivo rítmico y es la armonía la que cambia y modifica la apreciación del tema. Es interpretado con la flauta y se trata más de un motivo que de un tema, salvo en la segunda aparición en la que sí escuchamos un fragmento más extenso y nos permite seguir el desarrollo del mismo.

La primera vez que escuchamos el “tema de la madre” es en la escena inicial, durante el velatorio. Meursault se ha quedado dormido y cuando despierta se encuentra rodeado de los ancianos que fueron los amigos y compañeros de su madre. Todos ellos, muy mayores, dormitan y descansan mientras velan a su compañera que acaba de fallecer. La cámara recorre los rostros de todos los ancianos en un travelling que nos muestra el cansancio, cercano a la muerte, que manifiestan estas personas. Una señora llora desconsoladamente mientras Meursault actúa como un simple observador, mostrando poco respeto por su difunta madre al fumar y tomar café dentro de la habitación. La languidez de la música acompaña a las imágenes y define la “blandura” de la escena. Se trata de una reflexión sobre la irremediable vejez y la proximidad de la muerte cuando se encara la recta final de la vida.

La segunda aparición del “tema de la madre” la encontramos en la escena en la que el vecino de Meursault, el viejo Salamano, se encuentra con el protagonista en la escalera de la vivienda en la que se alojan. El anciano comienza una conversación sobre su mujer, en la que le cuenta que al morir ésta, se sintió solo y compró un perro. En esta conversación, escuchamos dos veces el motivo principal del “tema de la madre”.

Ya dijimos anteriormente que no solamente debe ser entendido como el “tema de la madre” sino también como el tema de la vejez y del paso del tiempo, ya que nos sitúa ante la vida de personas que están cercanas a la muerte y son conscientes de ello. La fatiga, el cansancio de la lucha por la vida y la inevitable decrepitud que la vejez conlleva, son las verdaderas protagonistas cuando suena este tema musical.

La tercera y última aparición es en la escena final, que ya hemos referido en dos ocasiones. Se trata de la última escena del filme en la que Meursault, condenado a muerte en el juicio por el asesinato del joven árabe, se encuentra en su celda reflexionando sobre lo acontecido, con la voz en off como principal protagonista. El tema musical de referencia es el “tema del extranjero”, pero en los momentos finales hacen también su aparición el “tema del amor” y el “tema de la madre”, de manera que interpretamos que, en los instantes antes de su ejecución, Meursault recuerda a aquellas personas y situaciones que fueron importantes en su vida. A su vez, la aparición del “tema de la madre”, entendido como tema de la vejez y del paso del tiempo, nos sitúa en el momento de su muerte, justo antes del ahorcamiento, de la misma forma que los ancianos de la residencia o su viejo vecino Salamano son personas que van directos al encuentro con la muerte.

- **“Tema de Raymond” y “tema de los árabes”**

En el primero de estos dos casos no se trata de un tema perfectamente definido sino de un conjunto de sonoridades que se escuchan en los momentos en los que el protagonista pasa el rato junto a su vecino Raymond. En las dos ocasiones en las que Meursault se junta con él, la música que suena es diferente. Aparentemente resulta erróneo tratar de unificar estos dos motivos musicales como si fuesen un tema unitario pero lo cierto es que ambos proceden del desarrollo del “tema del extranjero” y por este motivo hemos considerado las dos apariciones musicales como elementos derivados del mismo tema.

La primera vez que la música acompaña a ambos personajes es la escena en la que Raymond invita a tomar vino a Meursault en su casa. Los dos cenan y beben mientras Raymond le cuenta los problemas con su pareja y la estrategia para darle un escarmiento por su comportamiento. Después de la cena, Raymond le pide que le escriba una carta que ha de dirigir a su pareja y ante la respuesta afirmativa de Meursault, Raymond le dice que es “un verdadero amigo”. En este momento suena un motivo interpretado por la flauta sobre una base de acordes disonantes que hace de esta escena una escena más amable, en la que ambos personajes encuentran cierta cercanía – amistad incluso- el uno con el otro. Esta proximidad va siendo mayor según avanza el filme y la siguiente ocasión en que la música acompaña a los dos amigos es a la salida de la comisaría, después de que Meursault haya ido a buscar a Raymond y pagado su fianza para que pueda salir libre. En este caso el motivo suena muy brevemente pero, como explicamos, lo realmente interesante en la utilización de la música es que el “tema de Raymond” está formado por motivos musicales más que por temas definidos y representa la amistad entre los dos hombres.

En el caso del “tema de los árabes” sí que existe unidad temática ya que se trata del mismo tema en ambas ocasiones. La primera vez que lo escuchamos es cuando Raymond, Meursault y Marie van a ir a pasar el día a la casa de la playa de un amigo de Raymond. Antes de coger el autobús pasan por una cafetería pero se dan cuenta de que los árabes están siguiendo a Raymond y deciden ir directamente a la parada del autobús. Justo cuando pasan por delante de los jóvenes árabes, la música adquiere una enorme tensión mediante clusters sonoros y acordes que alternan la intensidad del sonido. La música se transforma en una amenaza absoluta no solamente para el personaje de Raymond sino para los tres. Esta misma sensación de amenaza volvemos a notarla en la segunda aparición del “tema de los árabes”. En este caso nos encontramos en la escena

de la casa de la playa, después de la pelea entre los amigos de Meursault y los dos jóvenes árabes. Raymond, quien ha sido malherido durante la reyerta con una navaja, decide volver al lugar de la acción para tomarse su particular venganza. Mientras tanto, Meursault, en la casa de la playa, medita nervioso la decisión que debería tomar. En estos momentos comienza de nuevo el “tema de los árabes”, como si él estuviera pensando en que la amenaza, tras la pelea, es real, no solamente una amenaza. Sale corriendo detrás de Raymond para alertarlo de que no cometa ninguna estupidez, ya que éste quiere vengarse del árabe que le ha herido con la navaja, utilizando un revólver.

La música en esta ocasión refleja los momentos de máxima tensión dramática del filme. El encuentro con los árabes y el momento del disparo de Meursault son, junto con el final de la primera y la tercera partes del filme, los momentos sonoros de mayor intensidad, subrayando la ruptura con las bases morales y humanas de un mundo al que Meursault definitivamente no pertenece.

La escena del asesinato del joven árabe sucede de forma inesperada. Meursault pasea por la playa, desorientado por el calor del sol y la música va aumentando en intensidad mediante una serie de clusters sostenidos hasta que, al llegar al punto álgido de tensión, se para y escuchamos el sonido de las olas del mar y del agua que cae desde unas rocas a un riachuelo. Entonces Meursault se encuentra de repente con el joven árabe, que se reclina para ponerse en situación de defensa. Al sacar su navaja, el brillo del sol sobre la hoja deslumbra a Meursault que dispara a la vez que suena el cluster más intenso de todo el fragmento. De esta manera, se logra dilatar el tiempo de una forma muy similar a como sucede en las escenas de los duelos de algunos westerns. La estrategia de ampliación del tiempo es francamente eficaz ya que se acerca al “grado cero” de la escritura pero con medios cinematográficos como la música.

B.2) Música diegética

Describir con cierto detalle el sonido diegético en *Lo straniero* es una tarea muy compleja, entre otros motivos porque casi todo el filme está concebido como una “construcción sonora de la realidad”. La mayoría de escenas poseen un sonido ambiente o un “paisaje sonoro” característico que, además, relaciona unas con otras frecuentemente. Por lo general, la utilización de la “presa diretta”⁶⁰⁸ durante el rodaje

⁶⁰⁸ Concepto explicado con anterioridad. Ver análisis de *La terra trema*.

siempre ha sido una estrategia habitual de Visconti pero en *Lo straniero* realiza todo un ejercicio de “captación de la realidad” mediante los sonidos que la conforman.

El “paisaje sonoro”, como veíamos, conforma la dimensión de “lo real” frente a la música extradiegética. La única música diegética que aparece en el filme es la que escuchamos por medio de una flauta que interpreta una melodía sencilla de carácter melismático y del canto árabe cuya fuente sonora no aparece nunca en escena.

La flauta melismática aparece por primera vez en la escena de la playa en la que Raymond camina decidido a vengarse del joven árabe que le ha propinado un navajazo en la pelea anterior y Meursault trata de convencerle de que no haga tonterías. La música va creciendo en intensidad y dramatismo y acompaña la furia que transmite Raymond por su obsesión con la venganza. Pero repentinamente se corta y escuchamos el sonido de una flauta que rompe la tensión y pone de manifiesto la tranquilidad en la que están sumidos los dos árabes que descansan en la arena de la playa, tras unas rocas. Esta melodía consta de tan solo tres notas que se alternan en un motivo repetitivo y con un ritmo incierto que se identifica con la sencillez de los árabes.

Posteriormente, uno de los árabes que está en la celda en la que encierran a Meursault nada más cometer el asesinato, interpreta con su flauta la misma melodía pero un poco más melismática, añadiendo pequeñas variaciones a la melodía anterior. El preso le pregunta por qué está en la cárcel y Meursault le responde que por matar a un árabe. Entonces se crea un momento de tensión que se rompe con la música de la flauta que vuelve a tocar. La función de la música vuelve a ser la asociación con los personajes árabes y manifiesta la tranquilidad que, por lo general, muestran en todo momento.

La tercera vez que escuchamos esta melodía es en la escena posterior a la visita del fiscal, en la que llama “Señor anticristo” a Meursault. Éste se encuentra tumbado en la cama de su celda, pensativo, y entra el oficial a darle la comida. Conversan sobre el propósito de la privación de libertad en la cárcel y de fondo se escucha la melodía melismática de la flauta. Se trata de la misma música que hemos escuchado hasta ahora, como si desde alguna otra celda el joven árabe estuviese interpretando su canción de forma permanente. Es interesante apreciar que, en esta y la siguiente apariciones musicales de la flauta, el hecho de situar la música en un espacio sonoro diferente –en la lejanía- da una dimensión espacial a las escenas muy interesante.

La cuarta y última vez en que suena la flauta de fondo es durante la visita que realiza el capellán a Meursault en la cárcel. Mientras el capellán trata de convencer al

protagonista de que se arrepienta y pida perdón a Dios, de fondo volvemos a escuchar la misma melodía de la flauta pero esta vez todavía más melismática. Además de la función que hemos apuntado, la música parece actuar de “forma irónica”, como una burla del destino: todo se inicia en el momento en que Meursault escucha esta melodía por primera vez en la playa y termina en la cárcel, sonando de fondo, como un mal recuerdo que sigue ahí, como una incómoda presencia.

Por su parte, el canto árabe que escuchamos tiene la función de contextualizar la vida en Argelia, donde la mayor parte de la población es de religión musulmana. La primera aparición de este canto de carácter religioso lo escuchamos en la escena en la que Meursault está sentado en su balcón viendo pasar a la gente. Cuando la tarde va oscureciendo, se escucha un canto árabe muy melismático y cantado con unas pausas muy amplias entre frases. Podemos relacionarlo con el “rezo musulmán del atardecer”, es decir un canto de carácter religioso, que nos sitúa en el contexto musulmán propio de la ciudad.

La segunda vez que escuchamos el canto árabe es en la escena en la que Meursault está en prisión a la espera de ser juzgado. Es consciente de que el tiempo allí pasa de forma lenta y asume que tendrá que esperar cinco meses hasta la celebración del juicio. No hay música en esta escena. De fondo se escucha una melodía melismática en árabe diferente a la anterior, indicándonos que en la prisión también hay personas que rezan y eleva sus oraciones a Alá, al contrario de lo que Meursault hará cuando el capellán le invite a rezar y a arrepentirse, en alusión a su ateísmo y falta de referentes religiosos.

- **“Paisajes sonoros”**

Como hemos comentado, *Lo straniero* es un filme cuya seña de identidad es la utilización del sonido diegético. Este sonido de la realidad contrasta con la música extradiegética, asociada al personaje principal, a quien todas las cosas en el mundo le resultan superfluas y vanales. Durante todo el filme el espectador está sometido a una presión constante a causa del sonido ambiente; es obligado a distanciarse del mundo real debido a la presencia de ruidos de todo tipo y sonidos estridentes que resultan molestos. Pero al mismo tiempo, y a consecuencia de la música extradiegética, tampoco el espectador puede empatizar con el protagonista, una persona insensible cuya actitud, representada por la música, es completamente desesperanzada.

El “paisaje sonoro” presiona al protagonista para que busque otro “ecosistema” en el que poder sobrevivir con garantías. La música crea un mundo incómodo, maquina, deshumanizado, donde los sonidos son el reflejo de su esencia. Por este motivo hay durante la película muchos “paisajes sonoros” diferentes que matizan las sensaciones de los espacios en los que se encuentran los personajes a lo largo del filme⁶⁰⁹. A continuación presentamos los más destacables y analizamos el tipo de contextos sonoros que nos ofrece Visconti en *Lo straniero*.

- El sonido de las multitudes

Justo al principio encontramos la primera aparición de un “paisaje sonoro” habitual en el filme: el griterío generado por una multitud de gente agolpada en espacios cerrados o abiertos. En esta ocasión Meursault aparece esposado y acompaña a los gendarmes a la comisaría mientras la gran cantidad de gente dificulta el paso a los guardias y al detenido. El sonido ambiente tiene una intensidad elevada, para generar la sensación de muchedumbre mediante lo sonoro y no solamente mediante lo visual.

La siguiente escena es la que escuchamos el alboroto de la multitud es en la escena del baño en el puerto. Marie y Meursault se encuentran entre mucha gente que se divierte nadando, salpicándose o gritando desde el agua. La gente está contenta y ello anima a los demás a chillar y jugar como si de una piscina en verano se tratase.

También un poco más adelante, en el cine, Meursault y Marie ríen, junto a los espectadores asistentes, las gracias de la película de Fernandel, aunque en este caso el “paisaje sonoro” es más contenido al tratarse de una sala de cine.

Unos jóvenes -los chicos del arrabal- pasan por debajo del balcón de la casa de Meursault gritando y cantando, creando un ambiente festivo que rompe con la calma del resto de la escena. En este caso no se trata de un “paisaje sonoro” sino de la alteración o modificación de un “paisaje sonoro”: el de la tranquilidad de la tarde que se “respira” desde la casa de Meursault.

Hay paisajes sonoros secundarios como los que escuchamos en la oficina en la que trabaja el protagonista, en el almacén en el que trabaja un amigo de éste, con el que suele ir a comer, y en el comedor del restaurante. Pero nos parece más relevante el griterío que se crea en la escena en la que Raymond le pega una paliza a su pareja y los

⁶⁰⁹ Detallar todas las escenas en las que encontramos paisajes sonoros diferentes sería tan costoso como infructuoso. Por ello remitimos al guión que preparamos al comienzo del análisis de la música del filme ya que ahí se presentan todas las apariciones de los paisajes sonoros que aparecen en *Lo straniero*.

vecinos se agolpan en el rellano de su piso para ver qué sucede. En esta ocasión los gritos son más intensos, increpando a Raymond para que deje de pegar a la mujer.

- El mar

Durante la escena de la casa de la playa el mar invade todo el “paisaje sonoro” permanentemente hasta en la escena del asesinato. Se trata de un sonido de fondo constante que impide una sensación de calma, de descanso, manteniendo a lo largo de la escena un efecto de tensión latente que no permite relajación alguna ni a los personajes ni al espectador. El sonido del mar actúa como un elemento de presión sobre los personajes y, por extensión, sobre el espectador.

- Con el fiscal / El juicio

La entrevista de Meursault con el fiscal resulta especialmente melodramática. Arranca con el sonido implacable de una máquina de escribir que toma nota de lo que el Fiscal y Meursault van diciendo. Desde el comienzo se establece un monólogo del Fiscal que llama la atención al protagonista por su actitud pasiva ante el asesinato de un hombre. Le muestra un crucifijo, ante el que todos los condenados lloran arrepentidos, pero Meursault lo rechaza con su apatía. Una vez ha terminado de expresarle el profundo horror que le causa su actitud impía, le llama “Señor anticristo” y termina la escena. En este caso el “paisaje sonoro” está creado exclusivamente por el sonido de la máquina de escribir y por la voz del Fiscal, que aumenta de intensidad según se acerca al final de la escena. Meursault se limita a responder con monosílabos y breves frases muy de vez en cuando. Se trata de un ejercicio muy próximo al monólogo teatral.

Durante el juicio, se crea una suerte de espacio escénico en el que parece que se desarrolle la acción de una ópera. La acusación, la defensa y el juez actúan como si fuesen un trío operístico en el que se lucha dialécticamente por el “triunfo”, por demostrar que se tiene la razón; se defiende y se acusa la actitud de Meursault, quien observa desde el banco como los abogados entran en una batalla que no tiene que ver con él. Al mismo tiempo el protagonista ve pasar a los testigos por el estrado con una mirada benevolente, sin acritud hacia ninguno de ellos. Los timbres e intensidades de las voces y la oratoria al servicio de la sonoridad ambiental, todo ello desarrollado acústicamente en un espacio cerrado, se convierten en una especie de juego sonoro que provoca un contraste con los “paisajes sonoros” que vimos en la primera parte del filme y que se desarrollan mayormente en espacios abiertos.

También las reacciones del público asistente al juicio son un elemento destacable en esta segunda parte del filme. La respuesta emocional del jurado y de los asistentes ante los comentarios del acusado o los testigos tiene cierto paralelismo con las respuestas y comentarios del coro a los personajes protagonistas en la tragedia griega. Estas reacciones, la mayoría en contra de Meursault, son las protestas que expresa la gente al escuchar los comentarios del acusado. Literalmente “se le echan encima” levantando la voz y gritando en la sala en la que se celebra el juicio. Se trata de la reacción del pueblo, de la gente común cuyo código moral se ve atacado y corrompido con la actitud criminal de Meursault.

En otras ocasiones el “paisaje sonoro” de la sala lo configuran las risas o los aplausos de los asistentes. En lugar de escuchar el crescendo de las voces derivado del enfado, contrariedad o protesta, se escucha reír a los presentes. La ocasión más significativa es cuando Meursault justifica el asesinato cometido “a causa del sol”, expresión que hace estallar en carcajadas a todo el mundo debido a lo absurdo de la respuesta.

Los aplausos también irrumpen entre las continuas intervenciones de los abogados y el juez. Se escuchan en una única ocasión, en el momento en el que el abogado de la acusación explica que Meursault debería haber rechazado el café que le ofreció el celador de la residencia de ancianos el día del velatorio por respeto a su difunta madre. Los asistentes aplauden la oportuna intervención de la acusación de una manera similar a cómo los toreros son aplaudidos en el ruedo después de un pase bien realizado.

A todos estos elementos que configuran el “paisaje sonoro” de la sala del juicio hay que contraponer la petición de orden y silencio del juez. Cada vez que el público se excede y grita el juez golpea con su martillo para poner orden en la sala. Un motivo recurrente que neutraliza y contrarresta la intensidad de la algarabía de la multitud y reconduce el “paisaje sonoro” al sonido de la voz de los dos abogados y del propio juez.

- Las campanas

En *Lo straniero* Visconti vuelve a incorporar el sonido de las campanas. Ciertamente no tienen el significado ni la presencia sonora que vimos en *La terra trema* o en *Vaghe stelle dell'orsa*, pero no deja de resultar llamativo que aparezcan de nuevo como elemento sonoro. Las escuchamos en dos ocasiones, al final del juicio, cuando las suenan en el exterior del edificio, con un carácter de júbilo y alegría. Las campanas

parecen simbolizar el éxito del proceso, en el que finalmente se condena a muerte a Meursault después de que la acusación lo considere un monstruo. La incorporación de las campanas en esta escena resulta irónica puesto que la asociamos al hecho de que el acusado será ahorcado próximamente y ello es considerado un triunfo por todos los presentes, a excepción de Marie, quien piensa que todo lo que está sucediendo es un completo error.

Antes de terminar con el análisis de *Lo straniero* sería interesante añadir que una de las aportaciones del filme en el plano musical es la integración que se da entre la música y los “paisajes sonoros”: la música puede ser parte del “paisaje sonoro” o también se puede integrar en él. Hay dos casos significativos que reseñaremos brevemente. El primero es justo en la escena de la residencia de ancianos en la que ha muerto la madre del protagonista. La realidad del lugar genera su propia sonoridad mediante el zumbido de las luces fluorescentes de la sala. Este sonido vibrante está creado musicalmente –música electrónica- y supone un recurso que multiplica el efecto deslumbrante y cegador que tiene la luz artificial en esta escena. Mediante la música se reproduce el sonido de lo real para darle mayor relevancia y lograr una sensación más efectiva sobre el espectador.

En la siguiente escena la música se integra sobre el ruido de un autobús que espera en la parada hasta que arranca ruidosamente. Se trata de la escena en la que Meursault, Marie y Raymond pasan por delante de los árabes y la música adquiere un dramatismo y tensión acusados. El cescendo musical termina mezclándose con el estruendoso sonido del motor del autobús de manera que la música acaba donde comienza el ruido, de forma continua.

Una vez más podemos hablar de la realidad sonora como un elemento agresivo, que ataca la sensibilidad del espectador y que resulta determinante para crear un efecto de opresión equiparable al sentimiento de extrañeza que siente Meursault viviendo en el mundo convencional, ese mundo que no ha sido nunca capaz de comprender y en el que se sintió en todo momento un extranjero.

3.3.4. LA CADUTA DEGLI DEI (1969)

A) Contexto

La caduta degli dei fue el primero de los tres filmes de la llamada “Trilogía alemana”⁶¹⁰, donde Visconti inicia una reflexión sobre la cultura alemana que abarca desde el siglo XIX hasta los prolegómenos de la segunda guerra mundial. Para el desarrollo del guión contó con Nicola Badalucco y Enrico Medioli, quedándose fuera del proyecto su habitual guionista Suso Cecchi d’Amico, quien contempló mantenerse al margen porque el tema del filme era demasiado específico para ser tratado de manera poco rigurosa. La historia principal está basada en un complejo entramado de referencias literarias del gusto de Visconti: por un lado está la referencia a la obra de Thomas Mann *Los Buddenbrook*, una novela en la que se refleja con extraordinaria sensibilidad la crisis de una familia de la alta burguesía; y por otro la tragedia de Shakespeare, *Macbeth*⁶¹¹, en la que la lucha por el poder es la raíz de la obra. También están presentes las obras de Dostoyevsky, Wagner, Musil, además de las referencias a la obra de Freud y Marx.

En una entrevista realizada a Visconti por Liliana Madeo y publicada en el diario *Stampa* en 1969 el realizador italiano comentaba lo siguiente:

“Hace mucho tiempo que he estado pensando en una historia ambientada en Alemania. La primera idea fue una versión cinematográfica de *Los Buddenbrook* de Thomas Mann, después una edición moderna de *Macbeth*. En suma, para contar un acontecimiento que fuera testimonio y documento de una realidad todavía actual, una historia de violencia, sangre y brutal voluntad de poder, he elegido el momento en el que nace y se impone el nazismo en Alemania”⁶¹².

El retrato de la familia Essenbeck está basado en el citado libro de Mann mientras que los datos políticos y sociales provienen del estudio de William L. Schirer,

⁶¹⁰ Cf. MICCICHÉ, Lino. *Luchino Visconti*. Venezia: Marsilio editori, 2002, p. 59.

⁶¹¹ Parte de la trama argumental parece estar basada en el *Macbeth* de Shakespeare. El ansia de poder y la perfidia de Sophie y Friedrich recuerdan al personaje de la obra del citado autor. Friedrich podría ser visto como un Hamlet debido a sus permanentes dudas e indecisiones a la hora de llevar a cabo sus planes, y Sophie tiene el carácter de Lady Macbeth. Cf. MIRET JORBA, Rafael. *Luchino Visconti: La razón y la pasión*. Barcelona: Ed. Fabregat, 1989 (1ª ed.: 1984), p. 174.

⁶¹² RONDOLINO, op. cit., p. 482.

*La historia del Tercer Reich*⁶¹³; esa Alemania obsesionada por la muerte y lo imposible que se hundía entre dos épocas seducía profundamente a Visconti⁶¹⁴. Los vestuarios y decorados fueron encargados a Piero Tosi y Vera Marzot, quienes reconstruyeron la época con precisión, logrando una escenografía de interiores muy teatral y siniestra.

Las relaciones familiares son de nuevo tema recurrente: la saga de los Essenbeck se autodestruye y los jóvenes eliminan a los viejos. En el presente caso podemos encontrar un drama a la manera de *Edipo*, donde el padre muere -o está muerto, como es el caso del padre de Martin- y con él muere todo aquello que significaba un orden y una jerarquía de tipo patriarcal⁶¹⁵. Las nuevas generaciones sin escrúpulos están representadas por el personaje de Martin, quién llega a violar a su propia madre para lograr sus objetivos mientras que la generación que sucumbe está representada por la figura del barón Joachim.

Este “retrato de familia en un interior” de connotaciones freudianas se aleja de la trayectoria cinematográfica anterior de Visconti. “Ajeno a la actualidad, refugiado mentalmente en el pasado y físicamente en su “palazzo” familiar de Via Salaria, Visconti busca una salida creativa y personal a través de la autoconfesión pública, que será la tónica dominante de su cine en los últimos años”⁶¹⁶. A excepción de *Gruppo di famiglia in un interno* y *La caduta degli dei* no volvería a trabajar temas que trataran del presente histórico, tal era su necesidad de reflejar la decadencia de la clase social en la que había vivido y que veía sucumbir irremediabilmente.

Pero el filme no se queda dentro de los límites del cine histórico o “de época”. En determinado momento los personajes

“se convierten en símbolos que representan las obsesiones de un autor frente a la proliferación angustiada de los síntomas de corrupción,

⁶¹³ BACON, op. cit., p.146.

⁶¹⁴ SCHIFANO, op. cit., p. 300.

⁶¹⁵ Al igual que vimos en la anterior película, *Vaghe stelle dell'orsa*, donde el padre había muerto -en un campo de concentración nazi-. En *La caduta degli dei* el padre de Martín está muerto y el barón Joachim es asesinado al principio del film. El sistema patriarcal no tiene una representación firme. También en *Morte a Venezia* veremos como en la familia polaca no aparece jamás la figura del padre, siendo siempre sustituida por la madre. Visconti, debido posiblemente a la cercanía de su madre durante toda su juventud, propone en casi todos sus filmes un matriarcado donde es la madre la figura principal. La madre de los Valastro, Maddalena Cecconi, la perversa Sophie, Silvana Mangano en *Morte a Venezia* o en *Gruppo di famiglia in un interno*.

⁶¹⁶ MIRET JORBA, op. cit., p. 186.

putrefacción y muerte. Es una sinfonía monstruosa, una pesadilla en la que quiso marcar los límites más allá de los cuales Sodoma y Gomorra quedan sepultadas bajo las cenizas y en la que se acumuló *ad nauseam* la violencia, los crímenes impunes y toda la gama de perversiones sexuales”⁶¹⁷.

La película está cimentada sobre una estructura melodramática que resulta convincente de forma parcial. Lino Micciché comenta al respecto que “no está perfectamente resuelta” pero que Visconti fue capaz de equilibrar “con una robustez dramática sin precedentes aquello que no logró obtener en claridad y profundidad”⁶¹⁸. El filme contiene momentos en los que los elementos melodramáticos dan paso a “una forma más sencilla de realismo icónico”⁶¹⁹ cargado de simbolismo, y manifiesta un cambio estilístico que se hace más evidente hacia el final de la película, donde los matices expresionistas invaden todos los planos. El uso dramático del color, el ya habitual empleo del *zoom*, la ejemplar puesta en escena y el control actoral hacen de *La caduta degli dei* un filme cuyo modelo es indudablemente la monumental tetralogía wagneriana.

“Este filme debería haberse llamado *Götterdämmerung* pero los productores norteamericanos no lo aceptaron e impusieron *The damned*, un título que Visconti repudió reiteradamente”⁶²⁰. Pero no todo fueron discrepancias con la productora. La dirección comercial que se dio al filme hizo que fuese todo un éxito a nivel económico y permitió a Visconti emprender el proyecto que llevaba pensando desde hacía tiempo: rodar una película inspirada en la novela de Thomas Mann, *La muerte en Venecia*.

B) Música

La banda sonora de *La caduta degli dei* fue compuesta por Maurice Jarre y se adentra en la exploración de recursos tímbricos y colorísticos cercanos al Expresionismo musical que sirven para “reforzar la tétrica iluminación de brillantes tonos anaranjados y enfatizar el efecto de claroscuro presente en toda la película”⁶²¹. El propio Visconti no quedó demasiado satisfecho con la música del filme y lo manifestó abiertamente: “Los Bruckman, los Essembeck y los Aschenbach no tienen nada que

⁶¹⁷ SCHIFANO, op. cit., p. 300.

⁶¹⁸ MICCICHÉ, op. cit., p. 62.

⁶¹⁹ NOWELL- SMITH, op. cit., p. 150.

⁶²⁰ SCHIFANO, op. cit., p. 300.

⁶²¹ BACON, op. cit., p. 127.

hacer con Zhivago y la música de Jarre sigue exclusivamente ese filón”. El realizador italiano tenía previsto utilizar música de Gustav Mahler o algún otro autor alemán de la época⁶²² pero la productora le impuso a Maurice Jarre, compositor francés que había logrado un notable éxito a nivel internacional por la música compuesta para el filme *Doctor Zhivago* y que según explica Visconti, aprovechó este éxito hasta en *La caduta degli dei*⁶²³.

Pese a los inconvenientes, el realizador italiano se permitió incorporar varias “citas musicales” de maestros alemanes y austriacos de finales del siglo XIX. La primera y más evidente, aunque no propiamente musical, es el título del film: *Götterdämmerung*, que alude directamente a la última jornada de la “tetralogía” de Richard Wagner. Como explicamos anteriormente, la productora lo consideró poco oportuno y no lo aceptó, imponiendo el que hoy conocemos en la versión inglesa: *The damned -Los malditos o Los condenados-*; solamente en Alemania se mantuvo el título original. Las otras dos citas musicales serían incorporadas de manera diegética en el filme. Se trata del “Finale” del primer movimiento la *Octava sinfonía* de Anton Bruckner y la “Sarabande” de la *Suite n° 5 para violonchelo solo* de Johann Sebastian Bach.

La dirección musical estuvo también a cargo de Maurice Jarre, quién dirigió la orquesta y se encargó de seleccionar los temas y motivos de la composición original para adaptarlos al filme. De este modo podemos hacer una distinción, ya habitual en el cine de Visconti, entre el plano diegético y el extradiegético, pero en esta ocasión hay una división muy notable entre uno y otro a causa del diferente planteamiento que tenían director y compositor. El trabajo con el compositor francés, a diferencia del realizado con Nino Rota o con Franco Mannino, con quienes podía cambiar impresiones y modificar pequeñas diferencias que surgiesen en el proceso de trabajo, fue realizado sin supervisión, de manera unilateral, hecho que no gustó a Visconti puesto que no pudo aportar su particular visión en el plano musical extradiegético.

Siguiendo un criterio musical hemos dividido el filme en tres secciones que se corresponden con las tres partes principales del mismo. La primera parte presenta a los

⁶²² MANNINO, op. cit., p. 43.

⁶²³ La opinión es generalizada con respecto a la falta de “adecuación” a la sensibilidad del filme. Dejamos a continuación la versión de Rafael Miret Jorba, que parece sintetizar una crítica generalizada: “Aunque se ajusta bastante bien a algunas escenas, no es una música muy acertada, a diferencia de las que compuso Nino Rota para *Il Gattopardo* o la de *Rocco e i suoi fratelli*”. Cf. MIRET JORBA, op. cit., p. 182.

personajes y sus ambiciones, posicionando a cada uno en la guerra por el poder; la segunda parte es exclusivamente diegética y consiste en un interludio, en el que los miembros de las S.A. celebran un fraternal encuentro; y la tercera es extradiegética, a excepción de la parte final, que podría ser considerada una coda en la que la música es diegética o no hay música, y regresan las luchas por el poder, cerrando el filme con el triunfo de Martin.

Presentamos, como hemos hecho a lo largo de todo el trabajo un guión musical del filme que nos permita conocer con detalle las apariciones de los temas musicales y su relación con los personajes, las escenas y la narración.

PARTE I

0. Créditos iniciales

-Exposición del “tema del poder” y del “tema de Martin”

1. Fiesta de cumpleaños del Barón Joachim:

-Música de fondo: Günther está ensayando al violonchelo

-“Tema del hijo perdido”: el Barón Joachim se acuerda de su hijo, fallecido en combate.

-Günther toca la “Suite para violonchelo solo” de Bach en el cumpleaños de su abuelo.

-Martin interpreta a Marlene Dietrich en “Der blaue Engel”

-“Tema del poder”: Friedrich y Sophie

-“Nana infantil”: Martin juega con sus primas al escondite.

-“Nana infantil: Martin se esconde con Thilde debajo de la mesa.

-“Tema del poder”: muy breve. Conversación entre Friedrich y Sophie. Viene de la escena anterior.

-“Tema de Herbert”: le comunica a su esposa que deben huir de Alemania.

-“Nana infantil”: la perversión de Martin.

2. Funeral de Joachim:

-Marchas fúnebres.

3. Piso de la amante de Martin:

-Martin tararea una canción camino de la habitación en la que se cita con su amante

-“Nana infantil”: muy breve

- Foxtrot: en la radio
- 4. Colegio de Günther:
 - “Westerwald Lied”: canción nazi durante el expurgo y quema de libros.
- 5. Piso de la amante de Martin:
 - Lisa canta una canción: *Hänsel und Gretel*
 - Música de Bruckner: en la radio
 - Foxtrot: Martin se ha quedado dormido
- 6. Elisabeth pide ayuda a Sophie para abandonar Alemania:
 - “Tema de Herbert”
- 7. Piso de la amante de Martin:
 - Martín silba una canción
 - Tema no específico: su amante le dice que debe irse de la habitación
 - “Nana infantil”: Martin se entera de que Lisa está enferma
 - Tema no específico: Lisa sube a la buhardilla y se ahorca
 - “Tema del poder”: Konstantin y las S.A. chantajean a Martin por el suicidio de Lisa
- 8. Desaparición de Martin:
 - “Tema de la expectativa de Sophie”: hay que encontrar a Martin por intereses personales
 - “Tema del poder”: Friedrich y Sophie no saben qué ha pasado con Martin
 - “Tema de la expectativa de Sophie”: ella descubre a Martin que vive en un cuarto escondido, amenazado por las S.A.
- 9. En los archivos del Tercer Reich:
 - Tema de carácter militar –incierto-: Sophie y Aschenbach urden un plan para eliminar a Konstantin
- 10. Sophie convence a Friedrich de que tiene que matar a Konstantin:
 - “Tema del poder”

PARTE II

- 1. En Wiessee. Celebración de las S.A:
 - “Westerwald Lied”: canción nazi
 - “Muerte de Isolda”: cantada por Konstantin en el paseo en barca
 - Canción y baile tirolés: en la cervecería, los jóvenes bailan alegres

- Canción popular I: todos la cantan y bailan porque la conocen
- “Horst wessl Lied”: todos los presentes se ponen de pie y cantan con seriedad
- Canción popular II: los jefes de ls S.A. salen fuera de la cervecería y conversan.
- Canción popular III -himno nazi-: acompañado por el piano, se escucha en el interior de la cervecería.
- Can-can: diversión a ritmo de la música de Offenbach.
- “Es zittern die morschen Knochen”: todos cantan de nuevo con solemnidad.
- “Muerte de Isolda”: cantada por Konstantin acompañado al piano por un oficial.

PARTE III

1. Aschenbach convence a Martin para que destruya a su madre:
 - “Tema del poder” y “tema de Martin”
2. En la cena. Regreso de Herbert:
 - Silencio y “tema de Herbert” al final
3. Tras la cena. Martin logra perturbar a Friedrich.
 - “Tema de Martin”
4. Aschenbach y Günther:
 - Tema incierto que desemboca en el “tema del poder” cuando convence a Günther para que sienta odio hacia Friedrich y Sophie
 - “Tema del poder” con Martin
5. Martin con su madre. Violación:
 - “Tema de Martin” y “tema del poder”, se mezclan, se solapan y desarrollan
 - Incesto. El “tema del poder” se impone al “tema de Martin”.
 - “Nana infantil”: Sophie mira algunos objetos personales de Martin cuando era niño.
 - “Tema de Martin”: termina la escena
6. Friedrich y Sophie:
 - Tema incierto. Friedrich dice a Sophie que aún pueden destruir a Martin.
 - “Tema del poder” muy tenue.

-“Tema de Martin”, desfigurado, se entremezcla con el resto de temas, en alusión a que su madre está contaminada por la sucia acción del incesto.

-“Tema de Martin” al final, muy lento, como un veneno que ha paralizado a Sophie.

7. Boda de Friedrich y Sophie:

-“Nachts ging das Telefon”: amigos de Martin en el salón en que se celebra la boda.

- “Nachts ging das Telefon”: los amigos, aburridos, se dedican a sus propios placeres, al margen de la situación.

8. FIN. Créditos:

-“Tema de Martin”.

B.1) Música extradiegética

Pese a las críticas generalizadas, Maurice Jarre compuso una banda sonora muy acertada ya que entendió que el principal asunto del filme era el acceso al poder de los distintos miembros de la familia Essembeck y sus luchas internas, y recogió esta idea para diseñar una estructura musical basada en tres temas principales y dos secundarios. Estos temas están contruidos como un “leitmotiv” musical que describe con precisión la mayoría de las transformaciones de los personajes, sus pensamientos y sentimientos, y se adecúa siempre al contexto de la acción.

Si bien es cierto que hay ciertos pasajes de la banda sonora *de La caduta degli dei* que pueden recordar a la música de *Doctor Zhivago* –las transiciones dramáticas, el “tema de Martin” o el empleo de los recursos tímbricos y orquestales- hay que reconocer la eficacia de la música de Maurice Jarre⁶²⁴. En los créditos iniciales nos presenta los dos temas principales que serán los que invadan el filme de principio a fin; matizados en cada aparición y adaptándose a las necesidades de la historia, los

⁶²⁴ Creemos interesante indicar las diez partes en las que Maurice Jarre dividió la banda sonora. 1. *Main title*; 2. *Lullaby for Lisa*; 3. *Death of Joachim*; 4. *Obsession*; 5. *Expectation of Sofia*; 6. *Martin’s theme*; 7. *Inbreeding*; 8. *The return of Herbert*; 9. *Sofia’s fall*; 10. *Finale*. La mayoría de estas partes comparten un material temático que está basado en los temas que exponemos en el presente análisis. En nuestro análisis no tiene sentido utilizar la música del disco como punto de referencia objetiva puesto que el empleo que se hace de los temas a lo largo del filme responde a un propósito mucho más concreto que es el de reflejar las transformaciones emocionales de los personajes de una manera eficaz y sugerente. Recordaremos que la música aplicada al contexto del filme tiene unas necesidades que en la grabación sonora no son necesarias.

escucharemos permanentemente como principales referencias de los personajes y las situaciones. Se trata del “tema del poder”, que representa la lucha por la empresa familiar y el ascenso económico dentro del nazismo, y del “tema de Martin”, el hijo de Sophie, un joven caprichoso sometido de pequeño a la voluntad de su madre. El primero posee un motivo de cuatro notas ascendentes, que simbolizan el ascenso al poder. Se trata de un tema rítmico, percusivo, con una sonoridad que recrea un ambiente industrial y militar que representa con mucho acierto la lucha por el poder. El “tema de Martin”, en cambio, es un tema más tranquilo y recuerda a una marcha de banda, una fanfarria con ritmo de vals vienés que posee un carácter lánguido a la vez que teatral.

Junto a estos dos temas hay otro tercero en la primera parte del filme que es fundamental a nivel narrativo y que desaparece casi por completo en la tercera parte. Se trata de la “nana infantil”, que suena siempre que Martin está con alguna de las niñas: sus primas Thilde y Erika o la joven de origen judío Lisa. Este tema describe musicalmente la perversión sexual de Martin y su tendencia a la pedofilia y el gusto por las niñas.

Consideramos también dos temas secundarios, el “tema de Herbert”, personaje antagonista que se muestra en contra del ascenso de Adolf Hitler y del nazismo; y el “tema de las expectativas de Sophie”, que suele estar asociado al “tema del poder” ya que suena en la escena en la que Sophie espera deshacerse de Konstantin para que Friedrich recupere el poder. El “tema de Herbert” está basado motivicamente en las primeras notas del “tema del poder”, pero evita el dibujo melódico ascendente completo de éste, convirtiéndose en un tema más tenue, sin la convicción y la fuerza del primero, que acompaña a un personaje que se ve obligado a abandonar su patria y cuya mujer es asesinada y sus hijas recluidas en un campo de concentración. Por su parte, el “tema de la expectativa de Sophie” también se inicia con un motivo que tiene como punto de partida el “tema del poder”, pero los matices son muy variados y se convierte en un tema siniestro, con una instrumentación fluctuante que refleja con gran acierto el gobierno en la sombra que ejerce Sophie sobre Friedrich.

También podemos hablar de otro tema que no puede ser considerado como tal por la indefinición melódica y falta de estructura motivica del mismo. Lo hemos considerado como un “momento musical” ya que no es relevante en la estructura narrativa del filme, a diferencia de los temas citados anteriormente. Lo escuchamos en la escena en la que el Barón Joachim besa la fotografía de su hijo, caído en combate. La música nos recuerda la nostalgia que siente el padre al recordar en el día de su

cumpleaños al hijo que jamás volverá a ver y tiene un carácter premonitorio: el beso de Joachim al retrato de su hijo parece una despedida, como si supiese que va a morir enseguida y se prepara para ello. Este tema no vuelve a sonar en ningún otro momento.

- **Temas principales: “tema del poder” y “tema de Martin”**

Insistimos en que, tras un análisis detallado de la música del filme, creemos que la estructura musical está muy bien planteada. En la primera parte se presentan el “tema del poder” asociado a Friedrich y Sophie y la “nana infantil”, asociada a la perversión de Martin. De esta manera la música indica que el poder está en esos momentos en manos de Friedrich, ya que cuando Konstantin recibe la consigna de presidir la industria metalúrgica de Joachim, no suena ninguna música, precisamente porque Martin ha decidido legar su parte –la mayoría de acciones- a Friedrich, permitiéndole tener más poder que Konstantin.

También la relación de Martin con la “nana infantil” en la primera parte del filme nos indica que es un muchacho malcriado y vicioso, dominado por oscuras pasiones, a quien no le interesa el poder ni la lucha por el imperio industrial de su abuelo Joachim. Ante su desinterés en los asuntos familiares cede el poder de la empresa a Friedrich y a su madre, Sophie. Es fundamental considerar que no utilizar el “tema de Martin” ni el “tema del poder” asociado al personaje de Martin en estos momentos, implica que éste no ha sido todavía seducido por el nazismo, que no ha nacido aún el germen de odio hacia su madre y hacia Friedrich. Por este motivo nunca escuchamos el “tema del poder” en la primera parte acompañando a Martin y sí a Friedrich y Sophie. Al principio suena discreto, con timidez, de manera que entendemos que el poder de Friedrich y Sophie sobre la empresa no es total. Según avanzan los acontecimientos y adquieren más poder y eliminan a sus rivales, el “tema del poder” sonará con rotundidad, casi con la fuerza que lo hace en los créditos iniciales.

La primera vez que escuchamos el “tema del poder” es después de que Joachim haya entregado el mando del negocio metalúrgico familiar a Konstantin. En su alcoba, Friedrich y Sophie hacen planes para acceder a la presidencia de la empresa. En esta escena se oyen las notas ascendentes del “tema del poder”. La segunda vez que lo escuchamos se asocia con Konstantin quien, después de enterarse de que Martin tiene algo que ver con el suicidio de la niña judía a la que trataba de seducir, decide chantajearlo y le obliga a cederle por escrito el control de la empresa. De esta manera, musicalmente, se pasa el poder de un bando a otro: de Friedrich y Sophie a Konstantin.

Pero Friedrich y Sophie tratarán de recuperar el poder y para ello buscan desesperadamente a Martin, que ha desaparecido. En esta escena suena el “tema del poder” casi imperceptible, desdibujado, dándonos a entender que en esos momentos ellos no tienen el control de la empresa. Pero en el momento en el que Sophie encuentra a Martin y se entera de que Konstantin lo ha chantajeado, el “tema del poder” volverá a sonar junto a Friedrich y Sophie, pero con una particularidad: la instrumentación del tema está “coloreada” como si se tratase del “tema de Martin” –ausente todavía en el filme-, detalle profundamente sutil que nos informa de que la aparición de Martin supondrá importantes cambios a partir de ese momento.

Después de la matanza de la S.S. en Wiessee, en la tercera parte del filme, el “tema del poder” se asocia directamente con Martin, al mismo tiempo que aparece un tema nuevo que no había sonado en la primera parte: el “tema de Martin”. Ya no es la “nana infantil” la que suena junto al personaje sino el “tema de Martin”, la música del niño sometido que se quiere vengar de su madre, indicándonos que asume la responsabilidad de un adulto que tiene a su cargo una de las principales empresas de fabricación de armamento pesado del régimen nazi. Convencido por el pérfido Aschenbach, Martin decide destruir a Friedrich y a su madre. Desde el momento en el que Martin toma conciencia de cual debe ser su rol en la lucha por la empresa familiar, el “tema del poder”, intercalado y mezclado con el “tema de Martin”, va haciéndose cada vez más presente y termina dominando por completo el filme que se cierra con el “tema de Martin”.

La tercera parte comienza con la escena en la que Martin se convence de que debe destruir a su madre y hacerse con el poder de la empresa. Las dos escenas más interesantes a nivel musical se suceden un poco más adelante. La primera es el momento del incesto y la segunda, continuación de la primera, la destrucción de Sophie. En la escena del incesto, Martin expone a su madre los motivos por los que ha decidido destruirla y en un acceso de rabia y orgullo, decide violarla. La escena se inicia con el “tema de Martin”, sencillo, pausado, mientras explica a su madre que nunca le dio el cariño que cualquier hijo merece. En el momento en que cambia el discurso y le dice que la va a destruir por todo lo que le ha hecho sufrir, suena el “tema del poder”, que se mezcla con algunos fragmentos del “tema de Martin”. Según se acerca a su madre, desnudo, y desgarrando el vestido de ella, se escucha el “tema del poder” de nuevo, confirmando que Martin no es solo otro despiadado personaje que busca lograr el poder

absoluto dentro de la empresa, sino que se convierte en instrumento del nazismo de una manera integral.

La escena continúa y vemos a Martin y a Sophie desnudos en la cama, después de que Martin haya cometido el vil acto carnal con su madre. Esta acción de sometimiento de la madre por parte del hijo está subrayada por el “tema del poder” pero con la instrumentación del “tema de Martin”. Después aparece el “tema de Martin” incorporando el motivo principal del “tema del poder”, con un carácter “xilofónico”, interpretado por una celesta. Vuelve el “tema de Martin” convertido esta vez en una especie de marcha fúnebre, indicándonos que “el hijo ha matado a la madre”. En este carrusel de transformaciones temáticas con matices múltiples, escuchamos la “nana infantil” -instrumentada como el “tema de Martin”-, cuando Sophie se levanta de la cama para mirar algunos objetos de la infancia de Martin, incluyendo un mechón de pelo de ella que su hijo guardaba desde hacía mucho tiempo, y que sirve como significado de la devoción que Martin sentía por su madre. Aquí la música nos desvela que la especial inclinación que tiene Martin por las niñas jóvenes no es otra cosa que un trauma infantil, provocado por la falta de cariño y atención de Sophie. Finalmente, para cerrar esta escena del incesto, suena el “tema de Martin” pero desvirtuado, “enfermizo”, muy lento y delicado, asociándose en esta ocasión con el daño psíquico que Martin ha causado en su madre. Como pretendía, la ha destruido por completo, trastornándola definitiva e irremediabilmente.

La destrucción de Sophie se completa en la siguiente escena en la que Friedrich trata de convencerla de que todavía están a tiempo de derrotar a Martin en su insensato ascenso al poder. Pero Sophie es incapaz de reaccionar a las palabras de Friedrich ya que está completamente enajenada por lo sucedido. Con la entrada de Friedrich en la escena escuchamos el “tema del poder” al que se impone el “tema de Martin”, que ahora es utilizado también con el personaje de Sophie, ya que está contaminada por su hijo, cuya semilla yace en sus entrañas como un cáncer que se extiende imparable. La escena continúa y vemos a un médico que trata a Sophie, completamente traumatizada, mientras escuchamos el “tema del poder” distorsionado, roto, indicándonos que ya nada importa; todo se ha destruido con la acción incestuosa de Martin. El “tema de Martin” se impone definitivamente, como si se hubiese “filtrado” en la sangre de Sophie y la hubiese matado por completo, reduciéndola a una marioneta inerte. La escena la cierra el enfoque de la cámara a unos dibujos infantiles en los que pone: “Martin mata a mamá”.

- **“Nana infantil”**

La “nana infantil” puede ser considerada como uno de los dos temas asociados al personaje de Martin en la primera parte del filme. Se asocia con el joven que perturba a las niñas y nos presenta a un personaje voluptuoso e irresponsable a quien no le interesa otra cosa que el disfrute personal y la provocación. La primera vez que escuchamos la “nana infantil” es cuando Martin juega con sus sobrinas al escondite después de la cena de cumpleaños de Joachim. Con esta primera aparición todavía es pronto para que el espectador pueda sacar conclusiones respecto a las connotaciones de este tema musical. Vuelve a sonar cuando, continuando con el juego del escondite, el joven se esconde con Thilde debajo de una mesa mientras esperan que la pequeña Erika les encuentre. La actitud de Martin es demasiado cariñosa, acariciando a la niña con indicios eróticos, y es acompañada por la nana, que adquiere ahora un carácter perverso que no tenía en la anterior aparición. Solamente la música puede informarnos de las intenciones de Martin ya que las limitaciones visuales de la escena no pueden mostrar todo lo que la música nos da a entender.

La tercera aparición de la “nana infantil” se deriva de las dos primeras, de manera que nos permite comprender con claridad que Martin es un perverso con tendencias pederásticas. Se trata de la escena en la que, después de que la institutriz busque sin éxito a Thilde para llevar a las niñas a dormir, escuchamos el grito desgarrado de la joven e inmediatamente después la cámara nos muestra un primer plano de Martin, al tiempo que suena la “nana infantil” con el timbre de un viejo piano de “cabaret”, asociándose desde este momento al perverso personaje de Martin, que provocó a todos los miembros de la familia Essenbeck con su actuación cabaretística en el cumpleaños de su abuelo Joachim.

La siguiente escena en la que escuchamos la “nana infantil” es a la llegada de Martin al piso de su amante en Hermannstrasse. Al subir a la vivienda, se cruza con su vecina Lisa, una niña judía de unos seis años, con quien intercambia unas palabras y después suena la “nana infantil”. La música en esta ocasión tiene la función de anticiparnos lo que sucederá después ya que, al tener conocimiento previo de las perversas tendencias sexuales de Martin y escuchar la “nana infantil” cuando se cruza con la niña, podemos interpretar que ella es otra de sus posibles víctimas. Y la música no miente: así sucede más adelante.

El segundo encuentro entre Martin y Lisa carece de música extradiegética. Él ha comprado un regalo a la niña, que se encuentra cosiendo una prenda mientras canta una canción. Martin entra en su casa y le entrega el regalo: un caballito de madera para balancearse. Este acercamiento lo aprovecha Martin para tocar a la niña y mostrarse especialmente sensible con ella. La voz de la madre rompe la tensión de la escena y hace que el joven salga corriendo, encerrándose en la habitación que comparte con su amante con manifiesto nerviosismo.

En el tercer encuentro entre la niña y Martin tampoco se escucha música. Martin le regala un collar y la besa en la boca, a lo que la niña responde besándole la cara repetidas veces en un gesto profundamente enternecedor. La escena provoca un contraste de sensaciones muy sugerente.

La cuarta y última vez que Martin y Lisa se encuentran es después de que la amante de Martin le cuente que la niña está enferma y que ella ha tenido que pagar al médico que la atendió recientemente. Ante la noticia, Martin reacciona con sorpresa y comienza la “nana infantil”, pero con un carácter más tenso y nervioso, logrado mediante el alargamiento de las notas de la melodía, creando una enorme tensión al conjunto. Este tratamiento del tema musical de la “nana infantil” nos sugiere que la perversión de Martin ha tenido unas drásticas consecuencias que solamente él comprende y en parte asume. Al escuchar la nana acompañando “a la conciencia” de Martin comprendemos que él ha sido la principal causa de la enfermedad de Lisa, contaminándola con sus juegos pederásticos. Posteriormente, Martin decide ir a visitar a la niña y la encuentra postrada en la cama, con visibles síntomas de estar muy enferma. Ante la visita de su verdugo, la niña, como una amante no correspondida, se levanta de la cama y sube las escaleras hacia el desván donde, después sabremos, termina ahorcándose. La música que acompaña esta ascensión al lugar del suicidio ya no es la “nana infantil”, ni ningún otro tema de referencia; se trata de una música incierta, de transición, de carácter triste y siniestro, que nos anticipa que la escena terminará en tragedia.

A partir de aquí la “nana infantil”, salvo una ligera reminiscencia que comentamos en el apartado anterior, deja de existir en el filme. Martin pasa a tener su propio tema musical y estará asociado también el “tema del poder”.

- **Temas secundarios: “tema de Herbert” y “tema de Sophie”**

Herbert es el único personaje que posee un código moral que está por encima del poder y del dinero. Fiel a su ética, se muestra siempre contrario al avance del Nacionalsocialismo en Alemania e incluso detesta su política. El “tema de Herbert” suena en tres ocasiones y su carácter expresa la tensión permanente en la que vive al no apoyar al régimen nazi y mostrarse abiertamente en contra del mismo. El hecho de que Herbert posea un tema propio, definido e identificable, revela el interés por parte de Maurice Jarre de que así fuese. Herbert se convierte así en una suerte de héroe idealista que lucha contra el poder establecido, en la línea de los personajes de filmes anteriores como Ntoni en *La terra trema* o el Príncipe de Salina en *Il Gattopardo*.

La primera aparición del “tema de Herbert” la encontramos en la escena en la que le dice a su mujer que es necesario marcharse de Alemania lo antes posible a causa del estallido del nazismo en todo el país. Poco después, y a causa del asesinato del Barón Joachim, Herbert es incriminado y debe huir con urgencia de la casa ya que las S.S. han acudido para capturarlo por el crimen. En esta escena de la huida la música desaparece, haciendo más eficaz el efecto de exilio al que se tiene que someter Herbert, y reservando la música exclusivamente para los momentos en los que habla de su familia y de sus ideas.

La segunda vez que escuchamos el el “tema de Herbert” el personaje está ausente y es su mujer, Elisabeth, quien implora a Sophie que le deje marcharse junto a sus hijas de Alemania. La respuesta de Sophie la conocemos al final del filme: manda a Elisabeth y a las niñas al campo de concentración de Dachau. Pese a no estar presente el personaje al que representa la música, el “tema de Herbert” se mantiene musicalmente idéntico a la anterior aparición, sin cambios ni transformaciones. De esta manera el espectador atento entiende que Elisabeth está pidiendo a Sophie que la deje abandonar Alemania para reunirse con su marido y no solamente para evitar los problemas que se avecinan a nivel político.

Si las dos primeras veces que escuchamos el “tema de Herbert” es en la primera parte del filme, la tercera aparición sucede en la tercera parte, al principio. Se trata de la escena en la que Friedrich y Sophie están cenando con Günther, Martin y Aschenbach y éste trata de imponerse como líder de la familia. Al acabar su discurso, y con gran sorpresa para los presentes, entra en el comedor Herbert, quien explica que ha regresado no para chantajear a Friedrich y obtener poder sino para entregarse a condición de que

liberen a sus hijas del campo de concentración de Dachau, puesto que su mujer, Elisabeth, murió allí, asesinada a manos de los nazis.

Resulta interesante señalar que la entrada de Herbert en escena está acompañada por el silencio y no por su tema musical, que aparecerá en el momento en que explique que su mujer está muerta. Justo entonces comienza el “tema de Herbert”, que previamente habíamos escuchado vinculado al temor del personaje por el ascenso del nacionalsocialismo en Alemania y que ahora está relacionado con el valor de la unidad familiar y especialmente con su mujer.

Otro de los temas secundarios, que en este caso se asocia una situación y no a un personaje, es el “tema de la expectativa de Sophie”. Aparece solo en una ocasión en la primera parte y consiste en una inversión del motivo principal del “tema del poder”, por lo que entendemos que se trata de un “tema del poder” pero un poder de manipulación y de intereses partidistas. Las cuatro primeras notas ascendentes, en ritmo regular, se transforman en descendentes con el mismo ritmo, ofreciendo una sensación de duda o de incertidumbre, que es precisamente lo que Sophie manifiesta cuando se entera de que Martin ha desaparecido, dejando a Konstantin los documentos firmados que le avalan como nuevo heredero directo de la empresa metalúrgica. El “tema de la expectativa de Sophie” se alterna con el “tema del poder”, el cual, introducido en este punto del filme, nos hace interpretar que el poder ya no está en manos de Friedrich y Sophie.

Siguiendo en la misma escena, Sophie mira por la ventana y se da cuenta de que alguien en la buhardilla hace señales con la luz, enviando un mensaje de presencia. El “tema de la expectativa de Sophie” está presente todo el tiempo mientras ella se dirige apresuradamente hacia las habitaciones de las que procede la luz. Al llegar, siempre acompañada por este tema musical, encuentra a Martin, asustado y temeroso de las posibles represalias de Konstantin, y le obliga a que le cuente lo sucedido.

Terminaremos el análisis de la música extradiegética comentando la escena en la que Aschenbach, el oficial de las S.S. que maneja a todos los personajes a su antojo, muestra a Sophie el monumental archivo del Tercer Reich. En esta escena, Sophie sugiere a Aschenbach que, después de que Martin haya sido chantajeado y presionado por Konstantin, quizá sea conveniente deshacerse de éste. Aschenbach, perverso e inteligente, da el visto bueno a las intenciones de Sophie pero le recuerda que no es bueno que Friedrich tenga todo el poder y que quizá sería conveniente que Martin entrara en el reparto del mismo. La música que acompaña la escena es de carácter

militar, muy pausada y tensa, y pone de manifiesto el control absoluto que tiene Aschenbach sobre todos y sobre todo, convirtiéndolo en el verdadero ejecutor del nazismo más extremo y peligroso: aquel que no piensa en el poder sino en el dominio absoluto de las personas y con ellas de la raza humana; el fin último pretendido por Adolf Hitler.

La funcionalidad y concreción de la música compuesta por Maurice Jarre para las diferentes escenas de *La caduta degli dei* está francamente muy bien planteada y desarrollada. Desde el “tema del poder” se crea una perfecta concatenación de temas principales, secundarios y motivos musicales que permiten matizar las situaciones de una forma extraordinaria, llegando a mostrar mediante la música los detalles que de cualquier otra forma hubiese sido imposible expresar. Para el “tema de la expectativa de Sophie” Jarre invierte melódicamente el motivo principal del “tema del poder”, manifestando así que ella solo tiene poder sobre Friedrich pero no sobre todo lo demás; las escenas finales son, como hemos explicado, asombrosamente precisas en los matices psicológicos, llegando a límites difícilmente alcanzables. Recordemos también cómo el “tema de Martin” queda “inoculado” dentro de su madre después de la violación y la paraliza hasta inutilizarla como ser humano, convirtiéndola en un simple ser vivo, un animal. No nos extenderemos más porque resultaría reiterativo; pero insistimos en que, desde un análisis “en la distancia” –más de cuarenta y cinco años después-, la música de Maurice Jarre en absoluto desmerece, ni resulta insignificante; más bien al contrario: logra penetrar en profundidad en la psique más oscura de los personajes, acercándonos detalladamente a su degradación y caída.

La condición operística de la banda sonora extradiegética de *La caduta degli dei* es innegable. Maurice Jarre realizó un trabajo admirable en lo que respecta al tratamiento de los temas musicales de los personajes, logrando la máxima expresión del desarrollo del “leitmotiv” en las últimas escenas del filme. Hemos visto como unos temas se filtran en otros, nacen a lo largo de la historia, se anulan, eclosionan y desaparecen en una lucha perpetua en la que el único tema que prevalece y se erige como centro musical y narrativo es el “tema del poder”.

B.2) Música diegética

En este nivel sonoro podemos descubrir, una vez más, que los intereses musicales de Visconti iban más allá de la utilización de música sinfónica. Ello es debido a la tendencia a ser analizada de manera individualizada y no comparada con el resto de elementos sonoros de sus filmes. Desde la selección de los foxtrots de la época que suenan en la radio de Martin, hasta los himnos nazis perfectamente contextualizados, pasando por el fragmento de la *Octava sinfonía* de Bruckner o el detalle autobiográfico de la *Suite n° 5 para violonchelo solo* de Bach, el “sello diegético” presente en el filme es inconfundiblemente viscontiano.

Pero si hay un detalle sonoro que llama profundamente la atención es que, al contrario que en todos los demás filmes analizados, en *La caduta degli dei* no existen los “paisajes sonoros” tal y como los habíamos encontrado hasta ahora. Esos sonidos de la realidad que contextualizaban las situaciones y sus entornos –naturales o artificiales-, son sustituidos aquí por el silencio y por la ausencia de sonidos ambientales. Al tratarse de una obra rodada en gran parte en interior, el fondo sonoro carece de sonidos que atraigan la atención del espectador atento, de manera que, a causa de esta ausencia, se expresa un universo acústico mucho más reducido que en otras de sus producciones. Por ello consideramos que la utilización del silencio es fundamental y está muy bien planificado con respecto a la música diegética y la extradiegética.

Los tres planos sonoros –diegético, extradiegético y silencio- se equilibran con inteligencia y permiten contextualizan la acción con precisión, creando los contrastes necesarios para diferenciar unos ambientes de otros. La música de Maurice Jarre y los elementos diegéticos pueden parecer excesivamente contrastantes a primera vista pero un análisis en profundidad nos permite constatar que el hecho de que Visconti y Jarre no trabajaran de manera conjunta, no supuso un perjuicio al resultado del filme sino más bien al contrario: la clara distancia que tiene el plano diegético del extradiegético hace que se acentúen los dos aspectos argumentales principales del filme: la lucha por el poder entre los personajes y el ascenso del régimen nazi. La música diegética presenta el contexto, social, político y cultural de las escenas en las que hace su aparición mientras que la música extradiegética compuesta por Maurice Jarre nos introduce en las “entrañas” de los personajes, desnudándonos sus miserias y describiendo con precisión sus intereses egoístas y su desmedido afán de poder.

B.2.1) Música clásica

- **Bach: Suite n° 5 para violonchello solo**

Ya expusimos anteriormente que la incorporación musical de esta obra en el filme parece derivar de un detalle autobiográfico⁶²⁵. Visconti, estudió violonchelo en el Conservatorio de Milán e incluso llegó a dar un pequeño concierto en el que interpretó una “Sonata en dos tiempos para violonchelo” de Benedetto Marcello⁶²⁶. Después de esta actuación, recogida en una crítica del periódico local *La sera*⁶²⁷, no se tienen más noticias de Visconti como intérprete. Musicalmente también tiene un vínculo con lo autobiográfico ya que la interpretación que realiza el joven Günther es típicamente de estudiante de violonchelo, sin caer en virtuosismos innecesarios.

La primera vez que escuchamos la “Sarabande” de la *Suite n° 5 para violonchello solo* de Bach es al inicio del filme, durante la escena del baño de Konstantin. Mientras uno de sus criados de cámara le aclara el jabón del cuerpo, Konstantin le pregunta por los preparativos del cumpleaños y por su hijo Günther. El criado le dice que el joven está ensayando su actuación, mientras, de fondo, sin que podamos reconocer todavía la fuente sonora, escuchamos la música de Bach. En esta primera ocasión solamente es posible diferenciar un fragmento de la obra musical ya que cuando la cámara nos muestra a Günther ensayando, su prima Thilde le interrumpe y él deja de tocar el violonchelo para atenderla. De este modo la fuente sonora es corroborada y justifica la música que habíamos escuchado al principio.

La segunda aparición es en el momento de la interpretación de Günther en directo para toda la familia y, en especial, para su abuelo Joachim. La pieza de Bach se escucha completa, pero desde dos espacios distintos. El primero es en la sala donde se desarrolla la entrega de presentes al abuelo Joachim y donde Günther, desde un pequeño escenario interpreta la pieza con gran esmero. Con la llegada de los invitados Friedrich y Aschenbach, la cámara nos lleva al recibidor de la casa desde donde se oye la música de fondo, siendo la música la responsable de dar continuidad a la escena. Por último, los dos recién llegados acceden a la sala donde Günther está terminando la interpretación y todos aplauden satisfechos en un ambiente familiar en el que se advierte cierta tensión. La música seleccionada para la ocasión contextualiza la clase social de la familia

⁶²⁵ GASTEL CHIARELLI, op. cit., p. 128.

⁶²⁶ SCHIFANO, op. cit., p. 54.

⁶²⁷ Idem, p. 54.

Essembeck: se trata de la alta burguesía alemana, que pese a sus refinados gustos y su educación aristocrática consintió el ascenso al poder de Hitler y del nacionalsocialismo.

- **Chopin: marcha fúnebre**

Durante la escena del entierro de Joachim se escuchan dos marchas interpretadas por una banda militar. La primera de ellas pertenece a la *Sonata para piano n° 2* en Si bemol menor, Op. 35, de Frédéric Chopin. Se trata del segundo tema del tercer movimiento titulado “Marcha fúnebre”, un tema que no resulta tan trágico como el primero y da a la escena un carácter menos dramático. La música acompaña al cortejo fúnebre mientras vemos a los familiares distanciados unos de otros, sin pretender aparentar que son una familia unida. Además de restar dramatismo a la muerte de Joachim, haciendo visible la poca importancia que tiene para cualquiera de los miembros de la familia, la elección del segundo tema de esta sonata aporta información muy sutilmente, y para poder plantear esta estrategia es necesario conocer en profundidad la obra de Chopin en cuestión. Tampoco debemos pasar por alto que el acompañamiento musical está compuesto por la obra de un compositor polaco, nacionalidad siempre “conflictiva” para el régimen nazi. Este contraste entre los elementos ideológicos o políticos también lo utilizará Visconti en otros filmes posteriores como *Morte a Venezia* y *Ludwig*. En el primero se contraponen la música de Franz Liszt a la de Gustav Mahler y en el segundo la obra de Offenbach sirve de contraste a la de Richard Wagner.

De la segunda marcha desconocemos el título pero se trata de una pieza de carácter similar a la anterior. De estilo vienés, solemne, muy acorde con la situación, recuerda a algunas marchas austriacas o alemanas de mediados del siglo XIX, similares a las compuestas por Anton Seifel, Ferdinand Radeck o Karel Komzák. La función de esta música se limita a subrayar el carácter de la escena del cortejo fúnebre que se dirige al cementerio.

- **Engelbert Humperdink: *Hänsel und Gretel***

Otra de las citas musicales diegéticas que encontramos en la película está incorporada a través del personaje de Lisa, la niña judía vecina de la amante de Martin. Cuando éste va a entregarle el regalo que le ha comprado -un caballito de madera para balancearse- la encuentra cantando en una habitación, junto a su hermano pequeño. La niña está tejiendo unas telas mientras entona una sencilla canción. Se trata de una

melodía popular infantil alemana original de Hofman von Fallersleben⁶²⁸ y a la que el compositor Engelbert Humperdinck dio difusión al incluirla en su ópera *Hänsel und Gretel*⁶²⁹. La canción que canta Lisa en el filme es interpretada en la ópera por Gretel, que se entretiene trenzando una corona con ramas de arbustos y rosas. El paralelismo entre el personaje del filme y de la ópera es evidente, transformando a Lisa en Gretel, y a su vez, al hermano pequeño en Hänsel. El contenido del texto trata sobre un hombrecillo que viste un abrigo carmesí y gorro negro, un extraño y enigmático personaje que nadie conoce. En este momento en el que Lisa canta la parte en la que se habla del extraño personaje, entra Martin con el regalo, creándose una identificación con el hombrecillo de la ópera. Escuchamos cantar a Lisa la siguiente estrofa:

*Ein Männlein steht im Walde ganz still und stumm
Es hat von lauter Purpur ein Mäntlein Um.
Sagt, wer mag das Männlein sein,
Das da steht im Wald allein
Mit dem purpurroten Mäntlein?*⁶³⁰.

- **Anton Bruckner: Octava sinfonía en Mi menor**

La radio es la fuente musical elegida por Visconti para introducir diegéticamente otra de las obras de música preexistente que encontramos en *La caduta degli dei*. La encontramos en las escenas en las que Martin corre asustado a refugiarse en la habitación de su amante al oír una voz que llama a Lisa, la niña judía. Una vez dentro, enciende la radio para calmarse y al mover el dial buscando una sintonía de su agrado encuentra música orquestal de carácter “trágico” que suena durante unos instantes. Se trata del primer movimiento de la *Octava sinfonía en Mi menor* de Anton Bruckner, del que se ha seleccionado un fragmento en el que se diferencian dos secciones: en la primera destacan los metales y los timbales mientras que en la segunda, más calmada y

⁶²⁸ Autor que también citamos en el análisis de la música del filme *Senso*. August Heinrich Hofmann von Fallersleben (1798-1874) fue un poeta alemán del siglo XIX célebre por componer la letra del “Himno alemán” y por su poemario “Das Lied der Deutschen”.

⁶²⁹ La información sobre el argumento de la ópera se ha tomado de: SADIE, Stanley (Editor). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: McMillan Pres. Limited, 1992, Vol. II, pp. 638-640.

⁶³⁰ *En la espesura del bosque un hombrecillo aguarda solitario/ viste una pequeña capa de brillante carmesí/ Di, quien puede ser este hombrecillo/ que aguarda allí tan silencioso/ con su capa de heráldico carmesí.* Traducción del autor del trabajo.

melódica, es la cuerda frotada la sección protagonista. El tipo de sonoridad y la división formal de las dos secciones nos indican un elemento compositivo habitual en Bruckner.

La función de este breve fragmento es subrayar el dramatismo de la situación en la que se ve envuelto Martin, quien no puede reprimir su atracción por la niña y es consciente de que las cosas solo pueden ir a peor. Su falta de control le lleva a seducir a Lisa, desconcertando a la pequeña y creándole un trauma infantil que acaba desembocando en el suicidio de ella. Recordaremos que Bruckner concibió el primer movimiento de esta sinfonía con un halo de tensión psicológica que el propio compositor definió como la “anunciación de la muerte y de la sumisión”⁶³¹. Ambos términos definen la situación de la niña: la sumisión a Martin y su trágico final que no es otro que la muerte.

En otro sentido, intuimos que la incorporación de la *Octava sinfonía* de Bruckner en *La caduta degli dei* es un guiño a la imposibilidad de haber utilizado la música preexistente que Visconti tenía previsto, eligiendo finalmente un breve fragmento de un autor austriaco al que ya recurrió para el “commento musicale” de *Senso*, que gracias a la maestría de Nino Rota resultó todo un acierto cinematográfico.

B.2.2) Música ligera

- **“Der blaue Engel”**

La grotesca exhibición del impúdico Martin durante la celebración del cumpleaños de Joachim, contrasta con la interpretación de Günther al violonchelo. La pieza de Bach significa el buen gusto decimonónico al cual estaba habituada la generación del barón mientras que la parodia que hace Martin de la canción “Kinder, heute Abend, da such ich mir was aus”, interpretada por Marlene Dietrich en el filme *Der blaue Engel*⁶³² significa el descaro propio de las nuevas generaciones. Pero más allá de la provocación pretendida por Martin, la selección de la canción es profundamente significativa ya que su incorporación se concibe como una especie de obertura diegética que nos dice lo que va a pasar a lo largo del filme. El texto de la canción explica que el personaje femenino que canta se ha enamorado de un hombre pero no sabe de cual; no le importa que no sea rico ni tampoco el aspecto que tenga; cuenta también que va a

⁶³¹ BLESS, Marion. Notas al CD *Bruckner's eighth symphony*. Dir: Daniel Barenboim; Berliner Philharmoniker, Teldec, 1994.

⁶³² *Der blaue Engel* es una película alemana de 1930 realizada por Josef von Sternberg con música de Friedrich Hollaender, interpretada por Marlene Dietrich.

elegir un verdadero hombre porque ya está cansada de niños inexpertos: un hombre que sepa besar y sea apasionado”. Este texto parece estar hablando de los hombres que pretenden el poder de la empresa metalúrgica del Barón Joachim: Konstatin y Friedrich principalmente. Mediante la letra de la canción se nos comunica de manera metafórica que Martin “va a elegir a un hombre”: su sustituto en el puesto de la empresa de la que es el principal accionista. La letra es la siguiente:

*Frühling kommt, der Sperling piept,
Duft aus Blütenkelchen!
Bin in einen Mann verliebt
Und weiß nicht, in welchen!
Ob er Geld hat, ist mir gleich,
Denn mich macht die Liebe reich!
Kinder, heute Abend, da such ich mir was aus:
Einen Mann, einen richtigen Mann!
Kinder, die Jungs häng'n mir schon zum Halse raus!
Einen Mann, einen richtigen Mann!
Einen Mann, dem das Herze noch in Lieb' erglüht,
Einen Mann, dem das Feuer aus den Augen sprüht!
Kurz: einen Mann, der noch küssen will und kann,
Einen Mann, einen richtigen Mann!
Männer gibt es dünn und dick,
Groß und klein und kräftig,
And're wieder schön und chic,
Schüchtern oder heftig.
Wie er aussieht, mir egal,
Irgendeinen trifft die Wahl!
Kinder, heute Abend, da such ich mir was aus:
Einen Mann, einen richtigen Mann!
Kinder, die Jungs häng'n mir schon zum Halse raus!
Einen Mann, einen richtigen Mann!
Einen Mann, dem das Herze noch in Lieb' erglüht,
Einen Mann, dem das Feuer aus den Augen sprüht!*

*Kurz: einen Mann, der noch küssen will und kann,
Einen Mann, einen richtigen Mann!*⁶³³

En la escena posterior, en la que la familia está cenando y Joachim decide entregar a Konstantin la gestión de la empresa, Martin se dirige a él dándole la enhorabuena utilizando las frases centrales de la canción: “Einen Mann, einen richtigen Mann!”, diciéndole abiertamente que para la misión que se le ha encomendado se necesita un hombre de verdad, un hombre que tome el mando, y ese es Martin y no Konstantin. La música se convierte de nuevo en un código que nos anticipa el final el filme, comunicándonos indirectamente que Martin será ese “hombre de verdad” que tome definitivamente el mando de la empresa familiar.

- **Foxtrot**

En la habitación de la amante de Martin, donde el joven se refugia del mundo y desahoga su frustración sexual pederástica con su pareja, suena con frecuencia música diegética a través de la radio, la misma desde la que escuchamos la música de Bruckner. Música culta y música ligera se alternan para transmitir los contrastes emocionales por los que pasa Martin, derivados todos ellos de su demencia sexual y sus traumas infantiles. En el caso de la música ligera escuchamos en dos ocasiones una música de estilo foxtrot de la década de los años treinta cuyo carácter nos remite a las composiciones de Willi Kollo o Ludwig Arno.

En su estudio “Luchino Visconti’s Musicism” Noemi Premuda escribe que la obra que escuchamos es el foxtrot “Ups daisy” de Willi Kollo pero no nos indica si se trata de la primera aparición o la segunda⁶³⁴. Partiendo de esta información hemos podido saber que se trata de “Ups-a-Daisy”, un foxtrot de 1928 compuesto por Lewis E. Gensler y con letra de Robert A. Simon que formó parte de la banda sonora de la

⁶³³ *La primavera llega, los gorriones cantan / las flores emanan el perfume de sus cálices / Estoy enamorada de un hombre/ Pero no sé cual de ellos puede ser!/ No me importa si tiene dinero /Porque yo soy rica en el amor!/ Chicos, esta noche voy a elegir algo para mí/ Un hombre, un verdadero hombre!/Chicos, ya me he cansado de los jovencitos,/ Un hombre, un verdadero hombre!/ Un hombre cuyo corazón rebose amor/ cuyos ojos desprendan fuego/ En suma: un hombre que todavía sepa y quiera besar / Un hombre, un verdadero hombre!/ Los hay gordos y delgados / Altos, pequeños y fuertes/ Otros son guapos y elegantes / Tímidos o fieros/ No me importa su apariencia/ Voy a elegir uno de ellos!*
Traducción del autor del trabajo tomando como referencia los subtítulos en inglés del filme.

⁶³⁴ PREMUDA, op. cit., p. 207.

comedia musical homónima “Ups-a-daisy”. De las dos apariciones de música de estilo foxtrot ésta es la segunda mientras que la primera es muy similar en todos los aspectos musicales: orquestación, armonía y melodías suenan muy próximas estilísticamente una y otra.

Nos interesa destacar la continuidad que se crea entre ambas escenas, contextualizando el espacio físico de la habitación de la amante de Martín, que según vemos, se dedica al espectáculo de cabaret o variedades. Al introducir en estas dos escenas sendos foxtrots Visconti vuelve a contextualizar con acierto y rigor no tanto la escena en una época determinada –los años treinta- como el espacio físico de la habitación, un lugar invadido siempre por la música diegética. Veamos seguidamente cómo se inserta la música en estas dos escenas.

La primera vez que escuchamos la música de estilo foxtrot es en la escena en la que Martín acude a casa de su amante y se cruza con Lisa en el rellano de la escalera. Cuando entra en la habitación enciende la radio, mueve el dial, y comienza a escucharse un discurso nazi que de fondo lleva insertado un tema musical reconocible por el público: el “Deutschlandlied”, actual himno de Alemania. El discurso hitleriano disgusta e incluso molesta a Martín que decide cambiar la emisora. Vuelve a mover el dial y encuentra una música más amable y entretenida, de carácterailable interpretada con una orquesta en la que escuchamos primero como protagonista la sección de viento y después el tema principal pasa al piano.

El estilo musical elegido para el plano diegético en las dos ocasiones tiene un papel fundamental cuya función es la de contextualizar musicalmente la época –el foxtrot alemán de los años treinta- y también indicar el gusto musical de Martín en la primera parte del filme. Vemos cómo el joven rechaza el discurso nazi y el Himno alemán inclinándose por un tipo de música ligera que se desvincula del implacable régimen nacionalsocialista en ambos casos. Con estos matices musicales se profundiza en la ya comentada caracterización temático-musical de Martín y la diferenciación del personaje caprichoso y naïf de la primera parte del filme, en la cual no aparece extradiegéticamente todavía el “tema de Martín” ni el “tema del poder” asociado a Martín. Tanto la música diegética como la extradiegética, canalizan la visión del personaje dándole una forma de ser que está al margen de toda responsabilidad, lejos de poder ser seducido por la ideología nazi.

En la segunda ocasión la función es la misma: se trata de reflejar el gusto de Martín por lo mundano e intrascendente, la diversión y los placeres de la vida,

manteniéndolo al margen del poder y el nazismo. Podríamos incluso pensar que se pueda tratar de la misma pieza puesto que su estilo es muy similar. En esta segunda incorporación de música Foxtrot Martin se ha quedado dormido en la habitación de su amante y al llegar ella, se despierta y le pregunta la hora. Durante toda la escena escuchamos el tema “Ups-a-daisy” con un carácter y una instrumentación muy similares al anterior tema musical, que enlaza las dos escenas mediante la música, que actúa como hilo conductor.

- **Willi Kollo: “Nachts ging das Telefon”**

Analizamos ahora la última pieza que escuchamos en la escena final de la película, en la que se desarrolla la fantasmagórica boda entre Friedrich y Sophie. Después de que Martin haya violado a su madre y cumplido su perverso plan para vengarse de ella y de Friedrich, decide encargarse de los preparativos de la celebración de la boda. Mientras los novios se están vistiendo en habitaciones separadas, Martin entra en ambas estancias para asegurarse de que su vestuario es el adecuado, controlando el protocolo y los pasos de la ceremonia. Para que el enlace resulte más ameno, Martin ha invitado a algunos de sus amigos, incluida su amante, que aguardan perezosamente en uno de los salones, bailando y fumando, impecablemente vestidos para la ocasión. El conjunto que nos muestra el travelling durante esta escena es profundamente estético, muy logrado visualmente. Los invitados dan a la escena un aire de cabaret muy teatral que es reforzado por la canción “Nachts ging das Telefon”, un tema que contextualiza la escena en la época en que se inscribe –los años treinta- y que posee un carácter pausado y tranquilo que subraya los movimientos relajados de los amigos de Martin, mientras éste manifiesta una agresividad y tensión constantes.

La canción que escuchamos fue compuesta por Willi Kollo⁶³⁵ y se hizo especialmente famosa con la interpretación de Zarah Leander, cantante vinculada al régimen nazi, hecho que refuerza la contextualización de la música en una época determinada, del mismo modo que vimos cómo los cantos nazis escuchados a lo largo del filme habían sido seleccionados por Visconti de entre los más destacados durante el Tercer Reich, para que la lectura del conjunto de las escenas fuese perfecto.

La música se interrumpe para la celebración del matrimonio. Mediante un particular y simple “rito nazi”, que consiste básicamente en dos preguntas sobre si

⁶³⁵ Hijo de Walter Kollo y padre del tenor René Kollo, Willi Kollo heredó el gusto por la música ligera y la canción berlinesa en la que logró un notable éxito en los años treinta.

alguno de los contrayentes tiene enfermedades hereditarias y si son de raza aria, la pareja queda unida legalmente. En esta escena llama la atención la ausencia de música, logrando una tensión dramática poderosísima producida por el silencio musical, los nerviosos movimientos de Martin, la dejadez que manifiestan los invitados y la apatía autodestructiva de Friedrich y Sophie. Este conjunto de elementos hace que la ausencia de sonido y de diálogo logre “congelar” el tiempo, someterlo a una tensión que lo solidifica hasta que la canción “Nachts ging das Telefon” vuelve a aparecer mientras vemos la indolencia de los amigos de Martin, con síntomas de embriaguez y cansados de aguantar en ese escenario que les aburre profundamente.

La función de la música en esta segunda aparición es ligeramente diferente a la primera; en este caso, el regreso del tema musical sirve para romper la tensión que se había creado durante la ceremonia matrimonial, a la vez que se identifica con los amigos de Martin y su actitud distante. Al relacionarse con los amigos de Martin, la música se distancia de Friedrich y Sophie quedando señalados como dos seres marginales que han perdido su identidad; los temas musicales extradiegéticos del poder y de Sophie han desaparecido y les acompaña únicamente un profundo silencio, elemento esencial en este punto de la película que nos indica que los dos personajes están ya muertos, antes de que Martin les invite a suicidarse⁶³⁶.

La canción de Zarah Leander enlaza con la canción que interpreta Martin al comienzo del filme parodiando a Marlene Dietrich. Visconti incorpora la música de dos cantantes y actrices vinculadas con el régimen nazi en la década de los años treinta, y consciente de ello utiliza estas canciones para dar sentido al contexto histórico y crear un ambiente circunscrito de manera absoluta al nazismo. La tensión y hermetismo que se vive en la escena de la celebración de la boda de Sophie y Friedrich está reforzado por la presencia de las banderas nazis; en las paredes y las columnas, en cualquier zona de los salones, las banderas invaden el espacio, inquisidoras, con sus colores rojo, negro y blanco, y el símbolo geométrico inconfundible de la esvástica.

Con la música de Willi Kollo se cierra el proceso de transformación del personaje de Martin, que comenzó siendo un vulgar imitador de teatro de cabaret y terminó de forma real: Martin se convierte en un nazi implacable y malévolo, un ejemplar fascista que culmina su transformación con la violación de su madre y,

⁶³⁶ La escena del suicidio colectivo forzado por Martin, acompañada por el profundo silencio hermético que emana la habitación en la que mueren Friedrich y Sophie, tiene un efecto sobrecogedor. Visconti fue capaz de representar la esencia del mal en este filme a través del personaje de Martin.

finalmente, con el asesinato de ésta y de su cónyuge mediante las cápsulas de cianuro que les “invita” a tomar nada más firmar su matrimonio.

B.2.3) Música nazi

- **“Westerwald Lied”**

Después de la escena en la que escuchamos el primer foxtrot anteriormente analizado, vemos a Günther asistir a la lectura de la lista de autores prohibidos por el régimen nazi en su colegio. En la lista aparecen nombres que van desde Thomas y Heinrich Mann, pasando por Stephan Zweig hasta Emile Zola o Marcel Proust. La escena continúa y vemos que cada volumen de la biblioteca del colegio es quemado en una pira en la que arden todos y cada uno de los libros de los autores cuyos nombres hemos escuchado; una fechoría cultural que desagrada notablemente a Günther, quien se siente profundamente distante de la ideología nacionalsocialista y sabemos que desprecia a su padre por sus vínculos con el nazismo.

La hoguera arde alimentada por el papel de los libros y rodeada por banderas nazis mientras escuchamos cantar a los alumnos del colegio una canción monódica en alemán: el “Westerwald Lied”⁶³⁷, tema de origen popular que sería retomado por el Tercer Reich como canción militar de referencia.

Pero lo más interesante de la utilización de esta canción en *La caduta degli dei* es que permite una lectura con doble sentido: por un lado, sabemos que se trata de una conocida canción popular que bien podría ser cantada por los alumnos de un colegio cualquiera en Alemania; por otro, somos conocedores de que esta canción se convirtió en uno de los himnos nazis más importantes junto con el “Horst Wessel Lied”, “Es zittern die morschen Knochen” o el “Deutschland erwache”⁶³⁸. La lectura a la que nos invita esta estrategia musical es que los jóvenes del colegio, aparentemente inocentes si tomamos la canción como un sencillo canto popular, se transforman irremediabilmente en futuros soldados al servicio del nazismo. Y esto es exactamente lo que le sucede a Günther en la tercera parte de la película: es transformado en un heredero directo del fascismo más extremo de la mano de Aschenbach. La canción anticipa los hechos de la

⁶³⁷ En su estudio “Luchino Visconti’s Musicism” Noemi Premuda confunde esta canción con el “Horst Wessel Lied” que, ciertamente, sí suena en el filme pero no en esta ocasión. PREMUDA, op. cit., p. 207.

⁶³⁸ <https://forum.axishistory.com//viewtopic.php?t=183374>

narración, adelantando la información de que Günther caerá en las garras del naciismo al final del filme⁶³⁹.

El texto que escuchamos es el siguiente:

*Heute wollen wir marschier'n,
Einen neuen Marsch probier'n,
In den schoenen Westerwald,
Ja, da pfeift der Wind so kalt!*

*O du schöner Westerwald,
Ueber deine Höhen pfeift der Wind so kalt,
Jedoch der kleinste Sonnenschein
Dringt tief ins Herz hinein!*

*Und die Gretel und der Hans
Geh'n am Sonntag gern zum Tanz,
Weil das Tanzen Freude macht
Und das Herz im Leibe lacht.*

*O du schöner Westerwald,
Ueber deine Höhen pfeift der Wind so kalt,
Jedoch der kleinste Sonnenschein
Dringt tief ins Herz hinein!*⁶⁴⁰

Esta misma canción se escucha de nuevo más adelante, en la escena en que los soldados de las S.A. se reúnen en Wiessee, durante la fiesta celebrada en la cervecería.

⁶³⁹ www.axishistory.com

⁶⁴⁰ *Hoy queremos marchar/ y ensayar una nueva marcha / en la hermosa Westerwald. / Sí, allí donde el viento silba bien frío / ¡Oh, tú, hermosa Westerwald! / Sobre tus alturas, el viento silba bien frío. / En cambio, el rayo de sol más pequeño /penetra profundamente en el corazón /Y Hans y Gretel /van a bailar los domingos, /porque el baile produce placer /y risas en el corazón / Cuando el baile se acaba /no hay más que peleas, /y al muchacho que no le gusta / se le acusa de no tener buen gusto. /¡Oh, tú, hermosa Westerwald! /Eres conocida por todo el mundo. /Es verdad que la gente de la Naturaleza /no tiene trazas de falsedad. Traducción del autor del trabajo partiendo de la traducción inglesa. <http://lyricstranslate.com/es/westerwaldlied-westerwald-song.html>. Página visitada el 4-2- 2016.*

La analizaremos en el siguiente apartado puesto que, al no tener la misma función que en esta ocasión, tiene más sentido analizarla después para no generar posibles confusiones al lector.

- **Encuentro de las S.A. en Wiessee**

El motivo de realizar el análisis de esta parte del filme de manera individual es debido a la unidad que posee de principio a fin. Consiste en un bloque sonoro muy extenso –casi media hora de duración- que cambia de carácter según la situación. Al final, cuando los soldados se van a acostar después de la fiesta y parece que se acerca el descanso y el silencio, irrumpen las S.S. con sus ametralladoras y exterminan a los soldados de las S.A.

A lo largo de esta escena encontramos varias canciones diegéticas cuyo estilo musical abarca desde la música folklórica a la música de Wagner, pasando por las canciones nazis que cantan los soldados. La primera canción que suena es el “Westerwald Lied”, la misma pieza que aparecía en la escena de la quema de los libros en el colegio de Günther. En este caso la escuchamos muy brevemente, cuando vemos a varios soldados haciendo prácticas de tiro sobre unas dianas que representan a altos mandos de las S.S y del régimen nazi. Los presentes cantan esta canción, cuya función es contextualizar la escena con “música nazi”.

La siguiente aparición musical es a través del personaje de Konstantin. Los soldados y oficiales navegan en barcas de remo por el lago, disfrutando del día y del fraternal encuentro entre camaradas. Konstantin, de pie en una de las barcas, vocifera con emoción el aria “Liebestod”, que canta Isolda al final de la ópera *Tristan und Isolde*. La escena no deja de resultar grotesca al ver al personaje de Konstantin, hombre grueso de voz grave y agresiva, un verdadero antihéroe, cantar el aria más sutil de la citada ópera. Lo más relevante en este caso es la función de la música dentro de la narración. Como ya hemos explicado, las S.A. son acribilladas por las S.S. esa misma noche, de manera que la canción que escuchamos resulta premonitoria, anticipándonos de una forma general el concepto de la muerte que, efectivamente, sucede poco tiempo después. Al incorporar el aria a esta escena Visconti incorpora una información adicional -como había hecho frecuentemente en toda su producción cinematográfica- que anticipa un acontecimiento próximo en el filme, actuando como “indicador musical” de una muerte que se aproxima inexorable. Los versos que canta Konstantin tienen el siguiente mensaje:

*Mild und leise
Wie er lächelt,
Wie das Auge
Hold eröffnet
Seht ihr's, Freunde?
Seht ihr's nicht?
Immer lichter
Wie er leuchtet,
Stern-umstrahlt
Hoch sich hebt?
Seht ihr's nicht?
Wie das Herz ihm
Mutig, schwillt,
Voll und hehr
In Busen ihm quillt⁶⁴¹.*

Como podemos observar, el contenido del texto está demasiado adscrito al contexto de la ópera de la que procede y no permite identificar elementos comunes entre Konstantin e Isolda, o entre personajes de la ópera y del filme, como para valorar este aspecto de manera relevante.

Enseguida asistimos a un cambio de escenario que va seguido de un cambio de música. La escena se traslada al interior de la cervecería donde escuchamos música folklórica mientras cuatro jóvenes vestidos con el traje tradicional ejecutan el Schuhplatter, danza en la que se coordinan las manos y los pies, golpeando unas sobre otros. Se trata de música instrumental tocada por un acordeón que sobresale entre la algarabía que generan las voces de los soldados y su función es la de contextualizar la situación para lograr un mayor realismo cinematográfico al resultar la música objetiva – en tiempo y lugar- y no anacrónica.

⁶⁴¹ *Cuan dulce y suave/ sonrío,/ como se entreabren/ sus ojos tiernamente/ ¿Le veis, amigos? / ¿No le veis...?/ ¿Cómo resplandece/ con luz creciente!/ Cómo se alza/ rodeado de estrellas./ ¿No le veis?/ ¿Cuán valiente y henchido,/ lleno y sublime,/ se le inflama el corazón/ en el pecho!* Traducción del autor del trabajo tomando como referencia la traducción inglesa del libreto de la ópera.

Tras el Schuhplatter suena otra canción popular interpretada por una pequeña agrupación de instrumentos de viento, muy conocida entre los soldados ya que se ponen por parejas con las chicas allí presentes y comienzan a bailar una danza animada y alegre. En este caso la música no se utiliza para contextualizar la escena; esta pieza tiene la función de crear un evidente contraste con la siguiente canción que escuchamos: el himno “Horst Wessel Lied”. Mientras los muchachos beben, bailan y se divierten con las chicas uno de los presentes comienza a cantar a capella el “Horst wessel Lied” y en un instante las voces de todos los soldados, al unísono, entonan con orgullo este himno. Su efecto es casi ceremonial. La seriedad con la que los oficiales y soldados cantan nos recuerda el compromiso de todos ellos con la causa nazi; incluso los músicos de la pequeña orquesta se suman al coro y cantan con devoción el “himno nacional” del Tercer Reich.

El “Horst Wessel Lied” y el Schuhplatter son utilizados como elementos de contexto a la vez que sirven para contraponer el carácter y sentido de una música con la otra. La música popular, interpretada para la diversión de los soldados, se convierte en algo irrelevante ante la presencia del himno “Horst Wessel Lied”, cantado solemnemente por todos los presentes. Por su parte, el célebre himno nazi produce un efecto de unión y colectividad casi trascendente cuando vemos a los miembros de las S.A. entonar con responsabilidad esta canción. De esta manera, el contraste es especialmente efectivo y crea una sensación de distanciamiento de los placeres mundanos para acercarse al sentimiento grupal de fraternidad. El recurso no deja de ser sencillo a la vez que efectivo y ello nos hace volver a pensar en que esta estrategia de contraste entre dos estilos musicales diferentes y entre el nivel diegético y el extradiegético es uno de los asuntos que domina la utilización de la música por parte de Visconti en lo que a la utilización de la música se refiere.

Los soldados cantan la siguiente canción:

*Die Fahne hoch! Die Reihen fest geschlossen!
SA marschier mit ruhig festem Schritt.
Kam'raden, die Rotfront und Reaktion erschossen,
Marschier'n im Geist in unser'n Reihen mit.*

*Die Straße frei den braunen Bataillonen.
Die Straße frei dem Sturmabteilungsmann!*

*Es schau'n aufs Hakenkreuz voll Hoffnung schon Millionen.
Der Tag für Freiheit und für Brot bricht an!*⁶⁴²

El “Horst Wessel Lied” se corta sincrónicamente al terminar una de las estrofas mientras la cámara nos sitúa ahora en el exterior de la cervecería. Desde allí escuchamos una canción popular de ritmo ternario que proviene del interior, donde se ve bailar a algunos jóvenes, ya muy borrachos, que cantan a capella y se acompañan con palmadas. Es la madrugada y la mayoría de mujeres han desaparecido de la fiesta, al igual que los integrantes de la orquestina, y los soldados bailan entre ellos. El tipo de música que suena en estos momentos vuelve a ser música popular apropiada para el entretenimiento, para pasar el rato de forma amena, sin más pretensiones. El tempo lento que posee la interpretación indica que la fiesta está pasando factura a los presentes pero todavía les quedan energías para continuar bebiendo con sus camaradas. Esta canción da paso a otra similar, en la línea de la anterior pero interpretada al piano. Uno de los soldados se ha sentado a tocar para amenizar la velada y que no decaiga la fiesta mientras vemos a tres oficiales de rango más alto, Konstantin entre ellos, que comentan fuera de la cervecería las relaciones entre Röhm y Hitler.

El pianista continúa con el famoso “Can-can” de la ópera *Orphée aux enfers* de Offenbach⁶⁴³. Los soldados, cada vez más borrachos, “travestidos” de bailarinas en esta ocasión, danzan hasta la extenuación al son de los acordes del piano que, antes de terminar la pieza, es aporreado y golpeado por el intérprete. Los bailarines terminan por el suelo y todos gritan y corean de manera descontrolada al terminar la canción.

Con la incorporación de *Orphée aux enfers* de Offenbach Visconti hacer bailar a los alemanes de las S.A. al son de la música de un autor judío. Esta paradoja refleja cómo el “Can-can” de la citada ópera sirve a la “raza aria” para un rato de diversión

⁶⁴² *Con la bandera en alto y la compañía en formación cerrada / Las tropas de asalto marchan con paso decidido y silencioso / Camaradas caídos en el frente rojo y por reaccionarios / En espíritu marcháis, en nuestra formación. / La calle libre para los batallones marrones / La calle libre para los soldados que desfilan / Millones, llenos de esperanza miran la esvástica / El día se impone para la libertad y el pan.* Traducción del autor del trabajo.

Creemos conveniente decir que “Die fahne hoch! – La bandera en alto!- fue el himno nazi de 1930 a 1945 hasta que con la caída del régimen se prohibió definitivamente.

⁶⁴³ Para un conocimiento detallado del argumento de la ópera se ha revisado: SADIE, Stanley (Editor). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: McMillan Pres. Limited, 1992, Vol. III, pp. 774-776.

vulgar. El final en el que vemos y oímos cómo se “aporrea” el piano, demuestra que no sienten el más mínimo respeto por esa música, sirviéndoles exclusivamente para la realización “teatro travestido”. En este caso sí que existe un claro paralelismo entre el contenido de la música y el de las imágenes que consideramos necesario comentar y detenernos en ello. En la ópera se representa una bacanal en el infierno, donde los dioses bailan un “Can-can”, al igual que sucede con los soldados y oficiales de las S.A.: los supuestos “dioses nazis” danzan en su particular orgía que se transformará en infierno con la llegada de las S.S.

La penúltima canción que se escucha en la fiesta celebrada por las S.A. en Wiessee es otra de las canciones más importantes durante el Tercer Reich: “Es zittern die morschen knochen”. Después de la intensidad manifestada por todos los presentes en el baile del “Can-can”, el himno alemán devuelve la calma a los soldados que, cada vez más borrachos, mantienen la entereza para cantar de nuevo con respeto una de las canciones habituales en su repertorio. Abatidos por el cansancio y el alcohol muchos de ellos tratan de sobreponerse para entonar las líneas de una canción que dice así:

*Es zittern die morschen Knochen
Der Welt vor dem roten Krieg,
Wir haben den Schrecken gebrochen,
Für uns war's ein großer Sieg.*

*Wir werden weiter marschieren
Wenn alles in Scherben fällt,
Denn heute da hört uns Deutschland
Und morgen die ganze Welt.*

*Und liegt vom Kampfe in Trümmern
Die ganze Welt zuhauf,
Das soll uns den Teufel kümmern,
Wir bauen sie wieder auf.*

*Und mögen die Alten auch schelten,
So laßt sie nur toben und schrei'n,*

*Und stemmen sich gegen uns Welten,
Wir werden doch Sieger sein*⁶⁴⁴.

La función contrastante de esta canción es similar a la que ya explicamos con a aparición del “Horst Wessel Lied”, pero en este caso el contraste se crea entre la música de Offenbach, un compositor poco apreciado durante el nazismo por su ascendencia judía, y el himno “Es zittern die morschen Knochen”, paradigma de la música del Tercer Reich.

La última pieza que suena esta segunda parte de *La caduta degli dei* pertenece al compositor alemán Richard Wagner y la escuchamos en el momento en que Konstantin canta de nuevo el aria “Liebestod” de la ópera *Tristan und Isolde*. El pianista que hasta ahora había interpretado la música con la que se divertían los soldados de las S.A., acompaña a Konstantin, quien entona el aria con voluntad y entrega, pero el alcohol y el cansancio le impiden cantar con un mínimo de precisión. Si en la primera aparición del tema wagneriano la escena resultaba grotesca, en esta segunda ocasión lo es todavía más debido a los efluvios de sudor y cerveza que muestran los rostros de todos los soldados.

La aparición en dos ocasiones de la misma pieza supone una reiteración, planteando de nuevo ese efecto premonitorio del que hablamos la vez anterior. La insistencia de Konstantin en el tema de la ópera de Wagner es significativo: parece que esté anticipando su propia muerte, como hace Isolda en la ópera. Esta obsesión convierte al personaje de Konstantin en un oráculo que anticipa lo que va a suceder en el futuro y que tiene lugar a continuación. El comienzo y final de esta sección del filme con el aria “Liebestod” le otorga una estructura cíclica al mismo: si la primera aparición del aria podía ser entendida como una premonición, con la segunda se confirman las

⁶⁴⁴ La canción fue escrita por Hans Bauman y la traducción que presentamos es la siguiente: *Los huesos podridos tiemblan en todo el mundo/ después de la gran guerra roja/ Golpeamos el miedo/ La victoria será grande para nosotros./ Nosotros marcharemos/ Incluso aunque todo se haga pedazos./ Alemania nos escucha ahora a nosotros/ Y mañana lo hará el mundo entero./ Y si la batalla solo deja ruinas/ montañas de ruinas./ No nos importa lo más mínimo./ Lo reconstruiremos todo de nuevo./ Y si la gente mayor nos abronca./ Les gritaremos./ Incluso si el mundo se levanta en contra nuestra./ Debemos ser los vencedores./ Ellos no quieren entender esta canción./ Solo piensan en guerra y sometimiento./ Mientras nuestros campos se hacen fructíferos./ Tú, bandera de la libertad, vuela!/ Nosotros marcharemos/ Aunque todo se haga pedazos ahora/ La libertad se alzará en Alemania/ Y mañana el mundo le pertenecerá.* Traducción del autor del trabajo.

sospechas de la “llegada de la muerte” que sucede con la llegada de los soldados de las S.S.

3.4. CUARTA ETAPA: “FRANCO MANNINO”

La última etapa en la que hemos dividido nuestro estudio de la música en el cine de Luchino Visconti trata un periodo que consideramos tiene unidad y lógica estilísticas y al mismo tiempo enlaza con la primera etapa que denominamos Neorrealista. Franco Mannino ya había trabajado con Visconti como compositor en los filmes *Appunti su un fatto di cronaca* y *Bellissima*, y también en el teatro con *Tres hermanas* de Chéjov y *Mario e il mago*. El compositor italiano retoma el trabajo cinematográfico con Visconti con dos filmes en los que no realiza propiamente la función de compositor sino más bien de arreglista, adaptando fragmentos y ajustando transiciones para que las obras resulten precisas y equilibradas. Se trata de *Morte a Venezia* y *Ludwig*. Este trabajo ya lo realizó con la adaptación del “commento musicale” de *Bellissima: L’elisir d’amore* de Gaetano Donizetti, fue adaptada y arreglada por Mannino para las distintas escenas en las que se insertaba, pero el compositor no escribió la música original. Este hecho ya fue señalado por Suso Cechi d’Amico y lo recogimos en la segunda parte de nuestra investigación, donde explicábamos cómo d’Amico consideraba que Franco Mannino “no había hecho para Visconti más que adaptaciones musicales”⁶⁴⁵. Pero si somos justos y valoramos objetiva y cinematográficamente el trabajo musical realizado por Mannino en *Gruppo di famiglia in un interno* y en *L’innocente*, sucede algo similar a lo que vimos en el caso de Maurice Jarre para *La caduta degli dei* o de Piero Piccioni para *Lo straniero*: aparentemente la música no es la que el espectador “espera” escuchar, pero como trabajo musical aplicado al contexto de la película se trata de un trabajo muy bien realizado y con un criterio muy profesional.

Recordaremos que la colaboración entre Visconti y Nino Rota comenzó de manera similar al caso que hemos comentado de Mannino: comienza adaptando la *Séptima sinfonía* de Anton Bruckner y termina componiendo la música según el criterio consensuado de ambos. Se trata de una situación similar que nos invita a pensar que los compositores, para hacer su labor de manera libre y autónoma, tenían que tener especial confianza con el realizador italiano, ya que Visconti tenía un criterio musical tan definido que era complicado convencerlo.

Franco Mannino será el compositor que trabaje fielmente con Visconti los últimos seis años de su carrera cinematográfica. Sabemos que, además de trabajar juntos eran cuñados ya que Uberta Visconti, hermana de Luchino, estaba casada con el

⁶⁴⁵ LATORRE, op. cit., 155.

compositor italiano quien, junto con Suso Cechi d'Amico, Piero Tosi o Enrico Medioli, ayudó notablemente a Visconti en sus últimos dos filmes debido al delicado estado de salud del realizador italiano.

3.4.1. *MORTE A VENEZIA* (1971)⁶⁴⁶

A) Contexto

El interés de Visconti por la estética y el pensamiento germánicos siguió vigente después del rodaje de *La caduta degli dei* y durante la preparación de *Morte a Venecia*. Uno de los autores que le causó profunda impresión fue Thomas Mann cuya obra, junto con la de Proust, le sirvió como referencia literaria a la hora de enfocar posibles guiones cinematográficos. La novela de Mann *La muerte en Venecia* está inspirada en la vida del compositor austriaco Gustav Mahler, por quien Mann sentía una particular simpatía: veía en el músico el héroe cultural del siglo XIX⁶⁴⁷. Cuando Mahler murió en 1911 el escritor alemán recopiló artículos de periódico que hablaban sobre él para documentarse y escribir un libro que reflejase su personalidad artística. En Venecia, Mann comenzaba a trabajar en una novela cuyo protagonista se llamaría Gustav von Aschenbach y sería escritor en lugar de músico.

Visconti sitúa a Aschenbach como compositor devolviéndole la verdadera personalidad y restableciendo el sentido del personaje. La razón de la transformación del personaje fue muy concienzuda y no tan sencilla como Visconti expresaba: “Me he limitado a transformar al protagonista de escritor a músico. Las verdaderas novelas no se pueden “dar a ver”, mientras que la música la puedo hacer sentir”⁶⁴⁸. También Franco Mannino consideró la transformación del personaje uno de los detalles más importantes del filme:

“El cambio Mahler-Visconti era inevitable por la cercana afinidad entre las dos personalidades. Dos grandes figuras del arte con extraordinarias

⁶⁴⁶ El autor del presente trabajo redactó un artículo en el cual se analiza *Muerte en Venecia* desde una perspectiva “mahleriana”. El enfoque es diferente al que se propone a continuación pero algunas de las citas están también aquí referidas. Cf. SOLANAS DÍAZ, Víctor. *Visconti y la música estructural: Muerte en Venecia*. En OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Edit.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Ed. Plaza Universitaria, 2005, pp. 425- 434.

⁶⁴⁷BACON, op. cit., p. 156.

⁶⁴⁸ RONDOLINO, op. cit., p. 494.

analogías sobre la construcción de sus espectáculos teatrales... También, en el campo creativo, una análoga tendencia por un decadentismo sufrido por su excesiva cultura, visto a través de una visión del deterioro humano y cultural que nos ha rodeado en este último siglo”⁶⁴⁹.

El guión, basado en la novela homónima de Mann, lo elaboraron Enrico Medioli y Nicola Badalucco⁶⁵⁰ bajo la supervisión del director. Finalmente se suprimieron algunas partes y se incorporaron otras de carácter biográfico que mostraban los pensamientos del protagonista⁶⁵¹. Para ello se recurrió al recurso del *flashback*, que por un lado “enriquece el sentido de la anécdota aunque por otro rompe el ritmo de la narración”⁶⁵². Esta estrategia para recrear el recuerdo del personaje protagonista ya lo habíamos visto en *Vaghe stelle dell'orsa*, donde se muestran algunas escenas de la infancia de la protagonista mediante el *flashback*.

Mediante este recurso se muestran al espectador detalles del “credo” estético de Aschenbach y de su vida artística o familiar acercándonos a la vida pasada del compositor: en uno de ellos vemos a Gustav con su mujer y su hija en un bello entorno alpino; en otro, un carruaje transporta el féretro en el que yace la niña, ante la desolación de sus padres. Estas escenas, tomadas de la biografía de Gustav Mahler, hacen referencia a la permanente necesidad de Visconti de contar historias de familias destruidas o en proceso de destrucción.

En *Morte a Venezia* Visconti incorpora también detalles familiares de carácter autobiográfico. La exquisita familia polaca alojada en el Hôtel des Bains nos hace pensar inevitablemente en la suya propia. La majestuosa elegancia de la madre de Tadzio, interpretada por Silvana Mangano, nos recuerda a la figura de doña Carla Erba, madre de Luchino. El padre, de nuevo, no existe; carece de importancia y no afecta en absoluto a la unidad familiar. El núcleo que hace de esa familia un grupo organizado es la madre.

En esta película se refleja con singular acierto un tema que había atraído desde siempre a Visconti: “el conflicto entre un artista, con sus aspiraciones estéticas, y la vida; entre lo que parece colocarlo por encima de la historia y lo que le hace participar

⁶⁴⁹ Idem, pp. 496-497.

⁶⁵⁰ Nicola Badalucco había trabajado como guionista en *La caída de los dioses*.

⁶⁵¹ MIRET JORBA, op. cit., p. 190.

⁶⁵² Idem, p. 195.

en la condición histórica burguesa”⁶⁵³. La vida y su sensualidad, representada por Tadzio, el joven polaco, se opone al arte y su espiritualidad. Éste es el conflicto principal de la novela y que el realizador italiano reinterpreta magistralmente sirviéndose de otra obra de Thomas Mann: *Doktor Faustus*.

Las novelas de Mann son una clara imagen de la situación cultural y espiritual de Europa antes de la primera guerra mundial. A comienzos del siglo XX el arte y la vida cultural europeos se abren a nuevas concepciones⁶⁵⁴; existe un entusiasmo generalizado con los avances de la ciencia y se crea una utopía en torno a la tecnología. Pero también hay un temor a la “destrucción de la cultura”, la verdadera base de la vida y los valores que la hacían posible hasta entonces. Para algunos intelectuales la civilización europea resultaba decadente e iba encaminada a un vacío espiritual. La sensibilidad de Thomas Mann aprecia con claridad esta situación y la describe desde su particular punto de vista. También la música de Mahler refleja en cierto modo una época que termina y sucumbe ante las generaciones venideras. *Morte a Venezia* representa una conjunción de tres grandes artistas del siglo XX: el escritor Thomas Mann, el compositor Gustav Mahler y el realizador Luchino Visconti. Éste último asimila la obra de ambos autores logrando una creación propia dotada de exquisita sensibilidad.

B) Música

En *Morte a Venezia* Visconti recurre a la música de Gustav Mahler que ya tenía intención de haber utilizado en *La caduta degli dei* y a la que tuvo que renunciar debido a que los productores norteamericanos le impusieron trabajar con Maurice Jarre⁶⁵⁵. En este filme Visconti fue realizador y productor, lo que le facilitó el poder hacer las cosas a su manera, respetando el proyecto inicial y decidiendo con su equipo técnico cualquier cuestión. Lo cierto es que la propia obra de Thomas Mann posee una concepción musical destacable y ello fue captado de inmediato por Visconti. Como escribe Monica Stirling en *Luchino Visconti: a screen of Time*: “La totalidad de la obra de Thomas Mann está llena de ecos musicales, pensamientos sobre la música y referencias a la

⁶⁵³ SCHIFANO, op. cit. p. 302.

⁶⁵⁴ Recordaremos a Arnold Schönberg y el desarrollo de la atonalidad o la revolución musical del ritmo de Igor Stravinsky; la abstracción de Paul Klee o las obras de Kandinsky; la filosofía de Ludwig Wittgenstein o el psicoanálisis de Sigmund Freud.

⁶⁵⁵ Cf. SCHNEIDER, Marianne e SCHIRMER, Lothar (Cur.). *Visconti. Scritti, film, star e immagini*. Milano: Mondadori Electa, 2008, pp. 60-65.

música; el mismo dijo, diez años antes de escribir *Morte a Venezia*, que había aprendido a utilizar la música para modelar su estilo y forma⁶⁵⁶. Lino Micciché, en el prólogo al guión del filme, analizó con gran acierto la música, considerando que la película poseía una “estructura sinfónica”:

“[...] más que estar compuesto por escenas, secuencias o grupos de ellas, resulta estar compuesta por *movimientos* o *tiempos* que frecuentemente unifican entre sí secuencias y grupos de secuencias que a veces parecen desligadas desde el punto de vista de las tres unidades de rigor: tiempo, lugar y acción [...]. Tanto los motivos específicamente musicales como los visuales -las miradas entre Aschenbach y Tazio, por ejemplo-, poseen una auténtica función de “leitmotiv” semántico, que se mantiene a lo largo de la urdimbre sinfónica del filme. Sería inútil, e incluso peligroso, definir tales movimientos del filme por analogía con la música: se caería en la arbitrariedad de mero prurito nomenclativo. Baste subrayar, sin embargo, cómo la musicalidad de *Morte a Venezia* lo convierte en un filme dividido más bien en *poéticos cantos* que en *prosáicos capítulos*, y cómo su complicada y genial urdimbre sinfónica lo convierte, paradójicamente, en uno de los filmes más musicales de la historia del cine sonoro⁶⁵⁷.

De acuerdo con las palabras de Lino Micciché, consideramos que el filme está dividido en movimientos más que en escenas o capítulos. Por este motivo no hemos establecido una división del filme a nivel musical en partes o secciones. En todo caso podríamos hablar, de forma muy general, de una división interna estructurada por las apariciones del “Adagietto”, cuyo protagonismo como “leitmotiv” del filme es comparable al personaje de Aschenbach. Tomando en consideración lo comentado por Micciché, el guión musical del filme que proponemos en esta ocasión es el siguiente:

PARTE I

1. Créditos iniciales. Llegada al Lido.

-Adagietto 1: extradiegético

-Sirena del vaporetto

⁶⁵⁶ STIRLING, op. cit., p. 207.

⁶⁵⁷ MICCICHÉ, Lino (comp.). *Muerte en Venecia de Luchino Visconti*. Barcelona: Aymá, 1983, p.14.

- Marcha de los Bersaglieri
- Paisajes sonoros:
 - Motor del barco
 - Sonido del agua en la góndola
- 2. Hôtel des Bains: llegada.
 - Música de fondo
- 3. Flashback 1: Alfried al piano
 - Adagietto 2: diegético
- 4. Hôtel des Bains: en el salón
 - Orquestina: valeses. *Die lustige Witwe*.
 - “Paisaje sonoro” del comedor
- 5. Flashback 3: Alfried al piano
 - Cuarta sinfonía* de Mahler
- 6. En la playa:
 - “Paisaje sonoro”

PARTE II

- 7. Hôtel des Bains: desayuno. Gustav se marcha.
 - Adagietto 3: extradiegético
- 8. En la estación de tren: se corta la música
- 9. Flashback 5: felicidad de la familia de Gustav
 - Adagietto 3: regresa la música
- 10. La playa:
 - “Paisaje sonoro”
 - Tercera sinfonía* de Mahler
 - Atardecer
 - Noche
 - Amanecer
 - En la playa de nuevo
- 11. Hôtel des Bains:
 - “Para Elisa”. Tazio al piano
- 12. Flashback 6: prostíbulo.
 - “Para Elisa”. Esmeralda al piano
- 13. San Marcos: dentro de la iglesia.

-Música religiosa

14. San Marcos: exterior, en la plaza. Paseo por Venecia.

-Campanas

15. Hôtel des Bains: músicos ambulantes.

-Cantan tres canciones populares

16. San Marcos: exterior, plaza. Paseo por Venecia.

-Campanas

PARTE III

17. Flashback 7: muerte de la hija de Gustav.

-Adagietto 4: extradiegético

18. En la peluquería.

-Adagietto 4: continúa de la anterior escena

19. Flashback VIII: fracaso en el concierto

-Acorde final orquestal

PARTE IV: FINAL

20. Playa.

-Ninna nanna de Mussorgsky

-“Adagietto” 5: extradiegético

·Pelea entre Tazio y su amigo.

·Muerte de Gustav

·Créditos finales

El análisis de la música de *Morte a Venezia* lo hemos dividido, como venimos haciendo a lo largo de este estudio, en dos partes diferenciadas: la correspondiente a la música extradiegética y que incluye las dos obras sinfónicas de Gustav Mahler, cuya función es la de reflejar la sensibilidad y el mundo interior del compositor Aschenbach, y la parte de la música diegética, que funciona como referencia del mundo real y que contrasta con la sensibilidad manifestada por la música de Mahler.

B.1) Música extradiegética

Musicalmente, el plano extradiegético lo conforman dos piezas de Gustav Mahler: el “Adagietto” de la *Quinta sinfonía* y el “Nocturno” de la *Cuarta sinfonía*. La

primera de las obras suena es seis ocasiones⁶⁵⁸, pero teniendo en cuenta que en la tercera aparición la música se interrumpe y regresa casi desde donde quedó interrumpida, podemos plantear cinco apariciones musicales del “Adagietto”, una de ellas desde el plano diegético, al piano. La segunda de las piezas de Mahler solamente aparece en una ocasión, y su inclusión en el filme viene motivada por los versos que incorpora la música, en perfecta comunión con el espíritu del grupo de secuencias en las que aparece.

- **Gustav Mahler: “Adagietto” de la *Quinta sinfonía***

La característica principal de *Morte a Venezia* es que el ritmo cinematográfico está organizado por la música. Los planos fijos, el travelling y el empleo del *zoom* se ajustan al tempo lento del “Adagietto” de la *Quinta sinfonía* de Mahler, que actúa como “leitmotiv”⁶⁵⁹ a lo largo del filme. Lino Micciché, en una entrevista realizada a Visconti con motivo de la realización de la película, le confesó que le sorprendió la elección de la pieza más famosa de entre la producción mahleriana, cuando podrían haber sido igualmente válidas otras opciones: desde el último tiempo de la *Sexta sinfonía* o el “Andante amoroso” de la *Séptima* hasta el “Adagio” de la *Décima*⁶⁶⁰. Visconti respondió lo siguiente:

“Inicialmente tenía muchas ideas e hipótesis y he examinado muchas piezas mahlerianas. Más bien ya había preparado otros fragmentos de piezas y los había presentado para un montaje de prueba en pantalla, para verificar como funcionaban. El día que prové el “Adagietto” de la *Quinta* fue evidente de inmediato que encajaba a la perfección, como si hubiese sido predispuesto *ad hoc*, coincidiendo con las imágenes, movimientos, cortes y ritmo interno. También el primer movimiento de la *Décima sinfonía*, como tu bien recordabas, habría funcionado en cierto modo; pero el “Adagietto” de la *Quinta* es el que mejor funcionaba”⁶⁶¹.

⁶⁵⁸ SCHNEIDER, Marianne e SCHRIMER, Lothar, op. cit., pp. 60-65.

⁶⁵⁹ Leitmotiv entendido en un sentido que se aleja del habitual empleo de este término, puesto que no representa a ningún personaje sino que más bien nos remite a sensaciones propias de la música sinfónica de finales del siglo XIX. MIRET JORBA, op. cit., p. 276-277.

⁶⁶⁰ SCHNEIDER, Marianne e SCHRIMER, Lothar, op. cit., pp. 111-128.

⁶⁶¹ Idem, p. 125.

Sin duda uno de los hechos que convierten a *Morte a Venezia* en una obra cinematográfica profundamente sugerente es la música, cuyo significado se va transformando paulatinamente según avanza el argumento de la película, asimilando los cambios de carácter de las escenas y mostrando todo su efecto catalizador de emociones al final. El “Adagietto” expresa de algún modo el anhelo de reconciliar el sentimiento con el pensamiento o la razón. Va evolucionando hasta las últimas imágenes donde resulta evidente la imposibilidad de reconciliación debido a la muerte del protagonista.

El “Adagietto” se escucha siempre sin diálogos o voces de fondo, invitando al espectador a entrar en un modo de recepción “audiovisual muy particular, cuya novedad fundamental reside en el aspecto sonoro”⁶⁶². Al evitar los diálogos la atención se centra en la música, obligando a una escucha “mahleriana” con todas sus connotaciones: nos transmite ese universo de sensaciones que es propio de la música del compositor austriaco. Una forma muy sutil de aludir a la vida y obra de Mahler sin necesidad de otros recursos que no sean su propia música.

El propio Lino Micciché, en el prólogo del libro que hemos citado anteriormente, se convencía del eficaz efecto del “Adagietto”:

“Sin embargo, pensándolo bien, la elección del célebre “Adagietto” resulta acertado no solo por las justificaciones de pura euritmia con las imágenes que ha dado el realizador. Y es que casi todas las demás posibles citas mahlerianas, con exclusión tal vez del final de la *Novena*, hubiesen terminado por sobreponerse a las imágenes, arrastrando el filme a un nivel puramente sonoro, pasando la imagen a ser, incluso, una ilustración arbitraria de la música, en lugar de mantenerse ésta en su función de soporte de aquélla; o bien, por el contrario, quedar reducido a un mero y tradicional fondo musical. Por su lírica ambigüedad y polivalencia expresiva, se adaptaba mejor que ningún otro fragmento de una partitura de Mahler a ser tratado creativamente, fundiéndose con las imágenes, en lugar de quedar subordinada a la parte visual, en relación con la cual la música venía así, no ya a llenar un silencio [...] sino a subrayarlo, no presentándose como pura sonoridad, sino como una homofonía de las imágenes y su registro rítmico.

Lejos de insertarse sencillamente en las imágenes como un *comentario*, los fragmentos musicales elegidos por Visconti pierden autonomía para cobrar, totalmente fundidos con la parte visual, un

⁶⁶² BACON, op. cit., p. 165.

significado distinto del primitivo, como si Visconti los hubiese *reinventado*”⁶⁶³.

El encargado de arreglar y dirigir los fragmentos de la música de Mahler fue Franco Mannino, al frente de la Orquesta de la Academia de Santa Cecilia de Roma. Visconti dio total libertad al compositor pidiéndole que hiciese su propia versión del “Adagietto” de Mahler para la banda sonora del disco. No quería que la adaptase a la película. Sería él mismo quien adaptase las imágenes a la música⁶⁶⁴.

La estructura formal del “Adagietto” es una sencilla forma ternaria en la que la primera parte y la tercera son similares –A-B-A’⁶⁶⁵-. La similitud entre A y A’ hace que el personaje asuma una serie de cambios en los que la música actúa como elemento recordatorio a nivel emocional. Es importante señalar que en todas las apariciones, a excepción de la tercera, está dividida en dos partes que comienzan desde el principio, creando un efecto de sensaciones comunes en cada escucha.

Para el análisis de la música extradiegética de *Morte a Venezia* hemos indicado los compases musicales en los que se suceden los momentos de sincronía y hemos descrito las escenas teniendo en cuenta este punto de referencia. Esta decisión se debe a que se trata de una película en la que Visconti adecuó el ritmo de los planos, secuencias y escenas al tempo del “Adagietto” interpretado por Mannino. Al ser un filme especialmente musical y en el que existen cambios visuales supeditados a los momentos en los que la música tiene puntos de inflexión, nos pareció lógico tomar la partitura como elemento de referencia⁶⁶⁶.

A continuación analizaremos los momentos en los que suena el “Adagietto” desde el plano extradiegético a lo largo del filme y trataremos de explicar su conexión con las escenas en las que se inserta así como su función. Pese a que Lino Micciché consideraba “peligroso” analizar “los movimientos del filme por analogía con la

⁶⁶³ MICCICHÉ, op. cit., p.13.

⁶⁶⁴ Cf. MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos Lim, 1994, p. 45. En el libro de Mannino se expresa con claridad que fue Visconti el que decidió adaptar las imágenes a la música que el compositor dirigiese con la Orquesta de Santa Cecilia de Roma.

⁶⁶⁵ La estructura del Adagietto es la siguiente: Parte A: cc. 1-37; Parte B: cc. 38-71; Parte A’: cc. 72-113.

⁶⁶⁶ La partitura que se ha tomado de referencia es la de la editorial Dover. MAHLER, Gustav. *Symphonies nrs. 5 & 6*. New York: Dover publications, 1989.

música”, consideramos necesario explicar las escenas en las que las imágenes se “adecúan” a la música.

-“Adagietto” I

El filme comienza con la música de Mahler sobre un fondo negro. Al momento aparecen los títulos de crédito iniciales y el “Adagietto” se extiende hasta la llegada de Aschenbach a Venecia. Se trata aparentemente de una música cualquiera cuya función es situar al espectador ante una serie de sensaciones y significados concretos pero Visconti la convierte en un “elemento de estructura”⁶⁶⁷ desde su primera aparición. Pese a que el realizador italiano no tenía la intención de establecer una sincronía exacta entre las imágenes y la música, si que podemos observar cierta adecuación de las imágenes a los “movimientos” o “tempos” de los que hablaba Lino Micciché. Si observamos esta primera aparición del “Adagietto”, comprobamos como los créditos iniciales terminan con la segunda frase musical de la parte A de la pieza –cc. 20-22-. La música continúa y vemos el mar al amanecer y el barco en el que viaja Aschenbach. Durante estos momentos de transición suena la tercera frase de la parte A –cc. 33 y ss- y nos presenta a Gustav por primera vez; pero el personaje aparece en un momento musical de tránsito no acompañado de un tema que pudiera funcionar como “leitmotiv”, haciendo más evidente su condición de protagonista derrotado, perdedor.

Al comienzo de la parte B -c. 39- el carácter de la música se vuelve más sombrío y coincide con un gesto de Aschenbach en el que deja caer el libro que está leyendo sobre su regazo y hace una negación con la cabeza, en señal de que no puede concentrarse en la lectura, tales son sus preocupaciones y malestar personal⁶⁶⁸. Existe en esta primera aparición del “Adagietto” una intención de “ajuste sincrónico” de las imágenes a la música, manifestándose el completo conocimiento que Visconti tenía de

⁶⁶⁷ “Lo que hace de *Morte a Venezia* capítulo aparte y nuevo es integrar como elemento de estructura una música sinfónica bien concreta escogida en el mismo proceso de inspiración. No basta decir que está integrada en la imagen porque hay mucho más y desde el fondo: es pasar dentro de la música de fondo y de la visualidad a una muy activa participación que, desde el subconsciente da un rumbo singularísimo al mismo *tempo* cinematográfico”. Cf. SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Estudios sobre Mahler*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 86.

⁶⁶⁸ Noemi Premuda habla de la sincronía de una de las respiraciones de Gustav con un crescendo musical pero en nuestro caso, y quizá debido a la grabación de vídeo, solamente hemos encontrado los detalles que exponemos en el texto. PREMUDA, op. cit., pp. 195-196.

la pieza musical de Mahler. También es destacable la interpretación que Franco Mannino hizo del “Adagietto” para la ocasión, muy adecuada a la sensibilidad del filme.

La escena inicial termina con la llegada del barco, de nombre “Esmeralda”, al puerto. La música ha avanzado a lo largo de la parte B y termina de forma repentina –c. 53- con la sirena del barco. Llegados a este punto hemos escuchado exactamente la mitad del “Adagietto”.

-“Adagietto” III⁶⁶⁹

La tercera vez que lo escuchamos es en la escena en la que Aschenbach, antes de abandonar Venecia a causa de sus temores personales, se encuentra con Tadzio en el comedor del hotel. Ambos personajes se paran, muy cerca el uno del otro, y se miran. En la mirada de Gustav hay cierta timidez paternal y en el rostro del joven se atisba un amago de sonrisa sincera. La música comienza de nuevo subrayando la distancia que separa a ambos personajes, mientras Gustav dice en voz baja: “Adiós, Tadzio. Fue todo demasiado breve. Que Dios te bendiga”. Después la cámara nos muestra a Aschenbach en la lancha que le transporta a la estación de tren; viaja pensativo y un *zoom* nos acerca al rostro del compositor durante la mitad de la primera frase musical de la parte A – cc.6-9-. La cámara sigue enfocando el rostro de Gustav y al comenzar la segunda frase musical de esta primera parte A, el *zoom* se aleja paulatinamente hasta volver al encuadre del principio –cc.10-12.

El corte de la música en esta tercera aparición del “Adagietto” se produce en un punto muy concreto –c. 17-, de manera que la fractura de la frase musical produce un claro contraste entre el plano sonoro extradiegético y el diegético: el primero nos remite a las emociones del personaje, manifestando sutiles matices que enriquecen la apreciación de su personalidad, transportándonos a lo que podríamos considerar un plano metafísico, espiritual, mientras que el plano sonoro diegético, configurado por el “paisaje sonoro” en este caso, nos sitúa en el plano de lo real, del mundo cotidiano donde la convivencia con “los otros” resulta problemática al mostrarse como una aproximación a la miseria del ser humano y su condición. El corte que se produce, muy bien planificado desde la música y las imágenes, da al “Adagietto” un valor

⁶⁶⁹ Nos saltamos la segunda aparición del “Adagietto” porque suena en el plano diegético y su función es muy diferente a la que estamos analizando en el plano extradiegético. Puede verse su análisis en la segunda parte de este capítulo.

introspectivo absoluto, pudiendo ser considerado como la “melodía interior” de Aschenbach.

Una vez llega el compositor a la estación de tren y cambia los billetes para marcharse de Venecia lo antes posible, se entera de que su equipaje ha sido enviado por error a Como y no a Munich. Después de un breve acceso de cólera, solicita una lancha para regresar inmediatamente al Lido. Su rostro se ilumina con una leve sonrisa infantil de alegría, provocada por el contratiempo que le va a hacer volver a ver a Tazio. La música regresa con la tercera frase de la parte A –c. 24- ya comenzada, como si “su música interior” hubiese continuado de fondo, reapareciendo en este preciso instante. El momento de máxima expresión musical de esta parte A –cc. 30-32- coincide con el instante de mayor euforia –contenida- de Gustav, consciente de que el desafortunado incidente de la pérdida del equipaje le llevará de nuevo junto al joven Tazio.

Pero en esta escena asistimos también a la otra cara de la moneda: el cólera que acecha Venecia, y que acabará con la vida de Gustav, se manifiesta por primera vez cuando un hombre se desploma en la estación de tren visiblemente afectado por una enfermedad mortal que queda reflejada también por la música de Mahler –cc. 32-35- a través de un momento “de transición” de carácter menos definido que el resto.

El regreso de Aschenbach al Lido en la lancha recuerda a la escena anterior pero tiene un componente más afable, menos triste, ya que el compositor es acompañado por la parte B del “Adagietto”, más decidida y agitada, anticipándonos que su regreso supone la aceptación de la muerte que le aguarda: Gustav vuelve al Lido junto a Tazio para morir. De esta escena destacan los planos en los que Aschenbach se levanta en la lancha y suena la primera frase de la parte B –cc.39-44-; la llegada a su habitación del hotel, que sucede instantes después del cambio de tonalidad –cc. 47-50-; y el momento en la playa, donde parece que Gustav encuentra un instante de calma, subrayada por los últimos compases de la parte B –cc. 68-71- que se ralentizan hasta el *glissando* que nos lleva al tema principal de la parte A´.

Pero si en las tres ocasiones que acabamos de comentar la adecuación de las imágenes a la música pasa por cierta libertad, dejando que el “Adagietto” transcurra con naturalidad, la siguiente escena está muy bien ajustada al cambio musical que nos conduce de nuevo a la tercera parte del “Adagietto”, parte A´–c. 78-: el sutil tema inicial regresa de nuevo para mostrarnos un *flashback* sobre la vida pasada de Gustav con su mujer e hija en su casa de Austria. La música tiene la función de enlazar las dos escenas, presente y pasado, de forma que se crea un vínculo con el compositor,

concretando así la idea de que se trata de su música, de un producto personal extraído de lo más profundo de su ser. En esta ocasión el “Adagietto” ha sonado más tiempo que antes, prolongando su efecto de “romanza sin palabras, de música lírica”⁶⁷⁰ que llena el espacio sonoro de una forma inigualable.

-“Adagietto” IV:

La cuarta vez que suena del “Adagietto” tiene relación directa con el final de la tercera aparición: el *flashback* de la vida apacible de Gustav y su familia en Austria es continuado, tanto cronológica como narrativamente, mediante el siguiente *flashback* que nos muestra la muerte de la hija de Gustav. Se trata de un instante muy breve –cc. 1-4- que después continúa en dos escenarios diferentes: primero en el salón de belleza al que Gustav acude a mejorar su imagen y después durante el paseo por Venecia siguiendo a Tazio. La música enlaza los tres espacios de manera que crea una continuidad entre ellos, informándonos de que todo lo que vemos forma parte de la vida de Gustav: el infortunio de perder a su única hija, la decisión de maquillarse para resultar más atractivo a la vista de Tazio y la necesidad de acercarse al joven a toda costa. El “Adagietto” engloba estos tres momentos y los unifica, haciéndolos parte de una misma vida: la vida de Gustav Aschenbach, una vida que se descompone, derrotada por la belleza de un joven que le ha cautivado inesperadamente y ante la cual no sabe cómo actuar, desmoronándose todo su sistema de valores.

El cambio de escena en el salón de belleza es un momento crucial en el filme. Significa el rechazo definitivo a sus convicciones personales, a su gusto estético, a su personalidad en suma. La decisión de “rejuvenecer” viene determinada por el distanciamiento físico que Gustav encuentra con respecto a Tazio, tratando de aprovechar cualquier posibilidad de aproximación al joven. Esta necesidad le hace llegar hasta el límite, convirtiéndose en “un viejo pervertido que persigue jovencitos para ganar sus favores” en lugar de convertirse en el dandy que debería ser al finalizar la sesión de maquillaje.

Hasta ahora la sesión de peluquería había seguido el ritmo de las dos frases primeras del “Adagietto” –cc. 5-18-; pero cuando el hábil peluquero maquilla el rostro de Aschenbach, escuchamos la tercera frase musical del tema A –cc. 23-31-, de carácter mucho más triste y deprimente, situando a Gustav en el último peldaño de la humillación personal. El punto álgido del histrionismo de esta escena se alcanza al

⁶⁷⁰ SOPEÑA IBÁÑEZ, op. cit., p. 86.

terminar la sesión: el peluquero, colocándole una flor en el ojal de la chaqueta a Gustav, le dice: “Y ahora, el señor puede enamorarse en cuanto desee”. En este preciso instante, el “Adagietto” llega al clímax de la parte A –cc. 30-32- jugando un papel expresivo que transmite una amarga ironía que se ha ido gestando a lo largo del resto de la escena.

El “Adagietto” continúa por las calles de una Venecia infectada por el cólera mientras Gustav sigue a Tadzio, que pasea junto a su familia con la ilusoria intención de acercarse al joven. La “persecución” se inicia con el tema musical de la parte B –cc.38-39- y termina con un Aschenbach extenuado por la tensión de la situación, dejándose caer junto a un pozo –cc. 86-88-. La dimensión de la tragedia es ampliada por el “Adagietto” en el que probablemente sea el momento de mayor intensidad del filme: la impotente y desquiciada risa de Gustav en esta escena –cc. 94-99-. Toda la tensión acumulada por el personaje a lo largo del filme estalla entonces, provocando un poderosísimo efecto dramático: Aschenbach es consciente de que la humillación a la que se ha expuesto es absoluta.

Esta escena es interrumpida por un *flashback* en el que un fortísimo acorde producido por una orquesta nos presenta el estrepitoso fracaso del estreno de la última obra de Gustav⁶⁷¹, motivo por el que se ve obligado a tomarse un descanso lejos del exigente mundo de la música. El acorde es insertado de forma directa antes de que termine el “Adagietto” –c. 99- e interrumpe la cadencia final, logrando un “perverso” efecto de ruptura de la conclusión de la pieza en su punto de reposo. Al eludir la cadencia final Visconti secciona el discurso musical, creando la impresión de momento inacabado, igual que hizo en la primera aparición del “Adagietto”, donde la sirena del barco rompía la frase musical –c. 53- y obligaba al protagonista –y al espectador- a despertar del mundo ideal y concentrarse en el mundo real. En este caso se nos sitúa ante el fracaso de Aschenbach desde el plano diegético de la realidad, con los abucheos del público y la presión del “paisaje sonoro” creado en la sala de conciertos y en el camerino. Esta “dosis de realidad diegética” interesa a Visconti tanto como el “efecto de trascendencia extradiegético” del “Adagietto”. Ambos elementos se necesitan uno al otro y ninguno tendría su verdadero efecto si no estuviera relacionado por contraste con

⁶⁷¹ Podría tratarse de la *Octava sinfonía* si nos atenemos a los detalles exclusivamente musicales –el acorde, sonoridad, intensidad-; pero basándonos en hechos de contexto está sinfonía no supuso un fracaso en su estreno. La que sí sabemos tuvo una recepción irregular fue la *Primera sinfonía* pero su final no corresponde musicalmente con el que escuchamos en la escena.

su opuesto. Este es uno de recursos musicales que Visconti supo desarrollar en su cine y quizá también por ello *Morte a Venezia* resulte especialmente musical.

El hecho de que el cine del realizador italiano sea considerado melodramático no solamente está relacionado con el empleo de recursos propios de la ópera y del teatro sino que tiene también una relación directa con la estrategia musical y cinematográfica que consiste en establecer la música extradiegética como la música del drama mientras que la música diegética se convierte en la música de la realidad. Esta estrategia, relativamente habitual en el mundo del cine, es elevada por Visconti a un ejercicio de reflexión muy preciso, logrando resultados de gran nivel artístico, como puede observarse en filmes como *Senso* o *Morte a Venezia*.

-“Adagietto” V

La quinta aparición del “Adagietto” la escuchamos en las escenas de la playa cuando Tazio y su amigo Jasciu se pelean. Tazio, visiblemente molesto, abandona la lucha con su amigo, quien le humilla hundiéndole la cara en el barro. Esta derrota, en la que el rostro de Tazio -elemento primordial de su belleza- es sometido a la “mácula” del barro, hace que Gustav reaccione con un sollozo sordo, contenido, como si asistiese a una profanación religiosa, a una violación de la belleza que su sensibilidad no puede soportar. En ese momento regresa el “Adagietto” por última vez. Gustav, sentado en una hamaca en la playa, ve la pelea y anima desde la distancia a Tazio. En esta ocasión no hay diálogos ni voces; solo la música ensalza la belleza del plano de Tazio caminando hacia el interior del mar, con los brillos dorados del fondo en contraste con el sufrimiento de Gustav, a quien, a causa del sudor, el tinte del cabello se le desliza por la cara como si se tratara de sangre provocada por la metafórica corona de espinas que ha sido “amar la belleza y no poderla poseer jamás”.

El “Adagietto”, entendido como “leitmotiv”, puede ser considerado el símbolo musical de la búsqueda de la belleza de Gustav, una belleza ideal que él se propone reflejar con su música y que Alfredo, su amigo compositor que solamente aparece en los *flashback*, considera inalcanzable. Este “leitmotiv” de lo ideal no entra en conflicto con otro motivo musical sino con un elemento visual inscrito en la realidad: el joven Tazio. He aquí el paradójico conflicto del filme: la belleza ideal representada por la música, arte de las emociones, frente a la belleza real representada por el muchacho al que Gustav quiere comprender y amar.

Citaremos a continuación tres momentos en los que la adecuación de las imágenes a la música en esta última escena del filme está muy bien resuelta. El primero lo encontramos cuando la cámara nos muestra a Gustav en una silla de playa abatido, profundamente cansado. Con esta imagen se inicia la segunda frase musical de la primera parte A –c. 10- y vemos cómo al compositor le cuesta respirar, haciendo una serie de movimientos rítmicos que recuerdan a los que hacía el hombre enfermo que cayó desplomado en la estación de tren de Venecia. Sin duda son los estertores de una muerte que le está esperando.

El segundo momento es cuando Tazio se adentra caminando en el mar y llega un instante en que se detiene y señala con el dedo índice y el brazo extendido un punto incierto entre el horizonte y el cielo. Aquí comienza la tercera frase musical de la primera parte A –c. 23-. El tinte de pelo de Gustav se desliza por su rostro, recordando, como ya expresamos anteriormente, a la sangre de un ser sufriente que encuentra su penitencia en la imposibilidad de acceder al ser amado.

El tercer momento coincide con el crescendo y el fortísimo de la tercera frase musical de la primera parte A del “Adagietto” –cc. 29-32-. Gustav, en su silla de playa observa a Tazio alejarse hacia el interior del mar y en un último intento de querer tocarlo, pese a la distancia que los separa, alarga tímidamente la mano tratando de levantarse de la silla, justo cuando el crescendo llega al momento más intenso –cc. 30-31-. Inmediatamente después –c. 36- Gustav muere, cayendo inerte sobre su brazo izquierdo. Uno de los jóvenes responsables de la zona de playa se acerca e incorpora el cuerpo inerte de Gustav, comprobando su deceso. En este caso Visconti nos brinda un cuarto ejemplo de adecuación del tempo fílmico a la música: con la caída del cuerpo de Gustav comienza la primera frase melódica de la segunda parte B –cc. 38-39-, que continúa sobre los créditos finales hasta que regresa al tema principal, creando en el espectador una sensación de anhelo y melancolía que se extiende hasta el último momento; la música “se transforma en una marcha fúnebre que deja abierto el final para que se prolongue todo lo posible la tragedia de esa muerte que no fue la de Mahler”⁶⁷².

Como se puede observar, en ninguna de las apariciones del “Adagietto” suena la pieza completa sino que lo hace de forma fragmentaria, terminando bien en un momento de reposo de una frase musical o de un final de frase, o bien de forma cortada, rompiendo el tempo musical para dar paso a una escena diferente, como vimos en el

⁶⁷² SOPEÑA IBÁÑEZ, op. cit., p. 99.

primer y cuarto ejemplos. Resulta también significativo el hecho de que las tres apariciones más largas del “Adagietto” estén conectadas con escenas de una despedida: cuando Aschenbach se encuentra con Tazio justo en el momento en que se prepara para abandonar Venecia; en el *flashback* del entierro de la hija de Gustav; y cuando ve a Tazio pelear con su amigo y muere en la playa. En todos estos momentos la música significa un consuelo al dolor y la tristeza del compositor⁶⁷³.

Después del análisis realizado del “Adagietto” podemos considerar que Noemi Premuda estaba en lo cierto cuando afirmaba que Visconti tenía un absoluto control de la pieza de Mahler y del tempo que pretendía en el filme⁶⁷⁴. En una entrevista sobre *Morte a Venezia* el actor Dirck Bogarde nos daba una pista sobre cómo Visconti era capaz de tener presente el factor visual a la vez que el musical.

“Visconti me dio tan solo una indicación a lo largo del filme. Rodamos durante cinco meses y solo una vez me dijo que hiciese algo. Cuando yo estaba en la lancha a motor que pasa por debajo del puente Rialto, el me dijo: Cuando sientas el sol bajo el puente, levántate! Cuando sientas el sol en tu cara, levántate! Yo no sabía por qué, pero me levanté. Y ahí suena el gran crescendo de Mahler. El sabía, pero nunca me lo dijo, que estaba haciendo una coreografía de todo el filme basándose en la música de Mahler. Esto me lo contó al final. Si yo hubiera sabido esto durante la producción del filme, habría hecho algún tipo de movimiento elegante y eso no es lo que buscaba”⁶⁷⁵.

- **Mahler y Nietzsche: Tercera sinfonía**

Además del “Adagietto” que hemos analizado, en el film escuchamos de forma extradiegética otra obra del compositor austriaco: la cuarta parte de la *Tercera sinfonía*, titulada “Was mir die Nacht erzählt”. El “Nocturno” de esta sinfonía tiene como base literaria la última parte de *Así habló Zaratrustra* de Friedrich Nietzsche⁶⁷⁶. La elección

⁶⁷³ BACON, op. cit., p. 165.

⁶⁷⁴ PREMUDA, op. cit., p. 194.

⁶⁷⁵ Dirk Bogarde, en *Per Luchino Visconti*, programa de televisión realizado por C. d'AMICO DE CARVALHO, V. RAZZINI and l'Officina Filmclub, Rai Tre, 1987, Cuarto episodio.

⁶⁷⁶ El poema en cuestión es “el canto de ronda de Zaratrustra que cantan los hombres superiores”. Cf. RADIGALES, Jaume. *Luchino Visconti. Muerte en Venecia* (estudio crítico). Barcelona: Paidós, 2001, p. 103.

de esta pieza, interpretada por la contralto Lucretia West, estuvo determinada por los bellísimos versos que se citan:

*O Mensch! Gib acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
Ich schlief!
Aus tiefem Traum bin ich erwacht!
Die welt ist tief!
Und tiefer als der Tag gedacht!
O Mensch!, O Mensch!
Tief, tief, tief ist ihr Weh!
Lust, tiefer noch als Herzelied!
Weh spricht: Vergeh,
Doch alle Lust will Ewigkeit!
Will tiefe, tiefe Ewigkeit!*⁶⁷⁷

Son unos versos muy significativos que encajan “con el espíritu del conjunto de secuencias donde se escuchan y también con todo el filme”⁶⁷⁸. Hablan del despertar de un sueño y de la proximidad existente entre el placer y el dolor. Aschenbach, hasta su encuentro con Tadzio, dormía profundamente y la enigmática belleza del joven lo despertó, convirtiendo su plácida ensoñación en dolor. En las escenas donde escuchamos el “Nocturno” podemos ver a Gustav tratando de acceder al muchacho, de tocarlo con sus manos. Parece reconocer así que sus sentimientos hacia Tadzio han despertado y trata de atraparlo, consciente de que el dolor será el único camino hacia él⁶⁷⁹.

⁶⁷⁷ *¡Oh, hombre, presta atención! / ¿qué dice la profunda medianoche? / Yo dormía/ y me desperté de un profundo sueño...! / ¡el mundo es profundo,/ más de lo que cree el día! / ¡Oh hombre!, ¡hombre! / ¡es tan profundo, tan profundo, profundo su dolor! / El placer es más profundo aún que el dolor del corazón! / el dolor dice: ¡adelante! / pero el placer quiere eternidad,/ quiere profunda, profunda eternidad!*
Traducción tomada de RADIGALES, op. cit., p. 103.

⁶⁷⁸ MICCICHÉ, Lino (cur). *Morte a Venezia* di Luchino Visconti. Bologna: Capelli, 1971, pp 111-128.

⁶⁷⁹ “La música de Mahler lleva alimento a la boca aniquilada, vela el sueño de los que ya no volverán a despertar”. Cf. ADORNO, Theodor W. *Mahler. Una fisiognómica musical*. Barcelona: Ed. Península, 2002, p. 187.

La música comienza a sonar en la escena en la que la familia de Tazio está en la playa mientras el joven juega a pelearse con otros chicos en la orilla del mar. En una de las caídas en la arena se ensucia y acude junto a su familia a limpiarse. La institutriz y su madre le secan y le envuelven en una toalla blanca que parece una toga romana. Acompañando los diálogos en polaco, de fondo, comienza el cuarto movimiento de la *Tercera sinfonía* de Mahler. Gustav observa este cuadro familiar con deleite pero su actitud contemplativa cambia repentinamente y saca de su carpeta papel pautado en el que se pone a componer con interés. La belleza de la música unida a la misteriosa sensación que produce la alternancia de tonalidad mayor y menor tiene el efecto de que la voz de la contralto y el acompañamiento instrumental procedan de la partitura que está escribiendo Aschenbach en ese instante. “Parece como si la presencia del muchacho hiciera revivir a Aschenbach, por lo que las notas de la partitura van surgiendo por sí solas, sin esfuerzo, por la dulzura e intensidad del placer que experimenta al crear música y por la estimulante figura de su ídolo”⁶⁸⁰.

En este caso la música tiene dos funciones. Por un lado aporta una mayor intensidad emocional y por otro da unidad a los distintos momentos del día que se suceden en esta misma escena. Esta unidad musical hace que la sucesión de momentos del día a los que asistimos tenga continuidad: vemos pasar el día, el atardecer y la noche, llegando hasta la mañana del día siguiente, en el pasillo de acceso a la playa. En estos momentos Aschenbach se encuentra con otra ocasión en la que puede decirle unas palabras a Tazio pero deja pasar la oportunidad.

Después de fracasar en su intento de aproximación a Tazio, Gustav se esconde detrás de unas casetas para los bañistas, al borde del llanto, temeroso de que alguien haya visto su comportamiento inusual. El “Adagietto” termina interrumpido por las notas iniciales de la obra “Para Elisa” de Beethoven, que toca Tazio al piano, dando paso a la escena siguiente. Este contraste es, como explicamos, estrategia habitual de Visconti para arrancar a sus personajes de sus pensamientos y de su mundo ideal subjetivo, para traerlos de vuelta a la realidad, al mundo físico y tangible. La candidez de las notas de la obra de Beethoven, resultan sencillamente infantiles en comparación con la belleza y emoción de la obra de Mahler.

La exquisita sutileza de la voz de contralto cantando los versos en alemán produce un efecto enigmático que parece surgir de los sonidos de la playa⁶⁸¹. El

⁶⁸⁰ MICCICHÉ, op. cit., p. 59.

⁶⁸¹ BACON, op. cit., p. 170.

“Nocturno” se convierte en la agonía de Gustav al no poder poseer al objeto amado: el carácter, el timbre y el tempo musicales nos acercan a la ansiedad del protagonista; el texto parece la “voz de la conciencia” de Aschenbach quien descubre que ha sido llamado por un ángel de la muerte encarnado en un bello joven que lo conduce al abismo de la sensualidad, mientras los versos nos dicen que “el placer es más profundo que el dolor; que el placer quiere eternidad, profunda eternidad”⁶⁸².

Comentaremos también que está es la única ocasión en la filmografía de Visconti en la que encontramos una obra vocal incorporada en el plano extradiegético. Se evitan los diálogos para permitir que los versos de Nietzsche se extiendan sobre la escena, causando un efecto muy evocador, ya que la música se convierte en la voz de la conciencia de Aschenbach. Esta es una estrategia musical excepcional ya que, en el resto de incorporaciones de música vocal, el realizador italiano pide a los compositores que preparen una versión instrumental y sustituyan la voz por el violonchelo, el clarinete o el piano.

B.2) Música diegética

La función del plano diegético es, como ya hemos explicado, la de crear un espacio sonoro que contraste con el plano extradiegético. Además de los “paisajes sonoros” y los ruidos propios de los ambientes en los que se mueve Aschenbach, podemos destacar varios elementos diegéticos que no solamente tienen la función de resultar contrastantes sino que poseen un significado que amplía la información del mensaje visual y nos permite un entendimiento íntegro del conjunto. En el guión musical previamente presentado se pueden ver todas las apariciones de música diegética a lo largo del filme pero en este análisis nos centraremos en aquellas obras musicales cuya incorporación afecta a la narración y la modifican añadiendo significados que enriquecen la lectura posterior de la escena en la que se inserta y, por extensión, del filme. Se trata de la aparición diegética del “Adagietto”, de la opereta *Die lustige Witwe* de Franz Lehár, del fragmento de la *Cuarta sinfonía* de Mahler, de la obra “Para Elisa” de Beethoven, de las tres canciones cantadas por los músicos ambulantes que acuden al Hôtel del Bains, de la nana de Mussorgsky cantada en la playa y de los “paisajes sonoros” creados por los ambientes en los que se enmarcan los personajes.

⁶⁸² Son palabras tomadas del “Nocturno” de la *Cuarta sinfonía* de Mahler. RADIGALES, op. cit., p. 103.

- ***Cuarta y Quinta sinfonías de Mahler***

La tercera vez que suena el “Adagietto” lo escuchamos de forma diegética, mediante un *flashback* que introduce el pasado de Aschenbach en el filme para aportar información sobre su postura estética en materia musical y sobre el concepto de belleza que, sin duda alguna, interesa a Visconti. Los *flashback* en los que vemos a Alfried criticar las ideas sobre el arte y la belleza que sostiene Gustav, tienen su raíz en *Doktor Faustus*, novela escrita por Thomas Mann en la que trata el mito de Fausto con un trasfondo musical en el que también hay evidentes ecos del compositor Gustav Mahler.

En el primero de los *flashback* Alfried, compositor y amigo de Gustav, interpreta en el piano el “Adagietto” de la *Quinta sinfonía*. Podríamos decir que se trata de un recuerdo dentro del recuerdo ya que al principio de la escena vemos a un médico hacer un reconocimiento a Aschenbach, que ha sufrido un desvanecimiento a causa de su agotador trabajo como compositor y director de orquesta. Instantes después, vemos a Alfried sentado en el piano y a Gustav sentado en un sillón mientras reflexiona sobre el paso del tiempo diciendo: “En el último momento, cuando ya no queda tiempo, nos damos cuenta de que es demasiado tarde para una reflexión”. Alfried interpreta el “Adagietto” –cc. 1-17- de manera que se afianza la idea de que la música que escuchamos pertenece al personaje de Aschenbach-Mahler.

Este planteamiento diegético, cuya función es contextualizar al personaje adscribiéndolo a la música de Gustav Mahler, lo podemos observar también en otra escena en la que suena un fragmento del cuarto movimiento de la *Cuarta sinfonía*, “Sehr behaglich” del compositor austriaco. Este fragmento se presenta también en su reducción para piano y tiene la misma función que el “Adagietto” que acabamos de comentar: contextualizar al personaje mediante una música que le pertenece, que ha compuesto él mismo. La cita que introduce Visconti de la *Cuarta sinfonía* de Mahler⁶⁸³ aparece en el *flashback* donde Alfried interpreta el comienzo del último movimiento al piano. El aspecto diegético de la música adquiere un significado que nos remite a Mahler compositor cuando Alfried le dice a Aschenbach: “La reconoces, ¿No es cierto?

⁶⁸³ Es un breve extracto tomado de la cuarta parte de la sinfonía: “Sehr behaglich”. Concretamente, Alfried toca las primeras notas del “cuarto movimiento”, justo antes de la entrada de la soprano. Este fragmento no suele ser citado por los estudiosos de Visconti que hablan sobre la música de *Morte a Venezia* y que, como hemos citado arriba, tiene importancia puesto que sirve para reforzar las alusiones al compositor Mahler.

¡Ésta es tu música, es tuya!” Con este detalle Visconti precisa un importante elemento biográfico, haciendo más evidente la alusión a Gustav Mahler y no a Gustav von Aschenbach, transformado en Mahler mediante esta estrategia musical.

Un último detalle que nos confirma la intención contextualizadora de la música de Mahler es que el fragmento que escuchamos de la *Cuarta sinfonía* no lo interpretó Franco Mannino sino el propio Mahler. Esta grabación procedía de un viejo disco de Visconti que contenía temas de Mahler, Strauss y otros compositores, interpretados por los propios autores⁶⁸⁴.

- **Franz Léhar: *Die lustige Witwe***

En *Morte a Venezia* Visconti deja un espacio a la música ligera de mil novecientos. Se trata de dos piezas correspondientes a la opereta de Franz Léhar *Die lustige Witwe* que son incorporadas como música de salón a través de un trío de cuerda con piano. Encontramos esta selección musical de la obra de Léhar al principio del filme, en la escena en la que el compositor acude al salón a leer el periódico antes de cenar. En esta escena escuchamos tres vales, de los cuales el primero no suena completo puesto que cuando comienza la escena la música ya está llegando al final. Este vals nos sitúa en el contexto de la música vienesa de la época, bien recibida en el ambiente burgués del Hôtel des Bains. En cambio, la segunda y tercera piezas, también vales, además de contextualizar la escena en torno a 1905, año del exitoso estreno de *Die lustige Witwe*⁶⁸⁵, Visconti se permite “jugar” una vez más con el contenido de estas dos piezas seleccionadas para la ocasión. Se trata del dúo “Lippen schweigen”, perteneciente al tercer acto, y el aria “Vilja oh Vilja”⁶⁸⁶, que se escucha en el segundo acto. Los textos de estas dos piezas poseen un significado que anticipa lo que sucederá más adelante en el filme. La estrategia musical viscontiana de incorporar arias y partes de óperas, así como canciones populares, cuyos argumentos explican y enriquecen el argumento del filme, está presente en esta ocasión mediante el recurso del texto “ausente”⁶⁸⁷, que permite añadir el significado del texto perteneciente a la música

⁶⁸⁴ SCHNEIDER, Marianne e SCHRIMER, Lothar, op. cit., pp. 60-65.

⁶⁸⁵ STIRLING, op. cit., p. 212.

⁶⁸⁶ Se ha tomado como referencia: SADIE, Stanley (Editor). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: McMillan Pres. Limited, 1992, Vol. III, pp. 100-102.

⁶⁸⁷ Coincidimos con la apreciación hecha en: COSENTINO, Rafaele. *La canzone napoletana dalle origini ai nostri giorni*. Napoli: Rogiosi editore, 2013, p. 45. La estrategia de Visconti de incorporar música vocal arreglada de forma instrumental tiene su principal razón en que la música vocal es una

simplemente incorporando la versión instrumental de la misma, para que el espectador que conoce la obra con detalle disponga de una información adicional que le permita comprender todos los detalles de la escena.

La letra de la primera canción expresa el amor del personaje de Danilo a su amada Hanna. Él cree que todas las señales indican que están hechos el uno para el otro: “¡Por favor! ¡Ámame!”, pide Danilo a Hanna suplicante. Esta pieza la escuchamos después de que Aschenbach ha descubierto la belleza de Tadzio y el compositor comienza a sentirse atraído por el joven. La canción tiene la función de anticipar una situación argumental, de manera que nos informa de los acontecimientos venideros: Aschenbach “solicitará a Tadzio su amor” a lo largo del filme y esto es lo que “Lippen schweigen” nos comunica de forma poética, sugerente, desde el momento en que somos conocedores del mensaje del texto.

*Lippen schweigen,
's flüstern Geigen:
Hab mich lieb!
All die Schritte
Sagen: Bitte,
Hab mich lieb!
Jeder Druck der Hände
Deutlich mir's beschrieb.
Er sagt klar, 's ist wahr, 's ist wahr,
Du hast mich lieb!*⁶⁸⁸

Por su parte, el aria “Vija, oh Vilja” posee un contenido amoroso que también se relaciona con Aschenbach y su incipiente enamoramiento del joven Tadzio. En este caso cuando comienza la música vemos un plano general de la familia polaca en el que sobresale Tadzio con su traje marinero blanco mientras el texto, también “ausente”, de la canción “Vilja” habla del hechizo de amor que “la doncella del bosque” ha impuesto

música perteneciente al plano diegético, mientras que la música instrumental, según su aplicación, permite ser intercalada en ambos planos, aunque por su propia naturaleza tiende a asociarse al plano extradiegético.

⁶⁸⁸ *Los labios callan / los violines susurran / ¡Ámame! / Todas las señales / dicen: ¡Por favor! / ¡Ámame! / Cada presión de tu mano / me lo dice claramente bien. / Y dice con claridad: ¡Es verdad! ¡Es verdad! / ¡Tú me amas!* Traducción del autor del trabajo.

al “joven cazador” quien le implora, enfermo de amor, ser su amante. Reproducimos a continuación una parte del texto que canta Hanna:

*Vilja, oh Vilja,
Du Waldmägdelein,
Faß mich und laß mich
Dein Trautliebster sein!
Vilja, oh Vilja,
Was tust du mir an!
Bang fleht ein liebkranker Mann*⁶⁸⁹.

Otra de las funciones que tienen estos fragmentos en tempo de vals tomados de *Die lustige Witwe* es la de contraste. Aschenbach viaja solo, protegido por su música que simboliza sus sentimientos y pensamientos, y al llegar al hotel la opereta suena melancólica y sensiblera en el salón abarrotado de gente procedente de la burguesía de principios del siglo XX. Este efecto de contraste se fundamenta principalmente en la diferenciación del plano diegetico, en el que se muestra la música de Lehar, y el plano extradiegético, en el que suena el “Adagietto”. Pero también se basa en el contraste entre los estilos musicales de Mahler y Léhar, el primero en torno a la música sinfónica y el segundo en torno a la música vocal operística; dos concepciones musicales muy diferentes en todos los aspectos: Mahler buscaba la más profunda expresión de los sentimientos humanos mientras que Léhar tenía un particular interés por la música como elemento de disfrute y entretenimiento.

Además de añadir significados a través del contenido de los textos y del argumento de los mismos y de ser un elemento de contraste con respecto al “Adagietto”, existe en esta escena una clara intención “rítmica” basada en los movimientos de cámara y su relación con la música. Mediante un largo travelling Visconti describe a una parte de los clientes del hotel mientras suena el primer vals de la escena. Al terminar, la cámara nos muestra brevemente a Tadzio por primera vez y se detiene en él. Comienza seguidamente “Lippen schweigen” mientras otro travelling nos sigue mostrando al resto de los presentes en el hotel. Al terminar este segundo vals, la cámara vuelve a detenerse en Tadzio, creándose una suerte de ritmo en torno al movimiento de

⁶⁸⁹ *Vilia, oh Vilia/doncella del bosque/házme y permíteme/ ser tu amante/ Vilia, oh Vilia/ ¿Qué me has hecho tú?/Te implora un hombre enfermo de amor!* Traducción del autor del trabajo.

cámara y el plano fijo posterior. Por último entra la tercera pieza “Vilja, oh Vilja” mientras vemos a Aschenbach observar a la familia y especialmente a Tadzio. En esta escena el protagonismo lo tiene la madre, que es recibida en el salón por sus hijos y la institutriz, con la elegancia que caracteriza a la burguesía de buenas costumbres y modales. Los músicos terminan la interpretación y deja de sonar música en lo que queda de escena, permitiéndonos escuchar la conversación de la familia y el “paisaje sonoro” del salón, ya casi vacío.

La música de opereta que suena en el salón del Hôtel des Bains durante esta escena está perfectamente adecuada al gusto musical de la época. Solamente alguien como Visconti sería capaz de hacer de una escena aparentemente sencilla e intrascendente, un ejercicio de virtuosismo visual y conceptual mediante el empleo de una música que invita al espectador, una vez más, a conocer todos los detalles cinematográficos que nos ofrece y especialmente la música.

- **Beethoven: “Para Elisa”**

Si en el ejemplo anterior la música servía para contextualizar la escena y definir la idiosincrasia del personaje, en el caso de la música de Beethoven se establece una estrategia narrativa que funciona como elemento de recuerdo y nos lleva del presente al pasado: mediante un *flashback* pasamos del salón del Hôtel des Bains a un burdel en el que Gustav sufre otra decepción. Ambas escenas son enlazadas por la pieza “Para Elisa” de Beethoven.

La primera escena comienza con Aschenbach en el solitario salón del hotel, que en esos momentos de encuantra vacío. Instantes después comienzan a escucharse las notas de la composición “Para Elisa” de Beethoven. Gustav se acerca hacia el lugar del que procede la música y ve a Tadzio tocar la melodía al piano, indolente, con una sola mano; sus miradas se cruzan y el joven prosigue tocando la pieza de Beethoven. Aschenbach aprovecha para pedir explicaciones al Maître sobre la epidemia que parece está expandiéndose por Venecia. Después de darle la explicación oficial y tratar de quitar importancia al asunto, el Maître desaparece y se vuelve a escuchar “Para Elisa”, aunque se observa que esta vez suenan la melodía y el acompañamiento. Gustav se acerca de nuevo al estrado donde estaba tocando Tadzio pero esta vez no hay nadie sentado al piano. La música procede de sus recuerdos, de una experiencia pasada que nos muestra a Aschenbach en un burdel donde se escucha la pieza de Beethoven en una habitación cercana.

Esmeralda, la prostituta que atiende a Gustav, está tocando “Para Elisa” en un viejo piano de pared hasta que se da cuenta de la llegada de su cliente y deja de ensayar, terminando así la música. Pero el compositor es incapaz de mantener relaciones sexuales con ella por lo que le paga y sale de la habitación, escuchándose de nuevo la obra de Beethoven. Esta relación musical entre los personajes hace de Tazio “un poco prostituta y viceversa”⁶⁹⁰. En una entrevista con Lino Micciché Visconti comentaba lo siguiente al respecto:

“[Que Tazio y Esmeralda tocasen la misma pieza] fue algo completamente fortuito. Quería rodar la escena con Tazio al piano y le pedí al chico que tocara algo que conociese. Eligió “Para Elisa” y yo la recuperé inmediatamente en la escena sucesiva del burdel. [Pero este detalle hace de Tazio un poco prostituta y de la prostituta un poco Tazio]. Esto es lo que quería. Me interesaba unir y dividir el elemento de la contaminación y de la atracción de los sentidos y de la pureza infantil. Sin embargo la chica del burdel recuerda un poco a Tazio porque tiene un rostro puro de niña [...].”⁶⁹¹

“Para Elisa” es, por otra parte, la metáfora musical de la frustración. Cuando Aschenbach sale del burdel, después de no haber podido tener relaciones sexuales con Esmeralda, vuelve a sonar irónicamente la música de Beethoven mientras dos prostitutas maduras se ríen descaradamente de Gustav.

- **Armando Gill: música ambulante**

Continuando con el análisis de los elementos diegéticos encontramos las canciones que tocan un grupo de músicos ambulantes que se acercan al Hôtel des Bains

⁶⁹⁰ “Aschenbach, al relacionar la presencia del joven con el recuerdo de Esmeralda, que es una contaminación guardada durante años dentro de sí, asume el aspecto más ambiguamente pecaminoso de su propia actitud con respecto a Tazio. Aschenbach está en su poder como le sucedió años atrás con Esmeralda. Esta similitud encierra a la vez una diferencia: mientras el encuentro con la prostituta parece un débil intento de contaminación para adquirir un contacto más carnal con el mundo, la relación con Tazio representa un intento de sobreponerse a lo carnal y así amar y vivir sólo a través del plano espiritual. Aschenbach termina por fracasar en ambos casos: Esmeralda y Tazio son símbolo de esa dimensión específica, turbadora y contaminadora que es la belleza”. MIRET JORBA, op. cit., p. 277.

⁶⁹¹Cf. SCHNEIDER, Marianne e SCHRIMER, Lothar, op. cit., pp. 60-65.

a ganar algo de dinero entreteniéndolos a los clientes. Se trata de un cuarteto formado por dos hombres y dos mujeres que tocan la guitarra, la vihuela, el violín y el acordeón. Se acercan a los clientes del hotel que están distribuidos en las mesas de la terraza y el jardín ofreciéndoles su música y su cómica actuación. Al terminar la primera canción, carente de letra y tarareada sobre la sílaba “la”, empiezan a cantar otra canción de similar carácter titulada “Canti nuovi”, más conocida por su primer verso: “Chi con le donne vuole aver fortuna”. El animador del grupo, un hombre desdentado y maquillado histriónicamente, casi como un payaso, avanza con su guitarra mientras canta la canción. El grupo le sigue y él procura mostrarse amable, pero su desagradable aspecto no gusta a Tazio ni a Aschenbach.

Cuando terminan la segunda canción se acercan a los clientes del hotel para pedirles una limosna por su actuación. Al llegar a la altura de Aschenbach éste aprovecha la ocasión para preguntar al cantante por qué están desinfectando Venecia, a lo que responde con la misma versión oficial que utilizara el Maître anteriormente: “simples precauciones”, evitando así la respuesta con una ironía tan falsa como el propio personaje.

El músico y sus compañeros abandonan la terraza y parece que van a marcharse definitivamente cuando se dan media vuelta y comiencen una tercera canción: “La risata”, también llamada en napolitano original “A risa”. El cantante se ríe grotescamente y algunos huéspedes le acompañan, contagiados por su risa que se ríe de todo y de todos. Finalmente los cuatro se dirigen hacia la salida del hotel y al llegar a la puerta, el cantante se da media vuelta y hace un gesto de burla y desprecio hacia los clientes sacándoles la lengua.

Las tres canciones que se escuchan a lo largo de la escena cumplen la misma función: permiten establecer una diferenciación de clase social entre los inquilinos del hotel y los músicos ambulantes. Además, mediante la actuación musical Visconti distancia musical y emocionalmente a Aschenbach de los músicos ambulantes que irrumpen en la tranquilidad del hotel para poner una nota de humor y alegría; su presencia y sus canciones, bien recibidas al principio, se convierten en una irritación para los huéspedes y en especial para Gustav, quien manifiesta su disconformidad con gestos de desagrado. Este tipo de música se sitúa, por tanto, en el lado opuesto a la serenidad del “Adagietto”⁶⁹² que reaparece después de esta escena para acompañar a Aschenbach en su peregrinación hacia la muerte. El objetivo también es lograr un

⁶⁹² BACON, op. cit., p. 167.

distanciamiento social mediante la música: se trata de canciones del folklore popular napolitano cuyo objetivo no es solo la diversión sino la provocación obscena, como sucede en la segunda canción “Canti nuovi”⁶⁹³, que concluye con el tradicional y provocativo gesto de la “mossa”⁶⁹⁴ y el cantante del grupo se burla de todos los presentes con ese mismo gesto.

*Chi vuole con le donne aver fortuna
Non deve mai mostrarsi innamorato.
Dica alla bionda che ama più la bruna,
Dica alla bruna che dall'altra è amato,
Se vuole con le donne aver fortuna.*

*Giochi di azzardo
Senza ritardo,
Con fatti e non parole
E poi vedrà come otterrà
Tutto quello che vuole.*

*Quando l'amica mia volle andar via
Ebbi una stretta al cor ma non fiatai.
Prese la roba sua, lasciò la mia
Come se non m'avesse amato mai:
Così l'amica mia se n'andò via.*

*Ma il mese appresso
Ebbi un espresso
Dalla mia bella ingrata:
Era pentita della sua vita*

⁶⁹³ “Nuevas canciones” o “Quien quiere tener suerte con las mujeres”. Interpretada en el disco de la banda sonora de *Muerte en Venecia* por el grupo folclórico de Armando Gill. (Permiso concedido por gentileza de “Beat Records Company”, Roma). B.S.O. *Muerte en Venecia*. RCA, Víctor. LSP-10465.

⁶⁹⁴ Nos referimos al obscuro movimiento de caderas de la “Tarantella”. SCHIFANO, op. cit., p. 303.

*Es'era avvelenata*⁶⁹⁵.

La tercera pieza es también una canción popular napolitana: “La Risata”⁶⁹⁶, compuesta por Bernardo Cantalamessa. A modo de despedida, los músicos ambulantes dedican esta canción a los presentes motivándolos a la risa por “contagio”: el cantante y guitarrista interpreta una canción que supone una capacidad de actuación notable, debido al estallido de risa permanente que exige:

*Io tengo, 'a che sò nnato,
'Nu vizio gruosso assaje
Che 'un aggio perzo maje,
Va' trova lu ppecché!
Mm'è sempe piaciuto
De stare in allegria.
Io, la malincunia,
Nun saccio che rrobb'è.*

*De tutto rido e che nce pozzo fà?
Ah – ah – ah – ah!
Nun mme ne 'mporta si stongo a sbaglià.
Ah – ah – ah – ah!*

⁶⁹⁵Texto tomado de: <http://www.margutte.com/?p=4126>. En este artículo de la revista literaria “Margutte”, Isabelle Felici nos da algunas pistas interesantes sobre la adaptación de Visconti, especialmente el hecho de que la versión que se interpreta en el filme posea leves diferencias con el texto original. Según la autora Visconti podría haberse basado en una versión transmitida oralmente. La canción original es de Armando Gill, cantautor napolitano quien escribió “Canti nuovi” en 1919.

Dejamos a continuación la traducción del texto italiano:

Quien quiera con las mujeres tener fortuna/no debe nunca mostrarse enamorado/que diga a la rubia/que ama más a la morena,/que diga a la morena que por otra es amado,/si quiere con las mujeres tener fortuna/juegos de riesgo/sin retraso/con hechos y no con palabras/y luego verá como llegará todo lo que quiere/cuando mi amiga quiso irse/tuve una vuelco en el corazón pero no hablé/cogió sus/cosas, dejó las mías/como si no me hubiese amado nunca/así mi amiga se marchó/pero el mes siguiente/tuve una nota/de mi hermosa ingrata:/estaba arrepentida de su vida/y se había envenenado. Traducción del autor del trabajo.

⁶⁹⁶ Cf. COSENTINO, Rafaelle. *La canzone napoletana dalle origini ai nostri giorni*. Napoli: Rogiosi editore, 2013, p. 45. También en: SCHIFANO, op. cit., p. 303.

*Io rido si uno chiagne,
Si stongo disperato,
Si nun aggio magnato,
Rido senza penzà.
Mme pare che redenno,
Ogne turmiento passa.
Nce se recrea e spassa,
Cchiù allero se pò stà.*

*Sarrà difetto gruosso chistu ccà.
Ah – ah – ah – ah! ah – ah!
Ma 'o tengo e nun mm' 'o pozzo cchiù levà.
Ah – ah – ah – ah! ah – ah!⁶⁹⁷.*

- **Modest Mussorgski: “ninna nanna”**

Llegando al final de la película escuchamos una canción cantada “a capella” por una señora sentada en la playa junto a sus familiares, de posible origen eslavo o ruso. Se trata de la canción de cuna “Kolibel´naya pesnya” del compositor Modest Mussorgsky que Visconti incorporó por casualidad, según cuenta Franco Mannino. Mascia Predit, una célebre cantante liederística rusa, entonaba la canción mientras se rodaba la última escena del filme en la playa. Su voz fascinó a Visconti y la mandó grabar para añadirla en el montaje a las imágenes que preceden la muerte de Aschenbach⁶⁹⁸.

⁶⁹⁷ Canción de Bernardo Cantalamessa escrita en 1891 e incluida en un recopilatorio en 1895. Al parecer, esta canción fue reelaborada por Cantalamessa partiendo de otro tema original que había escuchado en un fonógrafo y que le causó gran impresión, donde un “cantante norteamericano reía al son de la música”. COSENTINO, op. cit., p. 45.

Incluimos la versión que aparece en el filme, en dialecto napolitano y su traducción.

Desde que nací/ tengo un vicio muy grande/que nunca lo he perdido/y voy a encontrar el por qué/ Siempre me ha gustado/ estar alegre/la melancolía/ no la conozco./De todo me río y qué le puedo hacer?./Ja, ja, ja, ja/ No me importa si no estoy en lo cierto/ Ja, ja, ja, ja/ Yo río si uno llora/ Si estoy desesperado/ Si no he comido/río sin pensar/me parece que riendo/pasan todos los tormentos/si nos motiva y alegre/ más contento puedo estar/Será un gran defecto/este que tengo/ Ja, ja, ja, ja/ Pero no me lo puedo quitar de encima/ Ja, ja, ja, ja. Traducción del autor del trabajo.

⁶⁹⁸ Cf. MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos Lim, 1994, p. 46.

Esta “ninna nanna” se escucha antes de la última aparición del “Adagietto” y está estrechamente relacionada con el “Nocturno” de la *Tercera sinfonía* de Mahler. Ambas piezas son canciones interpretadas por una voz femenina que versan sobre el sueño y la muerte. El “Nocturno” nos hace pensar en el paso del mundo ideal al mundo real donde la belleza del joven se impone a los códigos morales de Aschenbach, mientras que la “nana” remite al sueño del que Gustav nunca despertará: su propia muerte. Es una invitación a dormir con dulzura mientras la desgracia llega inevitable⁶⁹⁹:

¡Ea, ea, mi nietecito querido!
Duérmete, duerme, duerme,
Hijo de campesinos.
¡Ea, ea, ea!
Desconocíamos antes la desgracia,
Pero ahora ha llegado
Y nos ha traído la desdicha,
La adversidad y las malas rachas,
Los golpes y las injusticias.
¡Ea, ea, mi nietecito querido!
Duérmete, duerme, duerme,
Hijo de campesinos.
Venceremos la desgracia
Con nuestro trabajo:
Ingrato, extraño y eterno,
Maldito trabajo sin fin.
Tu blanco cuerpecito
Se encuentra en la cuna,
Pero vuela hacia los cielos.
Dios protege tu sueño:
Dos ángeles luminosos
*Hay a tu lado*⁷⁰⁰.

⁶⁹⁹ SOPEÑA IBÁÑEZ, op. cit., p. 99.

⁷⁰⁰ El texto no ha sido posible conseguirlo en ruso original. La traducción es la que nos ofrece Federico Sopena en la referencia citada. Es un documento interesante puesto que rara vez se puede encontrar este texto en los estudios sobre Luchino Visconti. SOPEÑA IBÁÑEZ, op. cit., p. 90.

Los versos unidos a la estremecedora situación visual proporcionan un ambiente fúnebre muy evocador. La imagen del niño y de la muerte se reúnen en la “canción de cuna” que suena a modo de réquiem, como despedida del mundo de los vivos. La “nana” es el símbolo del sueño eterno, la premonición final de la muerte del músico que el “Nocturno” había dejado abierta anteriormente. La canción se escucha momentos después de saber que la familia de Tadzio se marcha del hotel ese mismo día⁷⁰¹, por lo que la despedida y la muerte encuentran en esta canción el medio perfecto para hacernos entender que Aschenbach no volverá a ver jamás al joven. Ante la noticia de la marcha de Tadzio el compositor se queda sin reacción, hundido, asolado. Sabedor de que el distanciamiento es ahora definitivo, no existe otra salida personal que la muerte; la nana de Mussorgsky, cantada justo en ese momento, el día de la partida de Tadzio, funciona como elemento premonitorio.

Se trata de una canción de cuna de origen ruso que Mussorsky recuperó de la tradición popular y la armonizó y arregló como una de sus canciones para voz y piano. En este caso, la versión más conocida y que hemos tomado como referencia es la interpretada por el cantante Boris Christoff.

- **“Paisaje sonoro”**

En *Morte a Venezia* Visconti recupera los sonidos de la realidad que en *La caduta degli dei* fueron menos frecuentes. Como viene siendo habitual, el “paisaje sonoro” sirve como elemento de contexto, reforzado siempre por la música diegética, y como contraste con la música extradiegética, que representa la sensibilidad y mundo interior de Gustav Aschenbach. El “paisaje sonoro” más relevante a lo largo del filme es el que se crea en las escenas de la playa, en parte porque tienen mayor duración y porque se trata de un espacio exterior en el que encontramos lo que podríamos llamar “escenas de sociedad”. Junto a los gritos de los niños que juegan en la playa, de la brisa del mar y de los diferentes timbres y tonos de cada voz, destaca el murmullo que generan las “diferentes personas hablando en idiomas diversos”⁷⁰², desde el polaco de la familia de Tadzio hasta el inglés del vendedor de fresas, pasando por el ruso de la

⁷⁰¹ Cf. LARNER, James. *Musica as Narrator: Mahler, Mussorgsk, and Beethoven in Visconti's Death in Venice*. College Music Symposium, Vol. 49-50, College Music Society Publishers, Missourla, Montana, 2009-2010, pp. 387.

⁷⁰² STIRLING, op. cit., p. 212.

cantante de la “nana” de Mussorgsky a la que nos referimos anteriormente. El sonido ambiente, basado siempre en la “presa diretta”, crea un efecto de “continuo” sonoro que da a la escena sensación de realismo. La mezcla de idiomas propicia el distanciamiento entre los personajes, todos ellos en pequeños grupos, como si se tratase de microcosmos familiares, confiriendo a la escena un individualismo propio de la burguesía y de la gente acomodada que pasa las vacaciones en espacios de recreo y ocio como el Hôtel des Bains en Venecia.

También las escenas que suceden en el comedor, el salón o la terraza conforman un “paisaje sonoro” en el que destacan el leve entrechocado de la cubertería con la porcelana y el cristal de los platos y los vasos y copas, creando un sonido ambiente que nos concreta la ubicación, el espacio, adscribiéndose la escena también a la dimensión de lo real.

Por último nos gustaría citar dos fragmentos sonoros que no deben pasar desapercibidos a lo largo del filme. Se trata del “Paso di corsa” de los Bersaglieri italianos y la obra musical de carácter religioso que se escucha dentro de la catedral de San Marcos. La marcha de los soldados italianos es interpretada por una corneta mientras corren paralelamente al muelle marítimo y en la misma dirección que el barco en el que viaja Aschenbach a su llegada a Venecia. Los tripulantes del barco corean y saludan a los soldados al tiempo que la cámara realiza un *zoom* y se acerca a los soldados, siguiéndolos desde el barco.

Visconti, ya había puesto en escena a los bersaglieri, concretamente en *Senso* y en *Il Gattopardo*. Este cuerpo de infantería del ejército italiano, de “tiradores certeros”⁷⁰³, son soldados de élite⁷⁰⁴ que se caracterizan por su peculiar paso al trote: corren siempre, cuando desfilan y cuando están de servicio. Con la aparición de los soldados, Visconti convierte la escena en un ejercicio escenográfico, a la vez que nos recuerda ciertas reminiscencias militares de su película anterior, *La caduta degli dei*.

La otra escena que hemos dejado para el final se trata de aquella que se desarrolla en el interior de la iglesia de San Marcos. Después del paseo nocturno por los alrededores del hotel, cuando Gustav se cruza con la familia polaca y Tazio le sonrío de forma casi imperceptible pero seductora, Gustav acaba diciéndose a sí mismo: “No deberías mirar así a nadie nunca... Te amo”. Al terminar esta escena la cámara nos

⁷⁰³ Traducción literal del término “Bersaglieri”.

⁷⁰⁴ Tampoco podemos olvidar el interés de Visconti en su juventud por todo lo relacionado con lo militar y los soldados nazis alemanes. Ver en el primer capítulo

muestra el interior de la catedral de San Marcos donde vemos a Tadzio y a su familia rezar con devoción a la luz de unos lampadarios de velas que iluminan parcialmente a los personajes, creando un halo religioso de gran belleza. Al mismo tiempo, esta iluminación convierte a Tadzio en una especie de ángel, un ser “divino” que está provocando una “catarsis negativa” en Aschenbach inimaginable para él.

La música que acompaña la escena es música vocal “a capella”, cantada por un coro de voces mixtas que nos recuerda a la polifonía renacentista de autores como Antonio Lotti, Claudio Merulo o Giovanni Gabrielli, y que sirve como elemento de contexto religioso de la escena. La “Escuela veneciana” de música polifónica tuvo su centro musical en la catedral de San Marcos y los autores que hemos citado anteriormente trabajaron allí o estuvieron vinculados musicalmente a esta escuela. Con la utilización de esta música Visconti se asegura una perfecta contextualización de la escena, sin caer en anacronismos ni errores de contexto musical. Según indica Noemi Premuda en su artículo “Luchino Visconti’s Musicism”⁷⁰⁵ la pieza que escuchamos es el “Kyrie Eleison” del coro de la catedral de San Marcos, dato que no nos informa objetivamente, ya que seguimos desconociendo a qué compositor pertenece la obra o de qué pieza se trata, para poder obtener información verdaderamente valiosa que nos permitiera concretar el motivo de la aparición de esa música.

El sonido de las campanas vuelve a ser protagonista. En este caso se trata de las campanas de la catedral de San Marcos, que se escuchan a lo largo del primer paseo de la familia de Tadzio por las calles de Venecia. Después de la escena que acabamos de comentar, en la que los protagonistas asistían a la celebración de la misa, fuera de la catedral, en la plaza de San Marcos, comienzan a escucharse las campanas que llaman a misa, cuyo repique es rápido, brillante, de celebración dominical. El sonido se mantiene a lo largo de la escena y se siguen oyendo de fondo cuando la familia pasea por las calles de Venecia, seguidos por Aschenbach.

La siguiente vez que escuchamos el repique de las campanas es casi inmediatamente después, acompañando el esparcimiento del producto desinfectante por el suelo de las calles de la ciudad. En ambos casos son tañidos que podemos interpretar de júbilo, de alegría, y que producen un contraste con la situación que se está viviendo en Venecia, con la epidemia de cólera asolando la ciudad. El sonido de las campanas tiene una función también contextualizadora, situándonos en la Venecia turística de San Marcos que vive de los visitantes y que se está “muriendo” por la enfermedad que la

⁷⁰⁵ PREMUDA, op. cit., p. 207.

acecha. En esta última escena que acabamos de describir, Aschenbach pregunta a un vendedor en la calle por qué están desinfectando la ciudad y no obtiene respuesta alguna. Este silencio del vendedor veneciano contrasta con las campanas de júbilo creándose una “contradicción sonora” que resume con gran precisión lo que acabamos de explicar: la Venecia asolada por el cólera es simbolizada por el silencio –previamente vimos como ni el maître ni el músico ambulante dicen la verdad a Gustav- mientras que la Venecia “postiza”, de las vacaciones y el souvenir, está representada por el tañido de las campanas de San Marcos, que enmascara con su sonido la realidad de la ciudad infectada.

Como se puede deducir del análisis musical realizado, la labor de Franco Mannino fue importantísima, teniendo que realizar una labor de supervisión y coordinación musicales muy concretas. No solamente tuvo que dirigir el “Adagietto” de la *Quinta sinfonía* de Mahler y el “Nocturno” de la *Tercera* del mismo autor. Tuvo también que preparar los arreglos de los valeses de la opereta de Lehar *La viuda alegre*, interpretar el “Adagietto” y el comienzo del último movimiento de la *Cuarta sinfonía* al piano, así como la pieza “Para Elisa” de Beethoven. Estamos de acuerdo en que la labor de Mannino en *Morte a Venezia* es básicamente la de realiar las adaptaciones y ajustes musicales pertinentes, pero es cierto que la interpretación del “Adagietto” o del “Nocturno” es extraordinariamente efectiva en el plano cinematográfico y de un gran nivel musical. Como cita Vivien Villani en su artículo “Visconti et la musique”: “Uno de los aspectos más interesantes de la dimensión musical en la obra de Visconti es la tendencia del realizador a transformar las músicas preexistentes hasta tal punto que se puede hablar de una verdadera *reapropiación*. Este trabajo corresponde sobre todo a la labor de arreglo y de orquestación”⁷⁰⁶.

⁷⁰⁶ Cf. VILLANI, Vivien. “Visconti et la musique” en BANTCHEVA, Denitza (Ed.). *Visconti Dans la lumière du temps*. Col. CinémAction. Condé-sur-noireau: Corlet publications, 2008, p. 108.

3.4.2. LUDWIG (1973)

A) Contexto

Antes de iniciar el rodaje de *Ludwig* Visconti trató de hacer una adaptación de la novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*. Se había centrado en el volumen titulado “Sodoma y Gomorra” del cual Enrico Medioli y Enzo Siciliano escribieron una primera sinopsis que el director y Suso Cechi d’Amico retocaron y convirtieron en el guión definitivo⁷⁰⁷. Uno de los proyectos que más ilusión hacía a Visconti por fin se iba a hacer realidad pero la enorme envergadura de la empresa tropezó con dificultades financieras que retrasaron el inicio del rodaje, previsto para mediados de 1971, fecha en la que se celebraba el centenario del nacimiento de Proust. Por ello decide seguir con sus planes y filmar la biografía de “Ludwig von Wittelsbach”, otra monumental película que narra los 22 años de reinado del peculiar monarca de Baviera. La pasión que sentía el realizador italiano por la música y la cultura alemanas se ven reflejadas de nuevo en un homenaje al romanticismo germánico.

Las óperas de Wagner habían fascinado a Ludwig desde temprana edad y pronto se decidió a ayudarlo como mecenas y protector. El interés por su música obligó a los ministros del gobierno a aconsejar al rey que alejase al compositor de Munich puesto que se aprovechaba sin escrúpulos de su benevolencia. Pese a la breve estancia de éste en la ciudad logró ver representada su ópera *Tristan und Isolde* y construido el teatro de Bayreuth. El retrato que Visconti hace de Wagner en *Ludwig* se ajusta en buena medida a la descripción que hace Thomas Mann de él como un “gnomo sajón de gran talento y carácter burgués”⁷⁰⁸ aunque lo que interesa principalmente al realizador italiano es “el desacuerdo irremediable entre arte y vida que el propio Visconti observa con mirada partícipe y lúcida al mismo tiempo”⁷⁰⁹

Ludwig es la tercera y última película de la llamada “trilogía germánica”. Si en *La caduta degli dei* era la dinastía de los Essembeck la que se desmoronaba y en *Morte a Venezia* los principios del compositor Gustav Aschenbach quedaban puestos en entredicho, en el presente filme la nación bávara es condenada al fracaso y a la desaparición a causa de la falta de carisma del rey, que lleva a toda Baviera a la ruina. Pero este filme no estaba destinado a ser el punto y final de una trilogía sino la tercera

⁷⁰⁷ MIRET JORBA, op. cit., p. 196.

⁷⁰⁸ SCHIFANO, op. cit., p. 306.

⁷⁰⁹ RONDOLINO, op. cit., p. 504.

parte de una tetralogía sobre la cultura y el arte alemanes⁷¹⁰ que debería haber cerrado la película *La montaña mágica*, inspirada en el libro de Thomas Mann.

La particular personalidad de Ludwig genera conflictos permanentes entre todos los que le rodean: las relaciones con la reina madre son frías y distantes; su prima Elisabeth rechaza su amor con ironía; la relación con su prometida Sophie es un fracaso; la familia es casi inexistente y aparecen sus tendencias homosexuales como la única opción posible de afecto y amor. Al final todos le traicionan y acaba sus días solo e incomprendido: Wagner, el actor Kainz o su prima la princesa Elisabeth; aquellos en quienes había depositado sus esperanzas le vuelven la espalda, arrastrándolo a la desesperación y a la locura.

Probablemente sea Enrico Medioli, guionista del filme junto a Visconti, quien mejor haya sabido enfocar las intenciones de realizador italiano y de su propuesta cinematográfica. Lo expresa de la siguiente forma:

“Cetro y corona no protegen a Ludwig, como no consigue el poder salvar a von Essenbeck en *La caduta degli dei*, o el famoso equilibrio del artista de *Morte a Venezia*. Otra vez, en la trilogía alemana de Visconti, los dioses se arruinan y caen con sus sueños ante un destino más fuerte que ellos.

Ludwig es castigado por su fe en los hombres, por su entusiasmo hacia la vida, por su inocencia; privilegiado y feliz, colmado de dones por la muerte, la vida no podrá más que vengarse y hundirlo. Para este último filme, Visconti no se ha inspirado en Thomas Mann, en Dostoyewsky, en Shakespeare o en los griegos; ha tomado los acontecimientos históricos aislando un personaje y ha hecho de él un gran héroe de tragedia, construyendo el retrato de un hombre y de sus desilusiones, de su fatal y predestinada soledad. Tragedia ésta, cotidiana y usual; tragedia moderna, aunque los lugares de discusión sean castillos y reales habitaciones, los personajes ministros y prelados, reinas y emperatrices. Más que otra cosa es el estudio de un hombre desilusionado lo que le interesa al autor de este cuento de invierno”⁷¹¹.

⁷¹⁰ Idem, p. 503.

⁷¹¹ “Visconti”. Dossier realizado por el equipo de la Filmoteca Nacional de España. Barcelona: Ed. Filmoteca Nacional de España, 1976, p.40.

La duración del filme era excesiva para su comercialización y se eliminaron varias escenas para hacerla más accesible al gran público. El propio Visconti eliminó algunas secuencias entre las que se encontraba la muerte de Wagner en Venecia y el cortejo fúnebre a través de Munich acompañado por las marchas de la *Sinfonía n.º 3* - “Heróica”- de Beethoven y de la ópera *Götterdämmerung* de Wagner⁷¹². En 1980 Suso Cechi d’Amico y Enrico Medioli se encargaron de movilizar a todo el equipo técnico para reconstruir, de la manera más fiel posible, la película que Visconti quiso en su momento⁷¹³ y que consagraba al actor Helmut Berger.

Como escribe Gianni Rondolino respecto al monumental filme de Visconti:

“*Ludwig*, en sus virtudes y en sus defectos, y sobre todo en su desbordante acumulación de infinidad de particularidades psicológicas y humanas, ambientales, [...], no es solamente el filme de madurez de Visconti, de la conquista de la maestría en la realización inigualable, sino también y sobre todo se trata de la confesión de un autor en el umbral de la muerte, incapaz de salir de su propia crisis existencial pero todavía capaz de analizar desde dentro la contradicción”⁷¹⁴.

B) Música

Hay tres particularidades que marcan la banda sonora de *Ludwig*: la primera es que toda la música que escuchamos a lo largo del filme es preexistente. Tanto las marchas de la coronación como las canciones populares, pasando por las obras del repertorio “clásico”, están elegidas de antemano para que el filme adquiriera una sensibilidad propia de la época que representa y su contexto quede perfectamente definido. La segunda es que en *Ludwig* la diferenciación entre el plano diegético y extradiegético no tiene una función de contraste tan definida como tenía en producciones anteriores; a excepción de la música de carácter popular o las pocas interpretaciones en directo que se escuchan, se asocia permanentemente con el mundo ideal creado por Ludwig, mundo de los héroes wagnerianos encarnados por el propio monarca. Según este aspecto podemos considerar que *Ludwig* tiene su principal referencia en *Morte a Venezia*: en ambos casos el personaje principal está relacionado

⁷¹² Ejemplo de la tendencia del realizador italiano a contextualizar históricamente sus filmes también a través de la música. BACON, op. cit., p. 173.

⁷¹³ MIRET JORBA, op. cit., p. 208.

⁷¹⁴ RONDOLINO, op. cit., p. 508.

con el mundo del arte –directa o indirectamente- y la música extradiegética refleja su mundo interior, sus sentimientos y emociones ante la existencia. Además se trata de personajes “marginales” que no aceptan las convenciones sociales y son por ello condenados al aislamiento y a la inevitable soledad. Asistimos a un caso que podríamos llamar “de exceso de sensibilidad”, que se convierte en una enfermedad que termina por matar a los dos protagonistas; todo parece confabularse para que asistamos al fracaso de Ludwig y de Aschenbach.

Una de las grandes diferencias entre los dos filmes estriba en el plano sonoro. En el caso de *Morte a Venezia* sí existe un contexto inscrito en el mundo real en el que Aschenbach tiene que desenvolverse, aunque le moleste profundamente; en cambio Ludwig, el todopoderoso monarca de Baviera, puede crear un mundo ideal a su medida en el que la obra de Wagner ocupa un lugar predominante. El rey, como tal, no se supedita a las normas humanas, que al principio del filme se muestra dispuesto a defender con justicia y equidad; puede dedicarse a alimentar su inclinación natural al teatro, la música y la arquitectura sin tener que cuestionarse el coste económico de sus caprichos. Al no estar el monarca en contacto con la realidad, la música diegética que aparece en el filme tiene una presencia mínima, para poner de manifiesto que Ludwig vive en un mundo ideal construido por y para él. A diferencia de *Morte a Venezia*, *Ludwig* no posee el contraste entre lo real-ideal y lo diegético-extradiegético porque todo es ideal y la música está planteada constantemente desde el plano extradiegético, como reminiscencia de la sensibilidad de Ludwig.

La tercera particularidad es que casi la totalidad de la música del filme es de Richard Wagner, figura en la que Visconti se centra durante la primera parte de la película. Se trata de fragmentos tomados de las óperas *Tristan und Isolde*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*, además del *Siegfried Idyll* y la última composición de Wagner para piano, adaptadas todas ellas por Franco Mannino. En un principio Visconti había pensado en poner a Wagner bajo la batuta de Arturo Toscanini pero debido a unos problemas a la hora de adquirir los derechos de reproducción, Mannino tuvo que encargarse de la labor de adaptación musical⁷¹⁵. El compositor italiano cuenta en primera persona cuál fue la propuesta que le hizo Visconti:

“[Visconti] me dijo: Franco, quiero que te ocupes de la parte musical que voy a incluir en *Ludwig* pero solo de la parte pianística, que interpretarás

⁷¹⁵ Cf. MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos Lim, 1994, pp. 48-50.

tu: las *Kinderszenen* de Schumann. Deberás también preparar una reducción para piano de *La Périchole* de Offenbach y deberás tocarla un poco peor que las anteriores, porque en el filme la tocará Wagner, que no era un virtuoso del piano. Después tendrás que hacer una transcripción para piano solo del dúo del *Tristán und Isolde*, partiendo del punto en el que el texto dice: “So stürben wir, un ungetrennt...”, “Moriremos ambos para estar unidos”. Para la parte orquestal, tendrás que disculparme; incluiré los discos de Wagner dirigidos por Toscanini”⁷¹⁶.

Con respecto a la imposibilidad de incluir la música de Wagner dirigida por Toscanini, las razones fueron las que expresa el propio Visconti:

“No podemos utilizar los discos de Toscanini por dos razones: la primera, porque no hay entendimiento entre la productora del filme y la RCA en la que respecta a los royalties de la orquesta. [...]. La segunda porque no hay un fragmento del dúo de *Tristán und Isolde* dirigido por Toscanini. Así que, Franco, queda en tus manos toda la parte musical. Naturalmente, dirigirás la orquesta. Además de la parte pianística que te he pedido me servirán también el “Preludio” de *Lohengrin* y el “Idilio de Sigfrido”. Házme una versión de dúo de Tristán sin la parte del canto; resultaría molesto escucharlo por debajo de la parte vocal. Transcríbeme también el aria del barítono de *Tannhäuser*, “Oh bella estrella”. Naturalmente la parte del barítono quiero que sea transcrita para violonchelo. [...]. Ciertamente. Quitando la voz humana, ¿Conoces algún otro instrumento que posea un timbre tan bello?”⁷¹⁷.

Como ya hiciera en *Morte a Venezia*, Mannino se encargó de dirigir la orquesta de la Academia de Santa Cecilia de Roma, imprimiendo un carácter muy evocador a las piezas de Wagner. La sugerente transformación que supone el cambio de la parte vocal de los fragmentos operísticos por instrumentos como el violonchelo, el clarinete o el violín, hace de la banda sonora de *Ludwig* un trabajo de adaptación y reapropiación convincente y equilibrado, ya que la música instrumental empatiza mejor con el carácter soñador de Ludwig y además permite una mejor adecuación al plano extradiegético. La voz humana, propia del canto operístico, nos hubiese situado en plano diegético y ello

⁷¹⁶ Idem, pp. 48-49.

⁷¹⁷ Idem, p. 51.

hubiese restado intensidad dramática a las escenas en las que suenan los temas wagnerianos. La propuesta de cambiar la línea melódica principal de la voz por instrumentos responde a una estrategia perfectamente premeditada por parte de Visconti, quien, como se puede leer en los párrafos anteriores, tenía muy claro que esta “sustitución” era absolutamente necesaria.

De la parte pianística también se encargó Franco Mannino. Las *Kinderszenen* de Schumann, la reducción para piano de *La Périchole*, la “Canción de Elsa” de *Lohengrin* o el dúo del *Tristan und Isolde* fueron interpretados por el pianista italiano a quien Visconti dio total libertad, a excepción de la pieza de Offenbach que en la película toca al piano Richard Wagner, y debía ser interpretada, como vimos, sin exceso de precisión para emular la discreta pericia de Wagner como pianista.

Tras la revisión de un filme de cuatro horas de duración -dividido en dos dvd’s- y revisado en sus distintas versiones, tenemos que comentar la gran complejidad que ha supuesto el análisis de este filme. Ha resultado especialmente complejo determinar las secciones o partes en las que se divide debido a su extensión y a su riqueza de detalles narrativos y argumentales. Finalmente hemos considerado que *Ludwig* tiene una “estructura musical” dividida en dos partes principales: la primera, que nos lleva desde la confesión inicial y la coronación hasta su conciencia homosexual, cancelando la boda con su prometida Sophie; y la segunda que nos presenta la conversión al catolicismo de la Reina madre y la enfermedad del príncipe Otto hasta el suicidio de Ludwig, justo al final del filme. Siguiendo esta pauta de división el guión musical del filme sería como sigue:

PARTE I

1. Créditos iniciales:
 - Wagner: *Elegía en La bemol menor* piano
2. Coronación. Preparativos y fasto real:
 - Marchas militares (3)
3. Despacho de Ludwig. Objetivo “buscar a Wagner”:
 - Wagner: *Lohengrin*
4. Encuentro con Elisabeth:
 - Schumann - *Kinderszenen*
5. Wagner en su casa de Munich. Invitado por Ludwig:
 - Wagner: *Tristan*

- Wagner: *Tristan* al piano
- 6. Elisabeth y Ludwig a caballo en la noche:
 - Wagner: *Tristan*
- 7. Elisabeth evita la cita para montar a caballo con Ludwig:
 - Variación de la “Kinderszenen 1”
- 8. Ludwig viaja a Munich. Se despide de la familia:
 - Wagner: *Tristan*
- 9. Elisabeth visita a Ludwig:
 - Wagner: *Tristan*
- 10. En casa de Wagner, con Ludwig:
 - Offenbach: *La Périchole*
- 11. Noticia del adulterio de Cosima y Wagner:
 - Wagner: *Elegía en La bemol menor*, piano
- 12. Visita de Otto a Ludwig:
 - Wagner: *Tristan*
- 13. Ludwig con su hermano Otto en la habitación:
 - Wagner: *Tannhäuser* (juguete de música y luz). Diegética
 - Wagner: *Tristan*. Extradiegética
- 14. Paseo nocturno; ve a un criado bañarse desnudo:
 - Wagner: *Tristan*
- 15. La futura esposa de Ludwig, Sophie, toca el piano:
 - Wagner: *Lohengrin*, diegética
- 16. Ludwig con la prostituta:
 - Offenbach: *La Périchole*, extradiegética
- 17. Ludwig corona a Sophie. Le dice que le presentará a Wagner:
 - Wagner: *Tristan*
- 18. Conversación entre Ludwig y Wagner:
 - Wagner: *Lohengrin*

PARTE II

- 19. Después del bautismo de la reina:
 - Mannino: variación de “Habla el poeta” -*Kinderszenen*-
- 20. Cumpleaños de Cosima Wagner:
 - Wagner: “*Siegfried Idyll*”

21. Visita del actor Kainz a Ludwig, en la gruta:
-Wagner: *Tannhäuser*
22. Viaje en trineo con Kainz:
-Wagner: *Tannhäuser*
23. Elisabeth visita las propiedades de Ludwig:
-Tema piano desconocido
24. Sophie visita la gruta:
-Wagner: *Tannhäuser*
25. Sophie va a visitar a Ludwig para llamarlo al orden:
-Wagner: *Tristan*
26. Ludwig se divierte con sus criados:
-Música popular
27. Ludwig manda buscar la llave para encerrarse en la torre del castillo:
-Wagner: *Elegía en La bemol menor*-para piano
-Wagner: *Elegía en La bemol menor* -para orquesta
28. Ludwig es trasladado a una casa de reposo:
-Wagner: *Elegía en La bemol menor* -para orquesta
29. Caja de música en su habitación del centro médico:
-Wagner: *Tannhäuser*
30. Ludwig y el doctor han ido a pasear y no regresan. Van a buscarlos y aparecen muertos:
-Wagner: *Elegía en La bemol menor* -para piano
31. Créditos finales:
-Wagner: *Elegía en La bemol menor*. Piano primero y orquesta después

El análisis de la música que hemos realizado tiene como base las apariciones de música de Wagner. Por un lado, porque durante la primera mitad del filme Wagner es la figura en la que se centra el relato, y por otro, porque estructura las dos partes del filme claramente. En la primera parte predominan *Tristan und Isolde* y *Lohengrin*, mientras que en la segunda parte lo hacen *Tannhäuser* y la *Elegía en La bemol menor*.

Debido a que el filme posee unas características muy concretas, hemos considerado no establecer aquí la división habitual en dos bloques que veníamos realizando en los análisis de la música de los filmes de Visconti -música extradiegética y música diegética- sino que seguiremos un esquema basado en las apariciones de cada

tema musical. De este modo resultará menos compleja tanto la lectura del texto como la relación entre la música y las escenas. Estudiaremos a continuación las apariciones de los temas procedentes de la obra de Wagner y demás obras musicales y la relación que tienen con el contexto del filme y la narración.

- **Wagner I: *Tristan und Isolde***

La incorporación de la obra wagneriana en *Ludwig* está hecha de un modo muy sutil. Como dijimos, en lugar de recurrir a los momentos orquestales de poderosa carga dramática, Visconti evita gestos grandilocuentes para recurrir a melodías y “leitmotive” calmados y melancólicos. Uno de los fragmentos más importantes a lo largo del film es la adaptación instrumental de “Liebesnacht” -“Noche de amor”-, del segundo acto de la ópera *Tristan und Isolde* y que comienza con la frase “So stürben Wir, um ungetrennt”⁷¹⁸ donde se sustituye la parte vocal por la orquesta, por el violonchelo o por el clarinete. En total escuchamos nueve inserciones de este tema musical de las cuales ocho suenan en la primera parte del filme y tan solo una en la segunda parte. El texto “ausente”, que ha sido sustituido por instrumentos, es el siguiente:

Tristan

So stürben wir

Um ungetrennt,

Ewig einig

Ohne End´,

Ohn´ Erwachen

Ohn´ Erbangen,

Namenlos

In Lieb´umfängen,

Ganz uns selbst gegeben,

Der Liebe nur zu leben!

Isolde

So stürben wir

Um ungetrennt,

⁷¹⁸ Cf. SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: McMillan Press. Limited, 1992, Vol. IV, pp. 815-819.

Tristan
Ewig einig
Ohne End´,

Isolde
Ohn´ Erwachen

Tristan
Ohn´ Erbangen,

Ambos
Namenlos
In Lieb´umfängen,
Ganz uns selbst gegeben,
*Der Liebe nur zu leben!*⁷¹⁹

La primera aparición de este motivo la escuchamos de forma extradiegética cuando Wagner se instala en Munich preocupado por el dinero y por el estreno de la ópera *Tristan und Isolde*, haciendo visibles su egoísmo y avaricia. La música termina en el momento en que Wagner comenta a Hans von Bülow que Ludwig está rodeado de gente mezquina que no entiende su arte.

Tras una breve pausa vuelve la música –segunda aparición- desde la parte “Soll ich lauschen”, es decir, comenzando desde el momento en que la anterior aparición del tema había terminado. En esta escena vemos a Wagner enseñar a Cosima su nueva casa y von Bülow se sienta al piano a tocar la partitura de la ópera *Tristan und Isolde*. Este fragmento diegético es el único, de los nueve que hay en total, en el que encontramos la sección correspondiente a “Soll ich lauschen”, añadiendo también la información contenida en esta parte del texto que en el resto de fragmentos no existe; todas las demás apariciones terminan antes de esta sección.

⁷¹⁹ *Así moriremos/ para estar más unidos,/ ligados eternamente,/ sin fin,/ sin despertar,/sin angustias, /sin nombre,/ aprisionados por el amor,/ entregados el uno al otro,/ ¡para sólo vivir por el amor!.* Traducción realizada por el autor del trabajo basándose en el libreto del CD: WAGNER, Richard. *Tristan und Isolde*. Margaret Price, René Kollo, B.Fassbaender, K.Moll, D.Fischer-Dieskau. Radio de Leipzig. StaatsKapelle de Dresde, Dir: Carlos Kleiber. DDD, 1981.

Esta estrategia musical supone el cambio del plano extradiegético al diegético y se asocia con los personajes de Wagner y Hans von Bülow respectivamente. Wagner está representado por su música, que suena de fondo como un halo del artista y creador, identificando al personaje y contextualizándolo. Von Bülow, por su parte, se sienta al piano y toca un fragmento de la ópera *Tristan und Isolde* de Wagner, mostrando que está al servicio del compositor.

Mientras von Bülow interpreta el fragmento del aria “Liebestod” Cosima confiesa a Wagner que espera otro hijo suyo, fruto de la relación extramatrimonial entre ambos. Como ya vimos en otros filmes –*Bellissima*, y *Morte a Venezia*–, el contenido del texto “ausente”, sustituido por instrumentos, concreta el significado de las imágenes diciéndonos que Wagner y Cosima son amantes y que Hans von Bülow elude la situación e interviene porque solo le interesa su carrera como director de orquesta junto a Wagner. Von Bülow está dispuesto a permitir la infidelidad de su esposa con el maestro alemán con tal de ser un músico respetado y famoso; prefiere no escuchar ni despertar ya que antepone sus intereses profesionales a su matrimonio. Las frases sustituidas dicen así:

Tristan:

“Soll ich lauschen?”

Isolde:

Lass mich sterben!

Tristan:

Muss ich wachen?

Isolde:

*Nie erwachen*⁷²⁰

“Debería escuchar?; “Debería despertar?” dice Tristán, poniendo voz a los pensamientos de Hans von Bülow cuando ve a su mujer subir las escaleras de la casa junto a Wagner.

⁷²⁰ *Debería escuchar?/ Déjame morir! / Debería despertar? / Nunca jamás!* Traducción del autor del trabajo.

En la escena siguiente vuelve a sonar “So stürben wir” –tercera aparición-, cuando Ludwig y Elisabeth cabalgan de noche en Bad Ischl y conversan sobre la grandeza de la música de Richard Wagner y de las obligaciones de Ludwig como monarca. El tema posee la misma instrumentación que en la primera aparición y conecta con la figura del compositor alemán, quien se ha convertido para el rey de Baviera en un símbolo del arte necesario. Pero, además, posee un contenido que se relaciona directamente con lo que acontece en las imágenes: Ludwig y Elisabeth, primos carnales, están profundamente enamorados uno de la otra; un amor imposible que terminará por matar a Ludwig –“muerte de amor”-, quien trata de sustituir el amor verdadero que siente por su prima Elisabeth por el matrimonio con Sophie, la hermana de Elisabeth. Existe, por tanto, un claro paralelismo entre el argumento de la ópera y el del filme: dos historias de amor cuyos personajes masculinos mueren al final.

La cuarta aparición de “So stürben wir” la escuchamos de nuevo asociada al amor entre los dos primos, Ludwig y Elisabeth. En las escenas en la que se despiden porque Ludwig tiene que regresar a Munich a atender las necesidades y exigencias de Wagner, él le dice que ha pasado unos días maravillosos con ella y que la “esperará siempre”, en una clara alusión al amor idealizado que siente por su prima. En esta ocasión se trata de una aparición más breve pero muy significativa, que indica de forma inequívoca el amor de Ludwig por Elisabeth. El instrumento que hace la voz solista es el clarinete en registro grave, al igual que en la anterior ocasión.

En vista del despilfarro que ha supuesto el estreno de la ópera *Tristan und Isolde*, Sophie decide visitar a Ludwig para comentar los gastos del espectáculo, pero Ludwig solo le habla de la grandeza de Richard Wagner y del éxito que ha tenido el estreno de la ópera. En esta escena encontramos la quinta aparición del tema “So stürben wir”.

La música adquiere aquí un doble sentido: refleja las ilusiones de Ludwig como mecenas de Wagner y el amor incondicional hacia su prima. La interpretación es mucho más lírica que en las anteriores ocasiones y el comienzo orquestal acompaña el plano de la bandera de Baviera, que nos indica que todo el país está sometido a la “tiranía artística” de Ludwig y a la música de Richard Wagner.

Pero no solo la nación bávara contribuye con sus impuestos para que el compositor alemán pueda estrenar sus obras en Bayreuth: la princesa Elisabeth, el príncipe Otto, la reina madre, los ministros y todas las personas que rodean al rey están supeditadas a las decisiones del compositor que, secundado por la ingenuidad y falta de

capacidad de gestión del monarca, gasta sin control alguno, según sus intereses orientados siempre al mundo del arte.

La sexta vez que suena “So stürben wir” es en la escena en la que el príncipe Otto, hermano de Ludwig, va a visitarlo para informarle de la situación que se vive en el campo de batalla, en esa guerra que el joven príncipe odia con todas sus fuerzas y que acabará costándole una enfermedad nerviosa incurable. La conversación entre ambos hermanos trata precisamente sobre la guerra Franco-Prusiana y sobre su infancia. Al término de este encuentro, Ludwig se despide de su hermano diciéndole que para él esa guerra no existe, hecho que entristece a Otto, puesto que él está combatiendo en el frente y presenta señales de haber sido herido en la lucha.

En esta ocasión la música tiene una particularidad que es necesario señalar. Se trata de la alternancia de música extradiegética con música diegética en la misma escena. Primero vemos el recibimiento de Otto con la bandera de Baviera y la música de Wagner de fondo, extradiegética, de manera que a través de la música entendemos que el hermano de Ludwig llega a un lugar donde el monarca es un verdadero rey e imperan sus gustos y placeres personales que configuran su vida ideal, al margen de los problemas reales del pueblo bávaro.

La música se interrumpe cuando la escena pasa del exterior del castillo a su interior. Allí, una caja de música hace sonar “Oh du, mein holder Abendstern” de la ópera *Tannhäuser* de Richard Wagner mientras un proyector de luz ilumina en el techo de la habitación el ciclo de la luna. Hemos cambiado del plano extradiegético al diegético; pero volvemos al plano extradiegético de nuevo –séptima aparición musical-, cuando Ludwig apaga la caja de luz para hablar con Otto y decirle que en Baviera lo hacen todo “en familia”: la guerra, los hijos, el matrimonio y que son incestuosos y fratricidas por naturaleza. Estas frases, vehementemente expresadas por Ludwig, son subrayadas por el tema musical “So stürben wir” que nos ha acompañado durante toda esta parte. La función de la música es la de representar los sentimientos y pensamientos del protagonista, actuando como “leitmotiv” del personaje pero de una manera que podríamos llamar “ampliada”, enriquecida, igual que sucedía en *Morte a Venezia*.

“So stürben wir” sigue sonando sin interrupción después de la marcha de Otto, invadiendo el “espacio psicológico” del monarca, que sale a pasear en la noche por las cercanías del palacio y se encuentra a uno de los ayudantes de cámara bañándose desnudo en el lago. Siente entonces la debilidad de la carne por ese hombre y en la siguiente escena lo vemos arrodillado, delante de una imagen de Cristo crucificado –sin

cruz-, implorando ayuda a Dios en sus oraciones. Su tendencia homosexual es también subrayada por el tema del *Tristan und Isolde* y nos informa de que el descubrimiento de su verdadera condición sexual forma parte de ese mundo ideal que ha creado a su imagen y semejanza.

La octava aparición de “So stürben wir” la escuchamos en la escena en la que Ludwig, en un acto simbólico, corona a su prometida Sophie, le muestra también las joyas de la corona de Baviera y le dice que le hará un regalo mucho más valioso que las propias joyas que pertenecen a sus antepasados desde hace setecientos años: le presentará a Richard Wagner. Este fragmento es también muy breve y sirve exclusivamente para ampliar la información que nos indica el valor que tiene para Ludwig la música de Wagner: un valor de índole espiritual y artística incalculable.

Como podemos constatar, el motivo wagneriano representa musicalmente al personaje de Ludwig en dos aspectos: su devoción por la música de Wagner y el amor que siente por su prima Elisabeth.

“So stürben wir” no vuelve a aparecer hasta la segunda parte del filme. Se trata de la novena y última vez que suena este tema, cuando Elisabeth acude a visitar a Ludwig en su castillo y él no se atreve a recibirla. Lo escuchamos durante un largo periodo de tiempo, expuesto en diferentes secciones de la orquesta, y tiene una función de “leitmotiv” de personaje que representa al rey enamorado de su prima Elisabeth. La música ya no se relaciona con el personaje de Wagner, que ha dejado de ser relevante en la segunda mitad del filme, sino con su obra, con su producto artístico. Ludwig está cautivado hasta tal punto por la música y los personajes de Wagner que se ha convertido en su “alimento espiritual”, en el elemento básico de su existencia; el monarca se ha transformado en una suerte de Tristan que muere de amor por su prima Elisabeth. Como se explica en uno de los testimonios al inicio de la segunda parte del filme: “Los verdaderos problemas llegaron cuando el rey rechazó el compromiso con la princesa Sophie”, poniendo de manifiesto que su amor platónico, ideal y sincero por Elisabeth le impidió casarse con su hermana.

La música comienza con la llegada de Elisabeth al castillo de Neuschwanstein y termina con el cambio de escena en la que los criados de Ludwig se entretienen bebiendo y jugando con el rey. “So stürben wir” se extiende a lo largo de toda la escena, en la que se intercala la confesión de Mayr, uno de los criados de Ludwig, que fragmenta la narración al presentarnos dos momentos temporales distintos. La

continuidad del tema musical integra la confesión del criado dentro del conjunto de una forma muy coherente.

Al saber que Elisabeth está en Neuschwanstein, Ludwig avisa a sus sirvientes para que no la dejen subir porque se encuentra enfermo y decrepito, y no quiere que lo vea así. Según avanza la escena y aumenta la carga dramática, Ludwig se encierra en una estancia a llorar por la que sabe será su última gran pérdida: la de su amor ideal. El monarca grita el nombre de Elisabeth mientras los criados, pendientes de la situación escuchan sus inútiles gritos suplicantes. Entonces la escena se interrumpe con el citado plano de Mayr explicando la situación del rey: “Y luego comenzó a llorar. Nos echó de la habitación, pero le oíamos. Lloraba y gritaba: ¡Elisabeth! ¡Elisabeth...!” Con la incorporación de este plano podría pensarse que la unidad de espacio y tiempo se interrumpen pero, como ya dijimos, la música es el elemento que da continuidad al conjunto y establece una lógica espacio- temporal muy interesante.

Tras la breve inntervennción de Mayr, la cámara vuelve a mostrarnos a Elisabeth, esta vez dentro del carruaje, de regreso a Linderhoff al no haber sido recibida por su primo. Durante este plano fijo en el interior del vehículo seguimos escuchando la música de Wagner a la que se añade la voz en off de Ludwig que, implorante, llama a Elisabeth desesperadamente“: ¡Elisabeth! ¡Elisabeth!”- dice el rey desde el mismo plano que la música extradiegética, haciendo que las palabras de Ludwig resuenen como un eco en la conciencia de ella. El efecto producido por el conjunto nos sitúa ante uno de los momentos más intensos de la obra viscontiana: a través de la música el realizador italiano integra espacios y tiempos diferentes que se aglutinan en una única escena, demostrando un manejo del plano diegético y extradiegético sorprendente. Une todos estos momentos llegando incluso a ser independiente del nivel extradiegético produciendo un efecto emocional de gran intensidad⁷²¹.

La música de Wagner acompaña y arropa a Ludwig, le proporciona el consuelo que nadie ni nada le puede ofrecer; es un “leitmotiv” cuya insistencia sugiere el sentido de un destino inevitable⁷²². La versión de este fragmento “So stürben wir” tiene todavía

⁷²¹ BACON, op. cit., p. 184. Citar también que hay otra ocasión en la que la música suena junto al testimonio de uno de los personajes, el conde von Holstein, y que no cita Bacon en su libro. Esta es una primera aproximación a lo que será la escena que hemos comentado. Este gesto musical sirve como “anticipo emocional”, puesto que la situación del rey es ya irreversible y comienza su hundimiento.

⁷²² Cf. BELLAVITA, Andrea. *Luchino Visconti. El teatro dell'immagine*. Roma: Ente dello spettacolo, 2006, p. 74. Este comentario que hace la autora con respecto a *Morte a Venezia* puede ser trasladado perfectamente a *Ludwig*.

un mayor efecto dramático a causa de su instrumentación: es la orquesta la que sustituye a la voz en esta parte de la ópera *Tristan und Isolde*.

En la primera parte del filme se nos muestra la progresiva ruptura de Ludwig con los valores que representa -hombre, rey y mecenas-; en esta segunda parte vemos a una persona hundida, en plena decadencia, incapaz de gobernar. Incluso su condición de varón destinado a procrear para mantener la monarquía se derrumba, como nos muestran las escenas de la orgía con sus sirvientes. El motivo “So stürben Wir” -que se convierte al final de la ópera en el “Liebestod” de Isolda- nos indica de antemano que Ludwig morirá por amor a un ideal imposible, como sucede a la mayoría de los héroes wagnerianos⁷²³.

- **Wagner II: *Tannhäuser***

Otro de los fragmentos pertenecientes a la obra de Wagner que aparece en el filme es el aria “O du, mein holder Abendstern” –conocida como la “Canción de la estrella”-, de la ópera *Tannhäuser*. Suena en cinco ocasiones y, al contrario de cómo ocurría con el tema “So stürben wir” de *Tristan und Isolde*, lo escuchamos una vez en la primera parte y cuatro en la segunda, teniendo mayor relevancia durante las escenas en las que Ludwig sustituye la compañía artística de Wagner por al del actor de teatro Kainz.

El aria “Oh du, mein holder Abendstern” suena por vez primera de forma diegética cuando el príncipe Otto visita a Ludwig durante la guerra de 1866. La música procede de una caja de música que se encuentra en la estancia del rey. Ludwig se mantiene aislado en su castillo, evitando todo contacto con la realidad en general y con la guerra en particular. Cuando llega su hermano ambos hablan de sus recuerdos de infancia mientras escuchamos la música “infantil” y mecánica característica de las cajas de música. La canción repite permanentemente la parte correspondiente a los versos del aria que canta Wolfran en la ópera:

⁷²³ En la ópera citada la asociación del “amor y la muerte” es una obsesión permanente que no se acalla hasta que los amantes perecen. Wagner creó el *Tristan* como un monumento por su amor a Matilde Wesendonk tratando de crear a través de ambas -la mujer amada y la obra artística- un homenaje al universal sentimiento del amor apasionado. ¿Cómo no ver en los motivos que generaron la obra una posible relación con el amor del rey por el arte y el fantástico mundo de la música de Wagner? En el interior del monarca se debaten el mundo del arte, irreal e imposible, con sus propios deberes como rey. Las circunstancias arrollan su vida dirigiéndolo a la muerte por amor a un ideal, como sucede con todos los héroes wagnerianos. Cf. MAYO, Ángel-Fernando. *Wagner*. Barcelona: Ed. Península, 1998, p. 57.

*O du, mein holder Abendstern,
Wohl grüßt ich immer dich so gern:
Vom Herzen, das sie nie verriet,
Grüße sie, wenn sie vorbei dir zieht,
Wenn sie entschwebt dem Tal der Erden,
Ein sel'ger Engel dort zu werden!*

Esta típica sonoridad musical, unida al resto de elementos de la imagen, es clave para generar la sensación de “lugar de recreo” de Ludwig que se entretiene con un juguete igual que un niño, mientras su hermano pequeño, destrozado física y psicológicamente por las secuelas de la guerra, trata de hacerle ver que están perdiendo dicha guerra y que no tiene sentido seguir en el conflicto. La música acentúa la distancia de la realidad en la que se encuentra Ludwig, quien se dedica a “jugar” y no a resolver cuestiones propias de su responsabilidad real.

De nuevo la música de Wagner vuelve a hacer acto de presencia para indicarnos que la obra del compositor invade la vida de Ludwig. Pero más importante que informar sobre el interés del monarca bávaro por la obra del creador del *Tristán* es el hecho de que escuchamos música procedente de una ópera de Wagner a través de una sencilla caja de música que la convierte en “entretenimiento”, en un mero elemento con el que Ludwig se relaja y despreocupa. Al utilizar esta sonoridad tan característica durante la conversación de los dos hermanos sobre su infancia comprendemos que Ludwig no ha dejado nunca de ser un niño, bienintencionado pero caprichoso e irresponsable. La caja de música y su sonoridad, infantiliza y empequeñece a Ludwig frente a su hermano, que está luchando en una guerra que el rey es incapaz de frenar. La música aporta información importante a la escena al tiempo que le da un aire desenfadado y amable, propio de los recuerdos de infancia. Los roles se invierten: el hermano pequeño pide responsabilidad al hermano mayor y la música hace más infantil y despreocupado al propio rey que al joven príncipe Otto.

Empleo diferente se hace de “O du, mein holder Abendstern” en la segunda aparición. Vemos al actor Kainz llegar a la “gruta de Venus”, en Linderhof, donde Ludwig suele ir a pasear en barca: un paraíso subterráneo en el que el rey se evade del mundo, manteniendo así su habitual tendencia a la soledad y la melancolía. Bajo nuestro punto de vista, la música dignifica una escena que podría resultar extravagante por lo

excesivo del decorado y la iluminación: la barca con forma de cisne y concha, con un pequeño cupido como mascarón de proa y las paredes del fondo iluminadas con violentos colores rojizos que parecen tomados de *La caduta degli dei*. En cualquier caso, la música, cuya línea melódica principal es interpretada por el violonchelo, hace que el conjunto resulte más poético y sugerente.

Por otro lado se crea un paralelismo entre lo que acontece en la ópera y en la película: en la ópera Wolfran canta a la estrella del alba para que acompañe a su amada Elisabeth a los cielos y en el filme Ludwig pide al actor Kainz que recite para él, para que mediante el disfrute de sus artes interpretativas, pueda “subir a los cielos”. Y esto es precisamente lo que vemos durante el tiempo que Kainz está junto a Ludwig: le pide una y otra vez que interprete roles de personajes célebres en el teatro hasta la extenuación.

La tercera aparición del aria de Wolfran en *Tannhäuser* la escuchamos acompañando la escena en la que Kainz y Ludwig viajan juntos, en trineo y en barco, a los lugares donde se concibieron las obras teatrales. Llega un momento en el viaje en el que Kainz se niega a seguir ya que se encuentra agotado y confuso de tanto recitar y declamar las partes de los personajes que Ludwig le pide constantemente. En esta ocasión la música añade, con más énfasis todavía que antes, el significado del aria y de la parte de la ópera en la que Wolfran canta a la estrella del alba. Pero Kainz termina por sucumbir a los excesos a los que le somete Ludwig, quien ni tan siquiera se da cuenta de que un ser humano tiene límites físicos. Esta tendencia del monarca a anteponer el alimento espiritual a los placeres del cuerpo se aprecia con claridad cuando dice al actor: “el espíritu primero; el cuerpo puede esperar”. Una frase que sintetiza su pasión por el arte.

La música de *Tannhäuser* es el símbolo del mundo de la noche y de la melancolía. Por ello los dos viajes en trineo y barco se suceden siempre de noche o al amanecer. En esta escena Visconti utiliza por primera vez el recurso de la cámara lenta, suponemos porque se adaptaba mejor al tempo lento del aria y permitía que el ritmo de imágenes y música tuviera una mejor adecuación. Se trata del momento en que aparecen los caballos que arrastran el trineo; primero se ven los penachos de plumas que portan las cabezas de los caballos y, poco a poco, van incorporándose a la imagen los caballos y el trineo, siempre en cámara lenta.

La cuarta vez que escuchamos “O du, mein holder Abendstern” es en la visita de Elisabeth al palacio de Linderhof. La mayor parte de la escena se desarrolla en silencio,

permitiendo al espectador disfrutar de la grandiosidad de los decorados del palacio. Después Elisabeth llega a la “gruta de Venus” y allí, a modo de reminiscencia, suena de nuevo el aria de Wolfram “O du, mein holder Abendstern”. La función de la música en este caso es la de evocar un recuerdo: al ver Elisabeth el lago subterráneo de la “gruta de Venus”, la música hace acto de presencia para recordarnos que ese fue uno de los escenarios predilectos de Ludwig.

La quinta y última vez que aparece “O du, mein holder Abendstern” es casi al final del filme, en las escenas en las que Ludwig, prisionero en el castillo de Berg, encuentra una caja de música que tiene la misma melodía que la que tenía la suya en la escena en la que el príncipe Otto va a visitarlo. La aparición en dos ocasiones de este elemento sonoro nos lleva a una reflexión inevitable: la música de Wagner tenía una gran difusión y era conocida por el público, llegando a estar presente en las cajas de música que servían como elementos de divulgación musical. En esta ocasión la incorporación de la canción parece un gesto irónico puesto que el apoyo incondicional que ha brindado a Wagner le ha costado la libertad. La sonoridad infantil del mecanismo musical suena como una reminiscencia naïf de la música extradiegética y nos plantea la reflexión de que el rey no es solo prisionero de los ministros y políticos que lo han decidido encerrar por su incapacidad para gobernar sino que también es prisionero de sus ideales y de su amor a lo imposible, que le han costado el mandato real y su propia libertad.

Escuchamos el tema completo, repetido varias veces de forma mecánica, del mismo modo que vimos en la primera aparición de este tema de *Tannhäuser*. Se trata del siguiente texto, cuya letra suena sustituida por la melodía de la caja de música.

*O du, mein holder Abendstern,
Wohl grüßt ich immer dich so gern:
Vom Herzen, das sie nie verriet,
Grüße sie, wenn sie vorbei dir zieht,
Wenn sie entschwebt dem Tal der Erden,
Ein sel'ger Engel dort zu werden!*⁷²⁴.

⁷²⁴ *Oh tu, divino lucero vespertino, / siempre te he saludado con alborozo;/ desde este corazón/ que nunca la traicionó a ella,/ llévale el saludo cuando pase a tu lado,/ cuando vuele lejos del valle terrenal,/ para convertirse allá arriba/ en un ángel bienaventurado!* Traducción del autor del trabajo con base en el libreto del CD: WAGNER, Richard. *Tannhäuser*. Hans Sotin, Helga Dernesch, René Kollo, V.

La canción, perteneciente al tercer acto de la ópera, es interpretada por el joven Wolfram⁷²⁵, que compite por la mano de la bella Elisabeth con *Tannhäuser* en el célebre concurso de canto⁷²⁶. Wolfram se vuelve al firmamento evocando su amor imposible por Elisabeth y, al ver brillar a Venus, entona una bella romanza mientras la noche cae lentamente. La canción evoca el amor casto, sereno y puro, pero también imposible como el de Ludwig. Amor imposible por su prima Elisabeth y por el actor Kainz; amor casto y puro hacia las artes y sus creadores que le conducirá a su propia destrucción. El tema “O du, mein holder Abendstern” suena, como hemos visto, en los momentos en que el rey se encuentra en un mundo “irreal” en el que puede vivir sin sufrimiento ni desesperación.

Desde el plano extradiegético la función de la música es la de reforzar esa sensación de mundo interior que Ludwig manifiesta transformando las cosas a su antojo: una forma de vida tan condenada al fracaso como lo está el amor de Wolfram. En la primera aparición de este tema vemos el proyector de luz iluminar las fases de la luna y crear unos efectos de luces con estrellas que nos recuerdan a la “estrella venus” de la ópera de Wagner. En las otras dos escenas en las que escuchamos “O du, mein holder Abendstern” en la cueva de Venus también existe relación directa con la “estrella” de la canción. Al final del filme, durante el paseo con el doctor Gudenn, Ludwig le dice que la noche es lo más bello y fascinante, un verdadero culto materno. Esa misma noche decide suicidarse ahogándose en el lago.

- **Wagner III: *Lohengrin***

El siguiente extracto suena en tres ocasiones durante la primera parte de la película. Pertenece también al repertorio operístico de Wagner, y se trata del “Preludio” de *Lohengrin*, y lo escuchamos al comienzo del filme, cuando Ludwig manda buscar al

Braun, Christha Ludwig. Coro de la Ópera de Viena, Niños Cantores de Viena y Orquesta Filarmónica de Viena, Dir: Sir George Solti. Decca, 1970.

⁷²⁵ En la ópera Wolfram es el joven personaje que compite con Tannhäuser por la mano de Elisabeth. Wolfram von Essenbach -¿Coincidencia con los nombres de *La caduta degli dei* y de *Morte a Venezia*?- también ama a la bella joven; es un muchacho austero y virtuoso que nada tiene que ver con el osado y aventurero Tannhäuser. En el concurso, canta al amor casto, puro y sereno.

⁷²⁶ El nombre de la joven de quien Tannhäuser está enamorado coincide con el de su prima Elisabeth de Austria. ¿Coincidencia o una nueva alusión a los gustos de Visconti por la repetición y el retornar a los mismos temas y personajes?

compositor para que se instale en Munich. Uno de sus consejeros le dice que es muy difícil encontrar a Wagner, a lo que el rey responde que deben enviarle una carta y un presente para que acceda a ir a Munich a trabajar.

Esta primera aparición del “Preludio” supone un acercamiento a Wagner desde el plano musical. Como dijimos en el análisis del fragmento perteneciente a *Tristan und Isolde*, la música del compositor alemán permite contextualizar la figura del músico a través de su propia obra. Pero, además de la contextualización, la inclusión del “Preludio” de *Lohengrin* supone añadir a la escena el contenido de la ópera, donde Lohengrin, caballero del Santo Grial, aparece en una barca tirada por un cisne⁷²⁷ dispuesto a defender los ideales encarnados por Elsa, del mismo modo que Ludwig aparece en la vida de Wagner para defender los ideales del arte encarnados en la figura del compositor. De hecho, en la segunda parte del filme, el monarca se siente tan próximo al personaje de *Lohengrin* que llama a su prometida Elsa en vez de Sophie.

La segunda aparición de la música de *Lohengrin* es cuando Ludwig está escuchando a Sophie interpretar el aria “Einsam in trüben Tagen”. La prometida del rey pone todo su empeño en la interpretación: canta al tiempo que se acompaña al piano y procura hacerlo correctamente. Pero el rostro de Ludwig expresa su decepción: su prometida no está “a la altura de sus expectativas artísticas”, haciéndose patente el aburrimiento, casi molestia y sufrimiento, que le supone escuchar a Sophie interpretar la música de Richard Wagner. El vano esfuerzo de la joven tratando de satisfacer las exigencias musicales de su pretendiente nos hace pensar que ella está en las antípodas del mundo del arte del cual está verdaderamente enamorado el monarca.

La música, que suena desde el plano diegético, actúa como elemento de contraste con el resto de apariciones extradiegéticas de las piezas wagnerianas. En esta ocasión sí que se incorpora la línea vocal del aria que, al tratarse de la interpretación de una aficionada, contrasta enormemente con el resto de fragmentos que suenan siempre interpretados por instrumentos, creando una sensación más emocionante, contraponiendo el mundo real –vulgar- en el que se sitúa Sophie al mundo del arte -ideal- en el que está Ludwig.

⁷²⁷ Ludwig aparece también en una barca con forma de cisne que se ha mandado construir para su disfrute en las escenas donde Elisabeth y el actor Kainz le visitan en la cueva de Venus. Una referencia visual que se relaciona con toda la historia de *Lohengrin*. Para poder comprender este detalle es necesario conocer el contenido de la citada ópera. Cf. SADIE, Stanley (Editor). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: McMillan Pres. Limited, 1992, Vol. III, pp. 1309-1312.

El texto que canta Sophie expresa lo que sigue:

*Einsam in trüben Tagen
Hab´ich zu Gott gefleht,
Des Herzens tiefstes Klagen
Ergoss ich im Gebet.
Da dranr aus meinem Stöhnen
Ein Laut so klagevoll,
Der zu gewalt´gem Tonen
Weit in die Lüfte schwohll:
Ich hört´ihn fernhin hallen,
Bis kaum mein Ohr er traf;
Mein Aug´ ist zugefallen,
Ich sank in süssen Schlaf⁷²⁸*

La tercera aparición del “Preludio” de *Lohengrin* la escuchamos en la escena en la que Ludwig presenta a su prometida a Wagner. La música acompaña la escena desde el plano extradiegético, como una reminiscencia de la anterior escena en la que Sophie interpretaba la música del maestro alemán. El carácter que adquiere en esta ocasión resulta más triste, profundizando en la decepcionante sensación de que la relación de Ludwig con Sophie no tiene sentido alguno ya que no tienen nada en común.

- **Wagner IV: Elegía en La bemol Mayor para piano**

Durante los créditos iniciales podemos escuchar una breve composición para piano de Richard Wagner. Se trata de la llamada *Elegía en La bemol mayor*⁷²⁹, una pieza instrumental que tiene reminiscencias del “Liebestod” de la ópera *Tristan und Isolde*. Aunque fue confundida con el llamado “tema Porazzi” y en el disco de la banda

⁷²⁸ *Sola, en los tristes días,/ imploré a Dios/ desahogando en mis plegarias/ las profundas amarguras/ de mi corazón./ De mis gemidos brotó un lamento tal,/ que sus poderosos acentos/ se extendieron por el aire./ Lo oí sonar a lo lejos,/ hasta casi ser imperceptible./ Después se cerraron mis ojos/ y quedé sumida en un dulce sueño.* Traducción del autor del trabajo con referencia en el libreto del CD: WAGNER, Richard. *Lohengrin*. Plácido Domingo, Jessye Norman, Hans Sotin, Eva Randova, Siegmund Nimsgern. Sociedad de Conciertos de la Opera Estatal de Viena. Filarmónica de Viena Dir: Sir. Georg Solti. Decca, 1986.

⁷²⁹ MAYO, op. cit., pp. 323-325.

sonora original del filme la pieza viene reseñada como “Last original work for piano”⁷³⁰, actualmente la obra figura como la *Elegía en La bemol menor* que es como la llamaremos a lo largo del análisis.

Del mismo modo que creemos que las obras anteriores eran más familiares para el lector, en este caso consideramos necesario concretar algunos detalles que permitan comprender mejor los motivos que llevaron a Visconti a incluir esta pieza en la banda sonora del filme. Se trata de una historia en la que jugó un papel muy importante el azar⁷³¹. Franco Mannino había oído hablar de estos breves compases a Toscanini en 1945, mientras revisaba el manuscrito original de *Parsifal*. Cuenta Toscanini a Mannino:

“Un día pedí a la sobrina de Wagner consultar la partitura original de *Parsifal*. Me la hizo llegar rápidamente y yo la revisé de arriba abajo. Al llegar a la última página, no sé por qué motivo, le di la vuelta a la hoja. En la parte trasera había anotados trece compases para piano solo, con la dedicatoria: *A Cosima*. Eran pocos compases de música contemplativa, después de toda la catarata de notas que había escrito para su última ópera. Sonaban casi schumannianos”⁷³².

Cuando Mannino le habló de ello a Visconti decidieron incluir esta composición en la película pero la búsqueda de una copia de estos trece compases se tornaba imposible. Después de buscar hasta en los archivos de Bayreuth la suerte se puso de parte suya; el marido de la guionista Suso Cechi d’Amico, el musicólogo Fedele d’Amico, tenía una copia que le había regalado Vincenzo Tommasini, amigo directo de Arturo Toscanini, quien poseía la hoja original. Una vez tuvieron la partitura se pusieron a trabajar en la adaptación. La música duraba poco más de un minuto y servía bien para los créditos de inicio. Pero para los créditos finales fue necesario alargarla

⁷³⁰ Según Ángel-Fernando Mayo esta pieza es la llamada “Elegía en La bemol mayor”. El autor comenta lo siguiente al respecto: “[...] Se hecha en falta, aunque de se trata sólo de un motivo sin desarrollar, el *Tema Porazzi*, anotado en una tarjeta de visita que permaneció en silencio durante decenios con los “Diarios” de Cosima, depositados en la caja fuerte de un banco muniqués. Este tema, el último anotado por Wagner, ha sido confundido con la también breve pero bellísima *Elegía en La bemol mayor* de 1859/1881, que se escuchó en la banda sonora del filme *Ludwig* de Luchino Visconti”. MAYO, op. cit., p. 323.

⁷³¹ Cf. MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos Lim, 1994, p. 50.

⁷³² Idem, p. 49.

hasta tres minutos y medio de duración. Mannino preparó un arreglo con estructura A-B-A' con distinta orquestación y se adaptó a los créditos finales con gran precisión.

Las apariciones de esta breve composición suenan instrumentados para piano o para orquesta, siempre de forma extradiegética, y aparecen en cinco ocasiones a lo largo del filme: dos en la primera parte y tres en la segunda. Podemos observar que, según avanzan los acontecimientos y Ludwig se aleja cada vez más de su deber como rey, convirtiéndose en un ser solitario y marginal, esta pieza suena con más frecuencia e intensidad, haciendo patente el aislamiento de Ludwig y su inevitable tránsito hacia la destrucción personal.

Podemos considerar, a causa de su carácter, que esta obra simboliza la soledad y la incomprensión de Ludwig. A excepción de los créditos iniciales y finales, el resto de apariciones suceden siempre asociadas a la soledad del monarca, a los momentos en los que se queda sin la compañía de sus seres queridos y de sus aliados y amigos. A continuación comentaremos las escenas en las que aparece la *Elegía en La bemol Mayor* de Wagner.

La sutileza armónica de esta breve pieza nos introduce en la sensibilidad general del filme desde el primer momento –primera aparición-. Sobre el fondo en color rojo aparecen los créditos iniciales, muy breves, y comienza la película. Igual que sucede con otras de sus producciones, este primer momento musical resulta ser como una obertura en la que se escuchan los temas principales de la ópera, pero en este caso lo que Visconti pretende es exponer el carácter y sensibilidad que encontraremos a lo largo del filme: introduce al espectador en el mundo personal e intransferible de Ludwig.

Tras esta presentación inicial lo volvemos a escuchar por segunda vez, en versión pianística, durante las escenas en las que Wagner recibe una carta de Ludwig en la que le notifica que debe abandonar Munich. A causa del escándalo que supuso la relación de Wagner con Cosima von Bülow y el eco que se hicieron los principales periódicos muniqueños del asunto, el monarca abandonó el mecenazgo del compositor alemán. Además de reforzar el efecto de tristeza de la escena, la música simboliza el abandono y la soledad en la que se va a sumir Ludwig una vez Wagner haya abandonado Munich. Esta es la primera vez que Ludwig se queda solo, sin la compañía de la persona más influyente en su vida hasta el momento, y la música refleja esta soledad.

La tercera aparición es en la escena en la que Ludwig es asediado por la comitiva de sus ministros y consejeros que quieren a toda costa relevarlo de sus funciones por

incapacidad. El monarca se encuentra en una de sus estancias junto a su criado Weber, a quien pregunta si cree en la inmortalidad del alma. Ante la reflexiva pregunta el criado le responde que sí cree, mientras la lánguida música interpretada al piano refuerza la soledad de Ludwig, su absoluta distancia del mundo de los vivos. Una vez termina el breve tema al piano, lo retoma la orquesta aportando una mayor intensidad emocional a la escena, justo cuando Ludwig entrega a su criado Weber un valiosísimo reloj de bolsillo y un puñado de monedas de oro. Este desprendimiento de los bienes materiales, unido a la música de la *Elegía en La bemol Mayor* en su versión para orquesta, nos presenta a un rey que piensa con frecuencia en la muerte y que no encuentra consuelo en ninguna parte, magnificando la sensación de soledad y distanciamiento. Esta sensación es lograda en buena medida con el cambio de instrumentación, donde el piano da paso a la orquesta.

La *Elegía en La bemol mayor* suena por cuarta vez en la escena en la que Ludwig es llevado a la clínica de reposo y le acompaña la comitiva de consejeros y ministros que se habían empeñado en relevarlo de sus funciones. La apariencia de cortejo fúnebre es evidente: si en las apariciones musicales anteriores de la *Elegía en La bemol mayor* Ludwig todavía poseía la libertad de elegir su destino, en este caso le despojan de toda posibilidad de elección. Doctores y ministros le acompañan hasta su habitación mientras Ludwig observa su nueva morada con una tristeza infinita, sabedor de que su libertad se ha terminado, que a partir de ahora está sometido al control de los médicos y de los políticos que le sustituirán en el gobierno de Baviera. La *Elegía* se escucha en versión orquestal que, como decíamos, aporta a la escena una mayor carga dramática que la versión para piano, logrando un efecto de melancolía y decepción muy intenso.

La quinta y última aparición de la *Elegía en La bemol Mayor* comienza justo en el momento en que encuentran el cuerpo inerte de Ludwig en las inmediaciones del lago. El rey, después de llevar un tiempo recluso y bajo tratamiento médico, solicita salir a dar un paseo, a lo que el Doctor Gulden, responsable de su recuperación, accede. Pero en su primera y última salida de la clínica de reposo, Ludwig aprovecha para ejecutar el plan que llevaba tiempo pensando: asesina al Doctor Gulden para poder suicidarse ahogándose en el lago. La estrategia musical, en lo que respecta a la instrumentación, es similar a la que vimos en la tercera aparición: la música comienza en su versión inicial para piano y después de escucharse el tema completo al piano lo retoma la orquesta.

Este conmovedor tema refleja la sensibilidad general del filme⁷³³ y podríamos considerarlo como una “síntesis emocional” del mismo. El carácter melancólico de la música y las progresiones armónicas del cromatismo wagneriano producen una profunda sensación de tristeza que perdura después de acabado el filme. Enrico Medioli, guionista y amigo de Visconti, dijo respecto a esta composición: “los trece compases inéditos de Wagner que abren y cierran la película son el testimonio póstumo, probablemente único, de la gratitud del músico hacia su protector y amigo”⁷³⁴. Quizá esta apreciación no esté muy lejos de la auténtica realidad.

- **Wagner V: *Siegfried Idyll***

Una última obra de Wagner que comentaremos aparece de forma diegética en pantalla. Se trata de *Siegfried Idyll* y está interpretada en directo⁷³⁵ por una pequeña orquesta, en las escaleras de la casa de la familia de Wagner. La obra en cuestión fue compuesta como regalo de Navidad a su mujer⁷³⁶ Cosima y a su hijo Siegfried. Visconti muestra la interpretación de una obra del compositor alemán en directo, como si asistiésemos a un concierto. El hecho de que Cosima diga a los músicos que toquen de nuevo *Siegfried Idyll* implica un efecto de repetición que permite al realizador italiano hacer un ejercicio de “exhibición” musical en el cine, como ya vimos en *Senso* con la presentación en directo de la ópera *Il trovatore*.

Las escenas muestran a Richard Wagner confortablemente instalado en su casa, con su familia, y contrastan con la decadencia y soledad en la que se encuentra Ludwig. Estas imágenes tienen un sentido especial puesto que no volvemos a saber nada más del maestro alemán en el resto del filme. Se trata de una especie de “despedida” definitiva que nos permite asistir a la actuación en directo de la música de Wagner.

⁷³³ BACON, op. cit., p. 183.

⁷³⁴ Cf. “Visconti”. Dossier de la Filmoteca Nacional de España. Barcelona: Ed. de la Filmoteca Nacional de España, 1976.

⁷³⁵ Entiéndase “en directo” como si asistiésemos a un concierto en una sala; en suma, música diegética cuya fuente emisora del sonido ve el espectador.

⁷³⁶ Cf. SADIE Stanley (Editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan Publishers Limited, 1980, Vol. XX, p. 110.

- **Robert Schumann: *Kinderszenen* y *Mignon Lieder***

Visconti incorpora a la banda sonora de Ludwig las *Kinderszenen*⁷³⁷ de compositor Robert Schumann. Se escuchan desde el plano extradiegético al principio del filme, cuando Elisabeth está practicando equitación en el interior de una carpa de circo y entra Ludwig. Ambos rememoran su infancia mientras suenan las “Escenas de niños” del compositor alemán. Escuchamos las cuatro primeras piezas del citado álbum seguidas, de manera continuada -“On fremden Ländern und Menschen”, “Curiose Geschichte”, “Hasche-Mann” y “Bittendes Kind”-. La primera pieza -“De lejanas tierras”⁷³⁸- suena cuando los dos primos comentan que hace mucho tiempo que no se ven; en la segunda -“Curiosa historia”- Elisabeth le dice a Ludwig que no pudo ir a su coronación; en la tercera -“Jugando al escondite”- ambos coinciden en que les gusta evitar las reuniones oficiales; y la cuarta -“Súplica infantil”- suena cuando Elisabeth le dice a Ludwig que se parecen mucho. Vemos como el título de cada una de las cuatro piezas que hemos citado, de carácter ligeramente programático todas ellas, coincide de una forma general con las conversaciones entre Ludwig y Elisabeth. Por supuesto no pretendemos hacer encajar de forma forzada el contenido de las piezas con las escenas pero consideramos que existe cierto paralelismo entre unas y otras.

Después de una breve pausa en la que la cámara nos sitúa en el exterior de la carpa del circo, regresan las *Kinderszenen* acompañando la conversación de los dos primos; pero en lugar de seguir con la número cinco, Visconti selecciona la penúltima, la número doce, de título “Kind im Einschlummern” -“El niño se duerme”- y por último suena la número siete “Träumerei” -“Ensueño”-, probablemente la más conocida de todas. “El niño se duerme” suena mientras Elisabeth cuenta a Ludwig su vida en los últimos diez años: las infidelidades de su marido, el distanciamiento forzado de sus hijos, el tiempo pasado encerrada en casa; situaciones todas ellas que sobrellevó defendiéndose con la huída, algo que veremos es la tónica general de la actitud de Ludwig ante cualquier situación de responsabilidad. La última de las piezas que escuchamos, “Ensueño”, coincide con la conversación en la que Elisabeth dice a su primo que le llaman “el amante del claro de luna” y que “no conoce mujer”, a lo que

⁷³⁷ Referencia de audio tomada de: SCHUMANN, Robert. *Kinderszenen* Op. 15. Martha Argerich. Deutsche Grammophon, 1984.

⁷³⁸ En esta segunda cita de las piezas que componen las *Kinderszenen* hemos optado por traducir los títulos para facilitar la comprensión de los mismos y poder presentar el sentido “programático” de los mismos y su relación con las escenas en las que se escuchan.

Ludwig le responde con las palabras de la ópera *Siegfried*: “Caundo Sigfrido ve a una mujer por primera vez, siente miedo”. Estos detalles sobre la personalidad de Ludwig expresados por su prima, son acompañados por la pieza más “romántica” de todas las *Kinderszenen*, titulada “Ensueño”.

La música de Schumann, programática en cierto modo, permite a Visconti evocar la infancia de Ludwig y Elisabeth de manera poética y sutil. Las piezas nos hablan de esos momentos juveniles que ambos pasaron juntos sin necesidad de palabras o imágenes, reforzando la sensación de recuerdo infantil⁷³⁹.

La labor de Mannino en este caso no se redujo solamente a la de intérprete, como suele creerse habitualmente. Su trabajo consistió también en realizar las variaciones de dos de las *Kinderszenen*, concretamente de la primera -“De lejanas tierras”- y la última “Habla el poeta”-. La primera, lógicamente, nos remite a la escena en la que suena previamente. Si al comienzo vimos a Elisabeth montada a caballo en la pista del circo y después volvió a cabalgar junto a Ludwig en la noche, en esta ocasión a ella no le apetece montar y le dice a Ludwig que no puede ir con él esta vez. Ello provoca cierto enfado en el monarca, que no se toma demasiado bien la negativa de su querida prima. La música de Mannino en esta ocasión responde a la situación que vemos en escena; se trata de una variación sobre “De lejanas tierras”, manteniendo la armonía y variando la melodía, de manera que se convierte en una “broma” musical que nos indica que Elisabeth está jugando caprichosamente con la voluntad de Ludwig.

Las variaciones sobre “Habla el poeta”⁷⁴⁰ las encontramos en la escena de la conversión al catolicismo de la reina madre. En la ceremonia del bautismo está presente el príncipe Otto, visiblemente afectado por las secuelas psicológicas que la guerra le ha causado. Cuando su madre le acaricia, éste rechaza tímidamente su gesto y comienza la

⁷³⁹ Las *Escenas infantiles* tratan de “una evocación de la infancia, de una reinención de la niñez. Desde Proust y Freud sabemos que solo podemos volver a la edad pueril si somos capaces de inventarla. En lo anecdótico, decir que estas piezas son un homenaje a esos momentos iniciales de la relación entre Robert Schumann y Clara Wieck”. La obra se articula en trece números de los que escuchamos seis títulos cuyo contenido programático se relaciona con las escenas en las que suena cada uno de ellos. La última pieza, “Der dichter spricht” –“Habla el poeta”-, “nos remite a la relación que existe entre el niño y el poeta o el artista; el niño reinventado por el adulto es el modelo del artista, puesto que ambos tiene acceso al mundo de las hadas”. El desequilibrio mental de Otto subrayado por la música de Schumann, podría entenderse como un retorno a la niñez o incluso como una alusión al desequilibrio mental del propio compositor. Cf. MATAMORO, Blas. *Schumann*. Barcelona: Ed. Península, 2000, pp. 56-58.

⁷⁴⁰ Consideramos que se trata de una variación sobre este tema aunque podría tratarse de alguna obra de Schumann u otro compositor de estética similar.

pieza musical que se extiende durante la conversación de agradecimiento que el sacerdote tiene con Otto tras el bautismo de su madre.

Visconti incorpora a lo largo de estas escenas un detalle musical que hemos visto en anteriores ocasiones. Se trata de un fragmento interpretado por uno de los personajes cuyo texto -y contexto- tiene un significado específico que se añade a la escena. En esta ocasión se trata de un breve fragmento que canta Elisabeth cuando está con Ludwig en el bosque, acompañados ambos por la pieza número doce -“El niño se duerme” y ella rememora los difíciles momentos familiares que hemos comentado antes, explicando que finalmente decidió abandonarlo todo y se marchó de casa. Viajó a distintos países incluido Italia; cuando nombra este país, se acuerda del Lied de Robert Schumann “Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen”, del cual canta el primer verso.

Mediante esta estrategia, Visconti sitúa a Elisabeth en el rol de Mignon, la desventurada muchacha que no es correspondida en el amor y cuyo paraíso perdido es el país italiano que se ve forzada a abandonar. Un perfecto paralelismo con la situación que expone Elisabeth a su primo y que refuerza el personaje, dotándolo de unas connotaciones más precisas, añadiendo el significado de la historia de Mignon a la historia de Elisabeth y ofreciéndonos una información adicional que matiza la situación que ella cuenta en la escena.

La pieza en cuestión es el primero de los Lieder para voz y piano perteneciente al ciclo “Mignon” cuyo texto dice:

*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
Im dunklen Laub die Gold-Orangen glühen,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?
Kennst du es wohl?
Dahin! dahin
Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn*⁷⁴¹.

⁷⁴¹ Conoces el país donde florecen los limoneros / donde las naranjas relucen entre sombrías hojas / donde una suave brisa sopla bajo el cielo azul, / y se encuentra el silencioso mirto y el frondoso laurel? / La conoces acaso? / Hacia allí! Hacia allí! / quisiera andar junto a ti, amado mío! Traducción del autor del trabajo.

- **Offenbach vs Wagner: *La Périchole***

Si en *Morte a Venezia* habíamos escuchado *Die lustige witwe* de Franz Lehár en *Ludwig* encontramos dos fragmentos tomados de *La Périchole* de Jacques Offenbach⁷⁴², compositor a cuya música ya había recurrido Visconti en *La caduta degli dei*. Ambos fragmentos están tomados del aria “O mon cher amant” -del primer acto-. La primera aparición la encontramos en la escena en la que Wagner interpreta el aria “O mon cher amant” de *La périchole* al piano mientras dice a Ludwig, que le escucha desde el fondo de la sala: “¡Esta es la música que el pueblo alemán ama, no la mía!”. El hecho de hacer tocar a Wagner una de las obras más famosas de un autor judío, por quien tan poca simpatía sentía el maestro alemán, es un irónico gesto por parte de Visconti que ya había empleado en *La caduta degli dei*, cuando los soldados de las S.A. bailan al son del “Can-can” de la ópera *Orphée aux enfers* del mismo compositor.

La música de Offenbach vuelve a aparecer en la escena en la que un miembro del gobierno envía al rey una prostituta para comprobar su condición sexual. Esta trampa, una estratagema para desvelar otra de las muestras de incapacidad del rey es señalada con la música de Offenbach. La prostituta se presenta para hacer que Ludwig manifieste su homosexualidad al rechazarla, de manera que entren en conflicto los deberes del rey con su sexualidad. Por su parte, la música de Offenbach contrasta enormemente con la música de Wagner provocando un “rechazo” doblemente efectivo. Si Visconti hubiese utilizado cualquier otra música de compositores de la época hubiese logrado contextualizar la escena pero no hubiese conseguido crear esta tensión a nivel conceptual, generada exclusivamente por el empleo de la música de uno de los rivales musicales –e ideológicos- de Richard Wagner.

- **Canciones populares**

En las escenas en las que vemos a Ludwig jugar a la “gallina ciega” con algunos de sus criados mientras cantan, bailan y se emborrachan, se interpretan varias canciones⁷⁴³, algunas de ellas de gran belleza, cuya función es vincular a Ludwig con el pueblo llano

⁷⁴² Cf. SADIE Stanley (Editor). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: McMillan Publishers Limited, 1980, Vol. III, pp. 958-959.

⁷⁴³ Los sirvientes de Ludwig bailan la danza típica de Baviera, el “Schuhplattler” -“golpearse los zapatos”-; a continuación, después de la danza, cantan una canción típica del Tirol, llamada “Fein sein, beieinander bleibn” -“Estar a gusto, quedarse juntos”-.

y sus placeres. El monarca pasa de compartir el gusto supremo por la música y el arte a participar en juegos con sus sirvientes quienes disfrutan con una música menos sofisticada y que sirve sencillamente de entretenimiento.

La primera canción está interpretada por una cítara horizontal sobre la cual el instrumentista toca con unas púas en sus dedos. De carácter popular y en compás ternario, se trata de una sencilla canción que acompaña el baile de una pareja de danzantes que bailan el Schuhplattler –típico baile en el que se golpean los zapatos con las manos-. La misma melodía se repite dos veces, de manera estrófica.

La segunda canción es un aire folklórico que transmite una profunda tristeza y es interpretado por el acordeón y dos voces masculinas a la que sigue sin interrupción otro tema instrumental –tercera canción- tocado solamente por el acordeón, también de carácter melancólico.

La presencia de este tipo de música acentúa la diferencia entre lo vulgar y lo culto. Ludwig es llevado al abismo en compañía de la música folklórica, estableciendo un contraste socio-cultural que está representado por los dos tipos de música que acompañan al rey en cada caso: inicialmente la música de Wagner invade el filme y convierte a Ludwig en un refinado mecenas de las artes mientras que al final no tiene ningún interés por la música del maestro alemán ni por el arte. La compañía del monarca en este instante es exclusivamente la música popular utilizada para entretener y divertir al pueblo llano.

- **Marchas militares**

Las marchas que aparecen en las escenas de la coronación tienen la función de contextualizar las imágenes a las que acompañan de forma rigurosa e histórica para otorgarles una mayor sensación de realismo. En el exterior del palacio, mientras se celebra el ceremonioso acto, suena una banda militar que interpreta música de carácter marcial. No vemos a los instrumentistas pero intuimos el sonido desde el plano diegético. Se trata de la “Bayerischer Defiliermarsch”, la “König Karl Marsch” y la “Fanfarria Kreuzritter”⁷⁴⁴.

⁷⁴⁴ “Bayerischer Defiliermarsch” -“Marcha bávara para el desfile”-, de Adolf Scherzer; la “König Karl Marsch” -“Marcha del Rey Carlos”, de Carl Ludwig Unrath; y la “Fanfarria Kreuzritter” -“Los Cruzados”-, de Richard Henrion. Tomado de: <http://filomusica.com/filo20/visconti6.html>. Última consulta el 27-4-2009.

Presentamos a continuación un breve esquema musical en el que mostramos el orden de aparición de estas obras y su relación con los distintos momentos de la coronación.

1. Presentación de las personalidades al príncipe Otto:
 - Bayerischer Defiliermarsch
2. Llegada del Papa con los cardenales:
 - Continúa la Bayerischer Defiliermarsch
3. Brindis de Dürkheim y Ludwig:
 - König Karl Marsch
4. Llegada de la reina madre con su séquito:
 - Bayerischer Defiliermarsch
5. La reina es solicitada por su hijo Ludwig:
 - König Karl Marsch
6. Encuentro de los hijos con la madre. Primer síntoma de debilidad de Ludwig:
 - König Karl Marsch
7. El rey es vestido para su coronación:
 - Fanfarria Kreuzritter

Durante el tiempo que se extiende la “Fanfarria Kreuzritter” las campanas repican con júbilo por la llegada del nuevo rey de Baviera. Acompañan la escena hasta el final, remitiéndonos a otros filmes como *La terra trema*, *Il Gattopardo* o *Vaghe stelle dell’orsa*.

- **Franco Mannino: una posible obra original**

Nos queda por analizar una pieza para piano que suena en la segunda parte del filme, cuando Elisabeth va a visitar a Ludwig y se encuentra con el deterioro de las propiedades y el abandono de muchos de los lugares que tanto esfuerzo y dinero costó construir. La escena es acompañada por una música interpretada por el piano, de carácter lánguido y tranquilo, muy cercana a algunos de los *Nocturnos* de Chopin -Fa menor, op 55, nº 1- o a la “Eine Sonate für das Album von Frau Mathilde Wessendonck” de Wagner. Después de revisar decenas de obras de la época, hemos considerado también la posibilidad de que se trate de una composición escrita por Franco Mannino para la ocasión, e incluso de que fuese una improvisación del propio

Mannino en un estilo tardoromántico próximo a la estética de los autores de finales del diecinueve. En cualquier caso, la armonía y la construcción melódica nos recuerdan a otras composiciones de Mannino como el “Risveglio sentimentale” o “Solitudine” compuestos ambos para su siguiente filme *Gruppo di famiglia in un interno*.

Para terminar con el análisis de Ludwig nos gustaría explicar que las intenciones de Visconti a la hora de incorporar obras de Wagner en el film eran tan claras que podríamos pensar, como vimos en *Morte a Venezia*, que la música hubiese sido elegida en el propio “proceso de inspiración” del director⁷⁴⁵. El equilibrio logrado mediante la combinación de imágenes y banda sonora se hace patente en el comentario que durante el montaje de *Ludwig* hizo Visconti a Franco Mannino: “pero...Wagner es el compositor de música para películas más grande que ha existido jamás!”⁷⁴⁶.

3.4.3. GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO (1974)

A) Contexto

El rodaje de *Ludwig* había resultado extenuante. La exigencia de los continuos viajes, los fríos interiores de los castillos y los planos de exteriores nevados, la enorme infraestructura del filme en general, habían deteriorado la salud de Visconti. Pese a su situación personal, tomó la decisión de montar la versión íntegra de la película pero una trombosis cerebral le obligó a retrasar su proyecto durante más de dos meses. Tras un largo periodo de terapia y reposo retoma el montaje del filme y continúa su incansable actividad escenográfica con la obra de teatro *Viejos tiempos* de Harold Pinter y la ópera *Manon Lescaut* de Giacomo Puccini.

Enrico Medioli y Suso Cechi d’Amico trabajaron en un guión cuyo argumento incorporaba pocos personajes y se desarrollaba en un interior, a modo de pieza teatral. El delicado estado de salud de Visconti no le permitía abordar montajes complicados como en los casos de *Il Gattopardo* o en *La caduta degli dei* por lo que Visconti expresó su deseo de “realizar una historia con dos personajes, sencilla y breve, rodada

⁷⁴⁵ En *Morte a Venezia* Federico Sopena hacía alusión a la elección del “Adagietto” en el “proceso de inspiración” del director italiano. En *Ludwig* la sensación es muy similar y por ello se citan estas palabras. Cf. SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Estudios sobre Mahler*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 86.

⁷⁴⁶ Cf. MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos Lim, 1994, p. 50.

en una sola habitación”⁷⁴⁷. La idea de Medioli era hacer una película cuyo protagonista principal fuese un solitario profesor que vive rodeado de libros, discos y cuadros de colección y que pasa sus días viviendo de los recuerdos del pasado. Su tranquilidad se ve alterada por la llegada de una familia burguesa pero vulgar, de escasa sensibilidad, que se introduce en su vida y transforma su calmada rutina. El papel del profesor estuvo a cargo de Burt Lancaster, el joven Konrad Hübel fue interpretado por Helmut Berger y la marquesa Brumontti fue encarnada por Silvana Mangano. El rodaje se hizo en dos estancias interiores que permitían al director trabajar sin demasiadas dificultades.

La parálisis parcial a la que estaba sometido Visconti y su delicado estado personal llevaron al realizador italiano a una reflexión existencial que se refleja en la película⁷⁴⁸. Más cuestionado fue el hecho de que la película fuese producida por Edilio Rusconi, industrial de derechas convertido al cine, lo que provocó una gran polémica entre los partidos de izquierdas. Visconti se justificó diciendo “que la película era suya y no del productor; que el cine se hace a fuerza de dólares americanos y estos no permiten un gobierno de izquierdas ni si quiera en el campo del cine”⁷⁴⁹.

El tema de la familia está presente también en *Gruppo di famiglia in un interno*⁷⁵⁰. El profesor ve en los Brumontti un punto de referencia en su solitaria existencia y la oportunidad de pertenecer a una familia que él jamás fue capaz de crear. A través de Konrad encuentra una ficticia paternidad que se ve truncada por la muerte del joven. El final del filme nos muestra la dispersión y la consiguiente destrucción de los Brumontti, cuyo principal referente vuelve a ser la madre: una madre perversa y caprichosa que nos recuerda al personaje de Sophie de *La caduta degli dei*.

Gruppo di famiglia in un interno está considerado un filme autobiográfico en el que el profesor es el *alter ego* de Visconti, quien negaba que así fuese, considerando la soledad como el único elemento autobiográfico.

⁷⁴⁷ RONDOLINO, op. cit., p. 515.

⁷⁴⁸ MIRET JORBA, op. cit., p. 212.

⁷⁴⁹ Es curioso notar como Visconti se va alejando de su ideología de izquierdas para llegar a simpatizar con los productores de la derecha italiana. Lo cierto es que tanto sus tendencias políticas como su necesidad de financiar las últimas películas le hicieron acercarse al “bando contrario”. SCHIFANO, op. cit., p. 325.

⁷⁵⁰ El título en inglés refleja mejor que ningún otro el verdadero sentido del film. “Conversation Piece” hace alusión a ciertos retratos familiares de la alta sociedad británica del siglo XVIII que los podemos contemplar en las paredes del palacio del profesor.

“No es el más autobiográfico de mis últimos filmes. El único elemento autobiográfico es el de la soledad. No, no, no es una película autobiográfica. El protagonista del filme detesta a los otros y no puede escuchar ni sus pasos. Es un egoísta, un hombre hermético, centrado en sí mismo, el cual, en vez de tratar de establecer vínculos con los hombres, colecciona obras de arte. Es un maniaco de las cosas... Yo, personalmente, no soy egoísta en esos términos. He ayudado a muchos jóvenes, dándoles consejos o, cuando me ha sido posible, materialmente. Yo tengo muchos amigos y trato con la gente”⁷⁵¹.

También el guionista Enrico Medioli ponía en cuestión que el filme fuese una autobiografía de Visconti:

“Se ha hablado a propósito de *Gruppo di famiglia in un interno* como de un filme con un trasfondo autobiográfico del propio Visconti. Me parece que no es así. Es cierto que Visconti siempre ha vivido en una torre de marfil. Pero una torre abierta a todo el mundo, llena de gente, de eventos y de actos sociales; [...]”⁷⁵²

En cambio, para muchos, incluyendo a Burt Lancaster, no había duda de que el profesor era un fiel retrato de Visconti: “Yo sabía que el viejo a quien encarnaba era él. El propio director lo dijo en una ocasión: Es mi vida. Soy un hombre muy solo; nunca he sabido amar, nunca he tenido familia”⁷⁵³. *Gruppo di famiglia in un interno* está considerado el testamento cinematográfico de Luchino Visconti⁷⁵⁴.

B) Música

El compositor Franco Mannino fue el responsable de la banda sonora y de la dirección musical del filme. Si hasta ahora habíamos visto cómo su labor musical se centraba esencialmente en los arreglos, la adaptación de fragmentos y la dirección orquestal, en esta ocasión encontramos una composición original del propio Mannino. Se trata del “Adagio” de su *Concierto para violonchelo y orquesta* que Visconti decidió

⁷⁵¹ RONDOLINO, op. cit., p. 517.

⁷⁵² Idem, p. 571.

⁷⁵³ SCHIFANO, op. cit., p. 324.

⁷⁵⁴ MIRET JORBA, op. cit., p. 220.

incorporar a los títulos de crédito iniciales y finales. Mannino cuenta cómo el director italiano, de reposo en casa de su hermana Uberta tras la trombosis cerebral, escuchó este movimiento del citado concierto y le pareció perfecto para abrir y cerrar el filme.

“Acababa de completar el *Concierto para violonchelo y orquesta* y antes de enviárselo al editor quise tocarlo en el piano que tengo en el dormitorio. Mientras interpretaba el segundo movimiento, Luchino, que estaba sentado en una silla en la terraza, me llamó en voz alta, desde la distancia. Fui hacia él. Franco, me dijo, ¿Qué música es esa que estabas tocando? Le respondí que se trataba del segundo movimiento de mi nuevo concierto. Con tono perentóreo me dijo: éste lo pondremos en los títulos de cabecera y en los finales. Traté de oponerme porque había fijado el estreno mundial con un importante teatro, pero con Luchino no había nada que hacer: el segundo movimiento figura en los créditos de inicio y en los finales del filme. El solista, verdaderamente excepcional, fue Giuseppe Celmi, que hacía vibrar y palpitar su instrumento como si se tratara de la voz humana”⁷⁵⁵.

Además de este movimiento del *Concierto para violonchelo y orquesta* Visconti insistió a Mannino para que se encargase del resto de la música del filme pero el compositor se excusó inicialmente diciéndole que antes de dar el beneplácito a un proyecto musical, previamente prefería meditarlo con calma⁷⁵⁶. Finalmente compuso el resto de la música basándose en un tema principal que lleva el título de “Risveglio sentimentale”. Este tema está instrumentado para piano, cuerda frotada y también para clarinete y se asocia a los personajes y situaciones, como explicaremos más adelante. Junto al tema principal escuchamos también diez piezas musicales breves⁷⁵⁷ que están compuestas para acompañar escenas puntuales que matizan los momentos en que aparecen, casi siempre relacionados con el profesor y con Konrad, y algunas de ellas

⁷⁵⁵ MANNINO, op. cit., p. 54.

⁷⁵⁶ Idem, p. 53.

⁷⁵⁷ Se trata de: “Rimpianti”, “Contrasti”, “Concomitanze”, “Solitudine”, “Vibrazioni”, “Abandoni”, “Perplessità”, “Confronto”, “Interferennze” y “Dolcezza pensosa”. De estas piezas dos de ellas, *Contrasti* y *Abandoni*, contienen buena parte de su música basada en la *Sinfonía concertante* pero con una armonización adecuada a los patrones musicales del resto de piezas. De hecho, “Abandoni” consiste en una reelaboración de la armonía de la *Sinfonía concertante*, manteniendo la melodía principal sin modificar.

poseen un material motivico común que permite establecer conexiones entre las escenas a través de la música.

Otro tema relevante, pese a que cuenta con una única aparición, es la *Sinfonía concertante para violín y viola KV. 364* de Wolfgang Amadeus Mozart. El material melódico de esta obra es utilizado en dos de las piezas breves, de manera que las escenas en las que suenan se relacionan musicalmente con la narración o el argumento.

La música ligera, de estilo pop, vuelve a aparecer en *Gruppo di famiglia in un interno* y tiene una función, similar a la que vimos en *Rocco e i suoi fratelli*, en *Vaghe stelle dell'orsa* o en *Le streghe*. Las canciones de moda de los años setenta contextualizan el filme y nos sitúan en el año en que estas canciones fueron estrenadas. Tanto la canción de Iva Zanicchi como las de Catarina Caselli vieron la luz en 1974, el mismo año en el que se realizó *Gruppo di famiglia in un interno*.

Probablemente, y tomando en consideración las palabras del compositor, uno de los motivos que hicieron que Mannino se decidiera a componer la música fue la profunda reflexión a la que le condujo la participación en *Morte a Venezia*. Según él, la forma de comprender la técnica compositiva de la música de un filme había cambiado para siempre desde el estreno de esta película.

“Después del extraordinario éxito de *Morte a Venezia*, me había dado cuenta de que existía una renovación completa en la técnica compositiva de la música en el filme. Tradicionalmente se esperaba que el director terminase el filme y lo pre-montase. Después director y compositor, juntos, decidían en qué escenas se pondría la música. [...]. Con *Morte a Venezia* me di cuenta de que las dos obras de arte, paralelamente, podían tener vida autónoma. De hecho, esto mismo decidimos hacer en *Gruppo di famiglia in un interno*”⁷⁵⁸.

Coincidimos con Mannino en que, después de *Morte a Venezia*, la composición para el cine adquirió una serie de matices que quedaron como un sello personal del Visconti. Fue una propuesta que alcanzó un resultado tan sublime que en la película *Ludwig* compositor y director utilizaron la misma estrategia: evitar la sincronía de

⁷⁵⁸ MANNINO, op. cit., p. 54.

manera que la música siguiera su propio curso, adaptando las imágenes al tempo y ritmo de la música.

Hemos dividido el filme en cuatro partes diferenciadas que responden a la “presentación” de la familia y del profesor, el “acercamiento” entre Konrad y el profesor, la “invasión” de la vida del profesor por parte de la familia y de Konrad y la “huída” y muerte de Konrad. Presentamos las cuatro partes con la indicación de las escenas y la música que suena en cada una de ellas.

0. CRÉDITOS

-Ruido de una explosión

-Céditos iniciales: *Concierto para violonchelo y orquesta*

PARTE I: Presentación de la familia-grupo

1. El profesor enseña a la marquesa el piso superior:

-Sonido de los zapatos en las escaleras

2. En el piso de alquiler:

-“Risveglio sentimentale” –cuerdas-: con la familia

-“Risveglio sentimentale” –cuerdas- con la llegada de Konrad

3. Reforma del baño:

-Golpes en el piso de arriba

-“Rimpianti”: el profesor sube a ver qué sucede y encuentra a Konrad

-“Rimpianti”: enfado de Konrad por el malentendido del alquiler

1. Konrad en casa del profesor:

-“Vorrei spiegarvi, oh Dio!”

-“Risveglio sentimentale” –piano-: la marquesa confiesa al profesor que

-Konrad es su “mantenido”

-“Risveglio sentimentale” –cuerdas-: madre e hija hablan sobre Konrad

-“Risveglio sentimentale” –clarinete-: Konrad entrega al profesor la fotografía de un cuadro

2. Timbre de la puerta

3. Konrad y la Marquesa se reconcilian/el profesor y la familia en la cocina:

-“Risveglio sentimentale” –Cuerdas-:

4. El profesor se queda solo en la cocina. Después se queda solo en la cena

-“Risveglio sentimentale” –Clarinete-

5. Lietta y Stefano llevan un papagayo al profesor

-Cierre de la Primera parte-

PARTE II: Acercamiento entre Konrad y el profesor

6. La habitación secreta del profesor:

-“Concomitanze”: Konrad descubre la habitación secreta

-Ruidos en el piso superior

-“Vibrazioni”: Konrad recibe una paliza en las escaleras de la casa y el profesor lo atiende

-“Vibrazioni”: Konrad descansa en la habitación secreta del profesor:

7. Flashback. El profesor rememora imágenes de su madre en el pasado:

-“Dolcezza pensosa”

-El graznido del papagayo

8. De nuevo en la habitación secreta del profesor:

-“Risveglio sentimentale” –piano-: el profesor entra en la habitación para comprobar cómo se encuentra Konrad

-“Risveglio sentimentale” -cuerdas-: Konrad pide consejo al profesor y éste rechusa hacerlo:

PARTE III: Invasión de la vida del profesor

9. El profesor escucha música antes de acostarse:

-*Sinfonía concertante* de Mozart

10. La música del piso de arriba interrumpe la calma del profesor:

-“Testarda Io” de Iva Zanicchi

-Vibrazioni: el profesor sube a ver qué sucede y conversa con los tres jóvenes

14. Timbre de la puerta

15. El profesor está leyendo pero le interrumpe la música del piso de arriba

-“Desiderare” de Caterina Caselli

- Suenan el teléfono y el timbre

16. Lietta baja a hablar con el Profesor y le invita a la inauguración del piso:

-“Momenti si momenti no” de Caterina Caselli

PARTE IV: despedida y muerte de Konrad

17. Timbre de la puerta

18. Discusión en la cena celebrada por el profesor:

-“Risveglio sentimentale” –piano-: Konrad habla sobre sus orígenes humildes

-“Risveglio sentimentale” –cuerdas-: Konrad se marcha y todos se sienten desamparados

-“Risveglio sentimentale” –clarinete-: el profesor les confiesa que son insoportables pero los empezaba a querer

-“Abbandoni” –de la *Sinfonía Concertante*-: -: el profesor les cuenta la historia del inquilino

19. Explosión en el piso de arriba

-“Risveglio sentimental” –Cuerdas-: el profesor coge del suelo a Konrad, muerto

-Se oyen pasos en el piso de arriba.

- “Adagio” del *Concierto para violonchelo y orquesta*

20. Créditos finales:

-”Adagio” del *Concierto para violonchelo y orquesta*

B.1) Música extradiegética

La música extradiegética está presente desde el principio hasta el final del filme. Su función es la de acompañar a los personajes y las situaciones, subrayando los matices de cada una de ellas y definiendo el permanente estado de ánimo del profesor, triste y solitario. La música extradiegética se sustenta fundamentalmente en la obra compuesta por Mannino para la ocasión, de título “Risveglio sentimentale”, así como en diez fragmentos que están relacionados con esta pieza musical. El “Adagio” del *Concierto para violonchelo y orquesta*, que analizaremos seguidamente, tiene una importancia secundaria.

Podríamos hablar de nuevo de “commento musicale” ya que la música compuesta por Mannino responde a un permanente “comentario” de lo que acontece en las distintas escenas y su evolución. *Gruppo di famiglia in un interno* no posee una música extradiegética especialmente compleja sino que se limita a matizar los detalles psicológicos de cada momento: “sobre todo sigue al Profesor en su camino personal, dentro de sí mismo; lo reconduce en cada ocasión a su mundo inaccesible, a su

hermética armonía, a sus meditaciones y pensamientos: el tema recurrente se transforma en tema de la soledad”⁷⁵⁹.

- **“Adagio” del *Concierto para violonchelo y orquesta***

Como hemos expresado a través de los testimonios del compositor y realizador, la presentación y el final del filme están enmarcados por el *Concierto para violonchelo y orquesta* de Franco Mannino. Esta fórmula melodramática mediante la cual se introduce al espectador en la sensibilidad general del filme, como si de una obertura se tratase, ya la había puesto en práctica Visconti en *Morte a Venezia* y en *Ludwig*. En estos casos la música presenta el filme y lo cierra, de manera que se establece una especie de forma cíclica donde la obra de Mannino aglutina los distintos estados de ánimo y emociones que se suceden a lo largo de la película.

El *Concierto para violonchelo y orquesta* es el “Opus 102” del catálogo de Franco Mannino y está escrito en “Sol”. El compositor no especificó ninguna otra indicación de tonalidad en el título que figura en la partitura, aunque podemos deducir que se trata de sol menor por sus características armónicas. El “Adagio” consiste en una breve composición que suena justo después de la explosión inicial y que acompaña a los títulos de crédito del comienzo. Después de los créditos aparecen las imágenes del resultado de un electrocardiograma y vemos el dibujo que genera el latido del corazón del paciente, quien, como descubriremos al final del filme, resulta ser el profesor. Con esta sencilla estrategia se presenta el filme, que se desarrolla a modo de *flashback*, como si todo lo acontecido hubiese sido un simple recuerdo. La función del “Adagio” en esta ocasión es enlazar temporalmente la escena inicial con la final para dar sentido al conjunto, evitando la narración lineal convencional.

- **“Risveglio sentimentale” y temas asociados**

El tema principal del filme es el llamado “Risveglio sentimentale” que se traduciría como “despertar sentimental” o “despertar emocional”, haciendo una clara alusión “programática” a la situación del profesor a lo largo de la película. El título de la obra concentra una información que se va conociendo según avanza la narración y señala determinados sentimientos que el profesor nunca había experimentado, principalmente el de pertenencia a una familia y el de tener un hijo. La obra musical nos remite a estos puntos de referencia que son, precisamente, sobre los que se cimenta el

⁷⁵⁹ GASTEL CHIARELLI, op. cit., p. 136.

filme. El “Risveglio sentimentale” suena en trece ocasiones y podríamos considerarlo como el “leitmotiv” del profesor, a quién acompaña cuando se encuentra junto a la familia Brumonti y con Konrad. La instrumentación es fundamental y nos proporciona información valiosa, sobre todo cuando escuchamos el tema tocado por el clarinete, que señala los momentos de mayor soledad del profesor.

Como se puede observar en el esquema musical del filme que hemos presentado previamente, en la tercera parte no suena este tema en ningún momento mientras que en las otras tres restantes lo hace con mayor frecuencia en la primera parte, donde, a la vez que el profesor muestra su desprecio por la familia Brumonti se siente atraído por ellos, por su forma de vivir, por su simpleza y sus defectos. Esta relación de “amor y odio” le lleva a convertirse en observador analítico al principio y más tarde en partícipe inevitable de la gran tragedia final: la muerte del “hijo” Konrad.

La primera vez que suena el “Risveglio sentimentale” lo hace al comienzo del filme, en la escena en la que el profesor muestra el piso a la marquesa Brumonti. Poco después lo volvemos a escuchar, con la misma instrumentación de cuerda frotada cuando aparece Konrad en la casa y terminan de ver la vivienda todos juntos. Es interesante indicar que la música suena acompañando a la familia Brumonti – la marquesa Brumonti, su hija y el novio de ésta- por un lado y a Konrad por otro. De esta manera, en la segunda aparición del “Risveglio sentimentale”- Visconti señala musicalmente los dos elementos de interés del profesor, que anhela y que nunca llegó a tener: la familia y el hijo.

Para comprender esta presentación de los personajes hay que tener en cuenta el momento en el que la música comienza y termina. El “Risveglio sentimentale” se inicia justo cuando el profesor abre la puerta a la marquesa para que vea la casa y termina después de la segunda aparición, cuando cierra la misma puerta después de visitar el piso. Al permitir entrar en la vivienda a la marquesa, su hija y el novio de ésta, el profesor les está concediendo un permiso que resultará fatal para su tranquila rutina ya que se instalarán en la casa y comenzará el “despertar emocional” del profesor.

Las siguientes apariciones de este tema matizan las actitudes y personalidad de los personajes, siempre bajo la mirada escrutadora del profesor. La tercera aparición la escuchamos al piano, cuando la marquesa confiesa al profesor que Konrad es su “mantenido” y termina con la llegada de Litta y Steffano al piso. El “Risveglio sentimentale” regresa instantes después, por cuarta vez, con una instrumentación de

cuerda. En esta ocasión la marquesa pregunta a su hija Lietta por Konrad, quien ha causado un malentendido entre ella y el profesor a causa del alquiler del apartamento.

La quinta aparición es en la escena en la que Konrad regala al profesor la foto de un cuadro que se parece a otro que éste tiene en su colección. El instrumento que introduce el tema es el clarinete y expresa la soledad en la que vive el profesor, rodeado de libros y obras de arte. El contacto con el joven Konrad, entusiasta de la pintura que comenzó a estudiar Historia del Arte en la universidad, le lleva a una reflexión profunda matizada por la sonoridad del clarinete. Según avanza la pieza es la cuerda frotada la que retoma el tema, asociándose esta instrumentación con Konrad.

En la escena en la que la marquesa y Konrad se besan en el pasillo de la casa del profesor escuchamos la sexta aparición del tema principal. También suena en la cuerda frotada y continúa en la escena siguiente, donde el profesor invita a comer un aperitivo a toda la familia en la cocina y les propone cenar juntos en su casa esa misma noche. La línea melódica es destacada por el violonchelo que acentúa la sensación de nostalgia del profesor al ver a la pareja besándose apasionadamente.

La séptima vez que aparece el “Risveglio sentimentale” es cuando el profesor se queda solo en la cocina, después de que toda la familia se ha marchado de la casa después del aperitivo. El clarinete interpreta la melodía principal, definiendo la soledad del profesor y su incapacidad para empatizar con la gente. Continúa la música sin interrupciones hasta la siguiente escena donde vemos al profesor sentado a la mesa, esperando a sus invitados para la cena. Pero los invitados no llegan y el profesor decide cenar solo. De nuevo el clarinete subraya la situación de soledad del protagonista, haciendo la escena más triste y melancólica.

Después del ataque a Konrad en las escaleras de la casa, el profesor lo lleva a su estancia, le cura las heridas y lo acuesta en su cama. El joven se queda dormido durante un largo tiempo y el profesor acude a ver como se encuentra. En esta escena suena el “Risveglio sentimentale” por octava vez, al piano, con un carácter más íntimo, delicado, que manifiesta la sutileza de los cuidados que el profesor dispensa a Konrad, como si de su hijo se tratase.

Una vez despierto, Konrad se reúne con el profesor en el salón de la casa y le confiesa que no le mintió sobre sus estudios de Historia del Arte, estableciéndose así una confianza más íntima entre los dos personajes. La escena es acompañada por la novena aparición del tema principal con la cuerda como protagonista.

La décima ocasión en que suena el “Risveglio sentimentale” es en la escena de la cena en casa del profesor, cuando Konrad se defiende de los ataques de la marquesa y de Stefano explicando sus orígenes humildes y difíciles. Suena el piano como instrumento principal y se relaciona con la tercera y octava apariciones, presentando a Konrad como un personaje dependiente de los demás y con necesidad de afecto y de cercanía: en la tercera aparición la marquesa dice al profesor que es su “mantenido”, que depende de él; y en la octava el profesor le ayuda y lo cuida tras la paliza recibida. En esta décima aparición se nos explican los motivos de su “dependencia” y de su forma de actuar: la carencia de afecto durante la infancia, la falta de una figura paterna que admirar y una situación social y económica difícil.

Durante la cena Konrad y Stefano se pelean y Konrad se marcha de la casa y la marquesa se siente abandonada definitivamente, al igual que el resto de los presentes, incluido el profesor. La música que acompaña la salida de Konrad de la vivienda del profesor es el “Risveglio sentimentale” –undécima aparición- instrumentado para cuerda frotada.

En la duodécima ocasión en la que suena este tema el clarinete vuelve a ser el principal instrumento en la escena en la que la marquesa, Stefano, Lietta y el profesor se han quedado solos al marcharse Konrad y éste último les confiesa que han sido los peores vecinos que podía haber tenido: maleducados, egoístas e incorregibles. Al mismo tiempo les dice que llegó a hacerse las ilusiones de que podían haber sido su familia: una familia distinta, con otros valores y forma de pensar, pero su familia. Estas “confidencias” hacen sentirse triste al profesor pero no por ello guarda acritud ni rencor hacia ninguno de los miembros de la familia Brumonti. La música en su orquestación para clarinete nos remite a las otras escenas en las que aparece el tema “Risveglio sentimentale” y manifiesta la soledad y la tristeza del profesor -la quinta, y la séptima-. Este tema incrementa la sensación de aislamiento del profesor y en su última aparición nos presenta la pérdida del hijo que nunca tuvo y la soledad definitiva que ello supondrá.

La décimotercera aparición del “Risveglio sentimentale” la escuchamos en las dos últimas escenas. La explosión que tiene lugar en el piso de Konrad alerta al profesor, que sube raudo a ver qué ha ocurrido, y se encuentra a Konrad en el suelo, muerto. La música que acompaña esta escena es el tema principal instrumentado para cuerda frotada que enlaza con la escena siguiente en la que vemos la máquina del electrocardiograma y al profesor en su cama, con un gotero y varios aparatos clínicos a

su alrededor. La muerte de Konrad, “hijo adoptado” por el profesor inconscientemente, supone a su vez la irremediable muerte del profesor cuyo rostro exhausto y moribundo es congelado en el último plano del filme al igual que vimos en *Ludwig*.

Como ya expresamos de forma sintética previamente, el tema “Risveglio sentimentale” funciona como un “termómetro” de las emociones y sensaciones del profesor a lo largo del filme, que expresan sutilmente los matices de su sentir personal. Al mismo tiempo puede ser entendido como un “leitmotiv” de situaciones ya que reacciona las escenas en las que suena creando un conjunto dotado de unidad y sentido dentro del argumento del filme.

Los que hemos denominado como “temas asociados” tienen la misma función musical que cumple el “Risveglio sentimentale”: poner de manifiesto la situación emocional del profesor y crear un rango de matices ajustado a las necesidades de la interpretación actoral. De las diez piezas que se incluyen en la banda sonora de *Gruppo di famiglia in un interno* escuchamos tan solo cinco en el filme. En orden de aparición se trata de: “Rimpianti”, “Concomitanze” –se repite en dos ocasiones-, “Vibrazioni” –se repite en tres ocasiones-, “Dolcezza pensosa” y “Abbandoni”.

“Rimpianti” –traducido como “Excusas”- lo escuchamos en la escena en la que el profesor llega a su casa y se encuentra con el desastre que se ha producido en el piso a consecuencia de las reformas realizadas en la vivienda de arriba: las paredes y los muebles están mojados y decide subir a hablar con los inquilinos y pedirles explicaciones. Se trata de un tema interpretado por el clarinete y la flauta que posee un inicio más cromático, y que se convierte enseguida en el tema “Concomitanze” –“Concomitancias”- que posee una melodía más tonal y calmada, interpretada por las cuerdas. Al entrar en el piso el profesor, se encuentra con Konrad en actitud defensiva por su intromisión. Ambos discuten enérgicamente mientras de fondo se escucha el tema “Confronti” –Enfrentamiento-. Se trata de una música tonal, calmada y de carácter reposado, que “suaviza” la tensión de las amenazas que se profieren uno al otro, quitándole importancia a la “confrontación” a la que asistimos. De este modo la escena resulta menos agresiva, anticipándonos la conciliación de sus posturas –y sus egos- a la que asistimos en la siguiente escena: ambos terminan escuchando música de Mozart en el salón de la casa del profesor.

“Concomitanze” suena de nuevo cuando Konrad, junto con Lietta y Stefano, encuentran la habitación “secreta” en casa del profesor y éste les cuenta que fue una

especie de refugio para políticos, hebreos y partisanos durante la guerra, donde su madre les dejaba protegerse de las persecuciones.

“Vibrazioni” entra en la escena en la que el profesor atiende a Konrad después de haber recibido una paliza y lo acuesta en su propia cama. El tema lo presenta el violonchelo y tiene un carácter más inquietante, con cierta tensión derivada de la escena a la que acompaña. El profesor le pregunta si conoce a los agresores a lo que Konrad responde que no, aunque realmente sí sabe quiénes le han “ajustado las cuentas”; insiste en llamar a la policía pero el joven se opone rotundamente debido a sus implicaciones en asuntos poco lícitos. Este tema vuelve a sonar por segunda vez en la misma escena, minutos después, cuando Konrad dice al profesor si se puede quedar a dormir en su habitación porque tiene miedo de que vuelvan los agresores. Este gesto tan “filial” de quedarse a dormir en la cama de “los padres” es un detalle fundamental que nos hace reflexionar sobre la relación entre los dos personajes como si se tratara de padre e hijo. El instrumento que interpreta de nuevo la parte principal es el violonchelo, manteniendo intacto el carácter de la música y su relación con la escena.

En cambio, en la tercera aparición del tema “Vibrazioni” es el clarinete en registro bajo quien recoge el tema principal y lo expone mientras el profesor cuenta a Lietta, Stefano y Konrad que se considera un personaje de ópera cómica porque todos se ríen de él. En los tres casos en los que suena “Vibrazioni” encontramos al profesor en actitud servil, generosa, conviviendo con los jóvenes.

El último tema que escuchamos es “Abbandoni” y suena en la escena en la que Konrad, después de discutir con la marquesa y con Stefano, se marcha de la casa del profesor en la que se encontraba cenando con los demás, dejándolos desamparados sin su presencia. La particularidad de este tema musical es que toma la melodía del “Andante” de la *Sinfonía concertante para violín y viola* de Mozart y se presenta armonizado con un estilo adecuado al resto de piezas musicales de la banda sonora. Debido a su relación directa con la obra de Mozart, analizamos su aparición más adelante.

B.2) Música diegética

Aunque es cierto que en *Gruppo di famiglia in un interno* hay menos obras musicales diegéticas que en otras películas de Visconti, los sonidos de la realidad tienen una importancia fundamental y el realizador italiano mantiene su tendencia a utilizarlos de forma contrastante con respecto al plano extradiegético. También debemos destacar

estrategias musicales como la transformación de una obra diegética en extradiegética que ya encontramos en *Il laboro* o en *Ludwig*. En el plano diegético escuchamos dos obras de Wolfgang Amadeus Mozart y tres canciones de estilo pop interpretadas por Iva Zanicchi y Catarina Caselli, elegidas por Visconti con una clara intención de contextualizar cronológicamente la película, exactamente en el año 1974, como veremos más adelante.

Por su parte, el “paisaje sonoro” se circunscribe a los elementos del interior de la casa que, por lo general, perturban la tranquila vida del profesor. Se trata del sonido del timbre y del teléfono, así como del graznido del papagayo que Lietta y Stefano llevan al profesor para que le haga compañía. Son, todos ellos, sonidos molestos que rompen el monacal silencio de la vivienda del profesor.

- **Mozart: “¡Vorrei spiegarvi, oh Dio!”**

En *Gruppo di famiglia in un interno* la música clásica preexistente, incorporada diegéticamente, vuelve a ser utilizada como recurso narrativo, de forma que el significado del texto tiene un claro paralelismo con lo que sucede en el filme. Resulta curioso el hecho de que las dos obras del repertorio “clásico” seleccionadas por Visconti sean de Wolfgang Amadeus Mozart. En el caso del aria de concierto “Vorrei spiegarvi, oh, Dio!”, Visconti quería haber incorporado música de Richard Strauss, concretamente el terceto de *Der Rosenkavalier*⁷⁶⁰, en la escena en la que Konrad descubre un disco en el salón del profesor y le pregunta si lo puede escuchar, a lo que el profesor accede y lo

⁷⁶⁰ La selección que Visconti hizo en principio de la ópera de Strauss, *Der Rosenkavalier*, parecía responder a un criterio personal muy coherente. La obra pertenece al segundo periodo operístico del compositor, conocido como neoclásico. Después de los atrevimientos armónicos de *Salome* tiende a una atmósfera más serena y amable que podría haber reflejado con acierto el estado de ánimo del profesor. Por otro lado, al ser *Gruppo di famiglia in un interno* el “testamento” de Visconti, parece lógico querer introducir una pieza que contenga tantas alusiones a óperas como *Der Rosenkavalier*. En esta historia urdida por Hofmannsthal hay reminiscencias de muchas obras operísticas y por ello podría haber interesado a Visconti: un testamento también musical en el que se rinde homenaje a los grandes compositores de ópera. El protagonista de *Der Rosenkavalier*, Octavio, tiene un papel de hombre-mujer que nos recuerda al querubín de *Le nozze di Figaro* mozartianas; los fantasmas y monstruos del acto tercero tienen su reflejo en las burlas del último acto de *Falstaff* de Verdi; el viejo enamorado de la joven es un personaje corriente en la ópera bufa italiana -*Il barbiere di Siviglia* de Rossini, *Don Pasquale* de Donizetti-. Pero finalmente tuvo que recurrir a Mozart y lo hizo de la forma más exquisita que se podría haber hecho: seleccionó dos obras de una belleza e intensidad que enfatizaban la sensación de soledad del profesor.

pone en el tocadiscos. El corte elegido era el de Leonard Bernstein pero una vez más Visconti se encontró con los problemas de los permisos y royalties; al no concederle el permiso de utilización de la obra recurrió al aria de concierto “¡Vorrei spiegarvi, oh Dio!” KV. 418 de Mozart⁷⁶¹. Es un aria de concierto para soprano escrita originalmente para ser insertada en la ópera *El curioso indiscreto* de Pasquale Anfossi, en la que una joven expresa con lágrimas y llanto su anhelo amoroso⁷⁶². El aria expresa lo siguiente:

Vorrei spiegarvi, oh Dio!
Qual è l'affanno mio;
Ma mi condanna il fato
A piangere e tacer.
Arder non pù il mio core
Per chi vorrebbe amore
E fa che cruda io sembri,
Un barbaro dover.
Ah conte, partite,
Correte, fuggite
Lontano da me;
La vostra diletta
Emilia v'aspetta,
Languir non la fate,
È degna d'amor.
Ah stelle spietate!
Nemiche mi siete.
Mi perdo s'ei resta.
Partite, correte,

⁷⁶¹ Para la grabación del aria Visconti mandó a Mannino que eligiera una cantante y dirigiese la orquesta. Cuando el compositor vio la tesitura de la partitura comprendió que se necesitaba una cantante de características especiales: alemana o americana. El propio Visconti le habló de una cantante italiana que había actuado con él en el papel de Barbarina de *Las bodas de Figaro*. Su nombre era Emilia Ravaglia. Este detalle citado por Mannino en su libro nos demuestra de nuevo el conocimiento de Visconti de la técnica musical y de los intérpretes. Cf. MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos Lim, 1994, p. 55.

⁷⁶² Cf. MASSIN, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid: Ed. Turner Música, 1987, pp. 1156-1157.

*D'amor non parlate,
È vostro il suo cor*⁷⁶³.

Existe un claro paralelismo entre lo que sucede al profesor, protagonista del filme, y a Emilia, la protagonista de la ópera que canta este aria. Y no solo se trata del paralelismo que hay entre ambas historias sino también de la conexión que se establece entre el texto y el argumento. El profesor, al igual que Emilia, en su distanciamiento del mundo y de las personas, se ha transformado en una persona con un carácter difícil que parece “rogar al cielo” que la familia que se ha “encontrado” sea para siempre, y especialmente Konrad, a quien acaba considerando como un hijo. El profesor “querría explicar cual es su dolor” pero “su suerte le condena a callar”, como si estuviese obligado por un código moral incuestionable a no poder manifestar su amor por la “nueva familia” y por “el hijo que ha recibido”. Esta condena a la incomunicación es, bajo nuestro punto de vista, el principal punto en común entre el aria y la escena del filme y, además, sintetiza la forma de ser del profesor y su dignidad personal, siempre al margen de las emociones manifestadas por la marquesa o los tres jóvenes.

- **Mozart: *Sinfonía concertante para violín y viola***⁷⁶⁴

La siguiente pieza de Mozart que aparece en el filme es el “Andante” de la *Sinfonía concertante para violín y viola* KV. 364 que escucha el profesor mientras reposa en la cama. Su tranquilidad es perturbada por la música procedente del piso de arriba que invade toda la casa. En principio la aparición de esta obra de Mozart parece responder a un criterio de coherencia interna en el filme: mostrar los gustos musicales del profesor. Rodeado de libros y obras de arte, el profesor escucha un estilo de música muy concreto que contextualiza su situación cultural y su gusto refinado. Pero además de la función contextualizadora la música de Mozart, Mannino se encargó de armonizar

⁷⁶³ *¡Querría explicarte, oh Dios!/Cual es mi dolor;/mas la suerte me condena/a llorar y a callar./Mi corazón no puede arder/por quien querría amor de parte mía/y un bárbaro deber hace que yo parezca cruel./¡Ah, Conde, huya,/corra, escape lejos de mi!/Vuestra amada Emilia os espera, no la dejes sufrir,/ es digna de amor./ ¡Ah, crueles estrellas!/ Vosotras sois mis enemigas./ Me confundo si se qued/ Márchese, corra,/ no hable de amor,/ es vuestro su corazón.* Traducción del autor del trabajo.

⁷⁶⁴ Esta pieza también aparece en el film *Amadeus*, como ha hecho notar en su artículo Francisco Javier Garbayo. GARBAYO MONTABES, Fco. Javier. “Amadeus e Inmortal Beloved: el papel de la banda sonora en la creación de una ficción cinematográfica”. En OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Edit.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Ed. Plaza Universitaria, 2005, pp. 45-58.

la melodía principal del “Andante” de forma que fuese reconocible pero con un estilo más cercano al “Risveglio sentimentale” que a la obra de Mozart, adecuándola a la sensibilidad general del filme.

Las dos escenas en las que escuchamos la música de Mozart se enlazan mediante su contenido: la primera nos muestra al profesor en la cama mientras rememora la separación de su mujer –por medio de un *flashback*- y en la segunda escuchamos al profesor decir a la familia de la marquesa que creía haber podido quererlos como si se tratara de su propia familia. Profundamente triste por su fallida relación con la familia Brumontti, les cuenta la historia de un inquilino que oye los pasos de su vecino en el piso superior y poco a poco se van haciendo más constantes, hasta que al final son permanentes y resulta que era la muerte que le acechaba porque su hora había llegado. En esta escena suena por segunda vez el “Andante” de la *Sinfonía concertante* y nos remite a la escena anterior, dándonos a entender que dejará de oír para siempre a la familia Brumontti, una vez se marchen todos del piso superior.

La primera aparición de la *Sinfonía concertante* se escucha desde el plano diegético, mientras el profesor oye ruidos de gente en el piso de arriba -como el inquilino de la historia-. Al incorporar la misma obra en la segunda ocasión de forma extradiegética, la música se convierte “en la conciencia del profesor”⁷⁶⁵. La familia Brumontti, instalada arriba, son una metáfora de la muerte. Ellos le han hecho sentir la necesidad de formar parte de “un grupo familiar” y ahora se marchan, cesando así los ruidos de arriba. Una sugerente manera de darnos a entender que la muerte está cerca.

- **Música ligera: canciones pop**

La primera aparición de la *Sinfonía concertante* de Mozart es interrumpida por la canción “Testarda Io” de Iva Zanicchi, que escuchan los jóvenes durante la escena de la orgía. Su incorporación es un ejemplo de elemento sonoro molesto que distorsiona la paz y tranquilidad de la morada del profesor. El texto de la canción y su carácter contrastan con la música de Mozart aunque también permiten transmitir una sensibilidad diferente, de una época más actual, cercana a la juventud, y con la que el

⁷⁶⁵ Por otro lado, las connotaciones de la pieza también refuerzan su aplicación como motivo de la muerte. La principal característica del “Andante” es el magistral empleo del silencio. Este detalle compositivo le otorga una sensación de melancolía y soledad que reflejan el estado de ánimo del profesor. Cf. MASSIN, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid: Ed. Turner Música, 1987, pp. 1059-1062.

profesor no se identifica en ningún caso. La oposición de estos dos estilos musicales sirve también para distanciar a los personajes: gustos musicales y estrato social se manifiestan a través de la música, de forma que se sitúa al profesor en su mundo particular, aislado, cumpliendo su penitencia personal de permanecer en el anonimato y la indiferencia más absolutos.

La canción “Testarda Io” fue compuesta por Roberto Carlos y está extraída del álbum *Io ti propongo* que salió al mercado en 1974, mismo año en el que se estrenó *Gruppo di famiglia in un interno*. Este dato no es una simple coincidencia sino que responde a la firme voluntad de Visconti de presentar un contexto muy preciso y definido: el álbum suspuso para Iva Zanicchi un enorme éxito ya que logró llegar al número uno en el récord de ventas de discos. “Testarda Io” fue finalista en la Mostra internazionale de Musica Leggera de Venecia y la canción “Ciao cara, come stai?”, perteneciente al mismo álbum, se hizo con el primer premio en el Festival de Sanremo en 1974. Hablamos por tanto de una canción y de una cantante de reconocido prestigio que, en el mismo momento en que la película veía la luz, eran el centro de atención del mundo de la música pop en Italia.

Casos similares –algunos idénticos en lo que respecta a la función musical– analizamos en *Le notti bianche*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Vaghe stelle dell’orsa* y *Le streghe*. La música ligera italiana coetánea tenía para Visconti una importancia de primer orden, tanta como la música tomada del repertorio “culto”. Pero existe una diferencia que sitúa cada tipo de música en un plano sonoro específico: la música “clásica” es habitual encontrarla en el plano extradiegético mientras que la música ligera suele presentarse en el plano diegético.

La canción de Iva Zanicchi expresa lo siguiente:

*Non so mai perché ti dico sempre sì,
Testarda io che ti sento più di così
E intanto porto i segni dentro me
Per le tue strane follie,
Per la mia gelosia.*

*La mia solitudine sei tu,
La mia rabbia vera sei sempre tu.
Ora non mi chiedere perché*

*Se a testa bassa vado via
Per ripicca senza te.*

*Io per orgoglio, io ti salverei
E dei tuoi miti cosa ne farei
E intanto porto i segni dentro me
Di un amore che oramai
Vive solo dentro me.*

*La mia solitudine sei tu,
La mia rabbia vera sei sempre tu.
Ora non mi chiedere perché
Se a testa bassa vado via
Per ripicca senza te⁷⁶⁶.*

En la escena en la que escuchamos la canción el profesor sube a llamar la atención a sus ruidosos vecinos y se encuentra a Konrad, Lietta y Stefano desnudos en la oscuridad, acariciándose y fumando droga, en una especie de trío orgiástico. Al ver al profesor ninguno de ellos siente pudor o vergüenza por ello, al contrario: continúan con su disfrute colectivo mientras Lietta recita al profesor una poesía de Auden que le enseñó Konrad y que termina con el verso “No hay vida sexual en la tumba”. En esta escena “carpe diem” el profesor observa la situación como un extraño, un extranjero, creándose así una distancia insalvable entre él y los jóvenes.

Encontramos también en este caso elementos comunes entre el contenido de la canción y el del filme. El texto nos habla de una persona enamorada cuyo objeto amoroso le produce la sensación de soledad y de enfado al mismo tiempo. Los primeros versos parecen expresados por el profesor y dirigidos a Konrad: éste le dice a todo que

⁷⁶⁶ *Nunca sé porque te digo siempre que sí, / Testaruda yo, que te siento más que eso / Y mientras tanto llevo los sueños dentro de mí/ Por tus extrañas locuras/ Por mis celos/ Mi soledad eres tú,/ Mi verdadera rabia sigues siendo tú/ Ahora no me pregunte porqué/ Si cabizbaja me voy / Por despecho, sin ti./ Por orgullo, te salvará/ Y de tus mitos qué haría?/ Y mientras tanto llevo los sueños dentro de mí/ De un amor que ya vive sólo dentro de mí./ Mi soledad eres tú, / Mi verdadera rabia sigues siendo tú/ Ahora no me pregunte porqué/ Si cabizbaja me voy /Por despecho, sin ti. Traducción del autor del trabajo.*

sí, escucha todo lo que le cuenta y hace suyos los problemas y “locuras” del joven. La música transforma la acción fílmica otorgándole un contenido que completa y enriquece la escena de manera notable y le añade un significado que previamente no tenía mediante una serie de matices conceptuales muy sugerentes⁷⁶⁷.

Hay otro momento en el filme en el que la música pop se convierte en un “elemento invasivo” que interfiere en la tranquila vida del profesor. Se trata de la escena inmediatamente posterior a la que acabamos de comentar en la que escuchamos la canción “Desiderare” de Caterina Caselli. El profesor se encuentra en su habitación leyendo un libro mientras la música, procedente del piso de arriba, le vuelve a molestar. Le pide a la criada Herminia que diga a los vecinos que bajen la música y antes de que llegue la reacción de éstos, el teléfono suena y Lietta le comunica al profesor que ya tienen línea telefónica y que espera no estar molestándole con su música. Una segunda llamada comunica al profesor que la joven le ha mandado una carta a la que él no ha respondido todavía. Justo en el momento en el que el profesor cuelga el teléfono comienza la segunda canción: ahora se trata de “Momenti si, momenti no”, también de la cantante Caterina Caselli.

Al igual que en el caso de “Testarda Io”, ambas canciones fueron estrenadas en 1974 y tienen la función de contextualizar la escena situándonos cronológicamente en ese mismo año. Además, estas dos canciones permiten a Visconti crear, fiel a su manera de trabajar con la música preexistente, un paralelismo entre la situación del protagonista del filme y la letra de la canción. El contenido del texto se añade a las escenas, invitando al espectador a un juego intelectual muy sugerente. Incluimos a continuación los textos de las dos canciones citadas para comprobar cómo el mensaje que transmite el texto posee una relación directa con lo que acontece al profesor. El texto primero es el

⁷⁶⁷ Hay otras interpretaciones que se han dado a esta escena como es la aportada por Pasquale Iannone en el ensayo “A Drama of Solitude: The Library as Cocoon in Luchino Visconti’s *Conversation Piece*” en el que el autor considera que la canción de Iva Zanicchi está relacionada con el drama de los Brumonti mientras que la canción “Desiderare” de Catalina Caselli se relaciona con el flashback en el que el profesor rememora escenas de su infancia en la que recuerda a su madre. Bajo nuestro punto de vista y, tomando en consideración la aplicación y utilización de la música ligera diegética en casos anteriores que hemos estudiado, pensamos que Visconti mantiene su planteamiento de utilizar la canción como elemento contextual a la vez que matiza sugerentemente, mediante el texto de la canción, lo que sucede en la escena, afectando a los sentimientos y emociones de los protagonistas. Cf. IANNONE, Pasquale, “A Drama of Solitude: The Library as Cocoon in Luchino Visconti’s *Conversation Piece*”, en ANDREWS, Eleanor; HOCKENHULL, Stella; y también en: PHEASANT-KELLY, Fran (Ed). *Spaces of the cinematic. Behind the screen door*. New York & London, Routledge, 2016, p. 186.

correspondiente al tema “Desiderare”, compuesto por Massimo Guantini y Luigi Albertelli e interpretado por otra de las artistas de la canción italiana más célebres del momento, Caterina Casselli, quien después de una serie de éxitos decidió presentar este tema a la Mostra Internazionale de Musica Leggera de Venecia con la pretensión de lograr un rotundo éxito. Pero sucedió lo inesperado y “Desiderare” no logró un gran impacto en el público⁷⁶⁸ y Caterina Caselli dejaba en 1975, el mundo de la música en directo.

*Mi sveglia il desiderio e chi lo ferma più,
Non serve una storia nuova a me,
La faccia sotto l'acqua fredda calma un pò,
Ma il sonno non ritorna senza te.*

*Desiderare di avere qualcuno stasera quà,
Desiderare di avere qualcosa che ho avuto già,
Desiderare nel cuore un momento che non ho più,
Desiderare il calore che avevi e mi davi tu,
Sono pazza davvero quando sono così,
Mi succede da che, fai a meno di me.*

*Tu eri pace, calma, l'inquietudine,
L'altezza a cui da sempre aspiro io,
E invece mangio e dormo in solitudine,
Davvero insopportabile per me.*

*Desiderare nel cuore un momento che non ho più,
Desiderare il calore che avevi e mi davi tu,
Desiderare di avere qualcuno stasera quà,
Desiderare di avere qualcosa che ho avuto già,
Sono pazza davvero quando sono così,
Mi succede da che, fai a meno di me⁷⁶⁹.*

⁷⁶⁸ Cf. DEREGIBUS, Enrico (Cur). *Dizionario completo della Canzone italiana*. Milano: Giunti, 2006, Pp. 100-101.

⁷⁶⁹ *Me despierta el deseo y quién lo puede parar?/ No me sirve una nueva historia/ La cara debajo del agua fría me calma un poco/ Pero el sueño no vuelve, sin ti/Desear de tener a alguien aquí,*

En este caso, el texto de la canción señala el “deseo” del profesor por estar con Konrad y la familia Brumonti. Este entusiasmo es en parte recíproco y posee una doble dirección de afecto que se genera entre ellos y que la canción “Desiderare” refleja con acierto: el deseo de compañía y atención, de sentirse vivo de nuevo gracias a los miembros de esta nueva familia, que le acompañan en la comida y que le quitan el sueño con sus bagatelas y problemas contemporáneos.

Pero además de los significados añadidos a través del texto que completan la lectura de la escena, hay otro componente que no habíamos puesto de manifiesto todavía pero que viene siendo un punto de referencia en la selección de canciones realizada por Visconti. Los temas que escuchamos en sus filmes, y especialmente en *Gruppo di famiglia in un interno*, son temas melódicos “sentimentales”, pero con una calidad melódica incuestionable y con una armonización muy acertada, cercana a la canción pop sentimental. También los arreglos y la orquestación demuestran una solidez que impide que sean considerados como música “comercial”.

La selección de temas de estilo pop melódico por parte de Visconti nunca se basó en los grandes éxitos del momento; al menos no cayó en la trampa de pretender contextualizar sus filmes contemporáneos con los triunfos del Festival de Sanremo ni de la Mostra Internazionale de Musica Leggera de Venecia. Al igual que sucede con la selección de las obras “clásicas” preexistentes, para Visconti siempre fue una prioridad encontrar ese estilo, esa sensibilidad, que conectase adecuadamente con el resto del filme. Las canciones utilizadas se han convertido, al margen de los premios y los resultados en los citados festivales, en temas muy conocidos y apreciados por el público general. Podríamos decir que Visconti, con sus filmes, dio difusión a la música de compositores de música culta pero también ayudó a divulgar y a descubrir canciones pop que se han convertido en grandes éxitos de los años sesenta y setenta. Recordaremos el caso de la banda de música “Le tigrì”, uno de cuyos hitos musicales se

*esta noche/ Desear de tener algo que ya he tenido/Desear en el corazón un momento que ya no tengo/
Desear el calor que tenías y que me dabas tú/Estoy loca de verdad cuando estoy así/ Me ocurre desde
que pasas de mi/Tú eras mi paz, mi calma, la inquietud/ La altura a la que desde siempre aspiro yo/ Y sin
embargo como y duermo en soledad/ verdaderamente, inaguantable para mi/ Desear en el corazón un
momento que ya no tengo/ Desear el calor que tenías y que me dabas tú/ Desear de tener a alguien aquí,
esta noche/ Desear de tener algo que ya he tenido/ Estoy loca de verdad cuando estoy así/ Me ocurre
desde que pasas de mi/ Traducción del autor del trabajo.*

redujo a haber aparecido en la banda sonora del filme de Visconti *Vaghe stelle dell'orsa*.

La tercera canción se trata de “Momenti si momenti no”, interpretada también por Caterina Caselli, un sugerente tema melódico que tuvo un gran éxito y que, junto con “Desiderare”, resultó finalista en la “Mostra Internazionale de canción ligera de Venecia” del año 1974⁷⁷⁰. La canción fue incluida como el segundo single en el disco *Primavera*, al que seguía en tercer lugar “Desiderare”, y fue compuesta por Adelio Cogliati, Claudio Daiano y Gido Maria Ferilli⁷⁷¹.

El texto de la canción es el siguiente:

*Dici che
Tu sei stato insieme
A un'altra e poi
L'hai amata come
Fai con me
Le rare volte in cui
Ci amiamo noi
E adesso che
Hai deciso di
Parlarne ormai
Ti dico che
Ho trovato anch'io
Una porta sai
E sai perche'
Momenti si momenti no più no che si
L'amore che ci siamo dati e' tutto qui
Sospeso a meta'
Fra sogni e realta'
Momenti si momenti no più no che si
Ci siamo fatti solo male a far cosi'*

⁷⁷⁰ DEREGIBUS, op. cit., pp. 100-101.

⁷⁷¹ Idem, pp. 100-101.

*Un'esperienza no
Uno sbaglio in più fra noi
Da troppo ormai
Mi lasciavo andare sempre più
Da troppo ormai
Facevi cose
Senza fantasia
Senza poesia
Momenti si momenti no più no che si
Si puo' salvare
Il nostro amore
Forse si
Domani cambiera'
Ma intanto il tempo va⁷⁷².*

En este caso el paralelismo entre el texto de la canción y la situación del personaje protagonista no es tan concreto como en las anteriores ocasiones y se limita a subrayar las permanentes contrariedades a las que es expuesto el profesor en el trato con Konrad y la familia Brumonti. La letra de la canción expresa un sentimiento de desamor situado entre el sueño y la realidad, donde la traición amorosa obliga a la persona implicada a buscar una vía de escape, una puerta de salida a su situación, pero también vislumbra la posibilidad de que en un futuro no muy lejano todo cambie y sea posible rescatar su amor.

Esta situación de desamor expresada en la canción está directamente relacionada con la escena anterior, en la que vemos a los tres jóvenes en una suerte de orgía colectiva. Consideramos que el profesor, después de haber sido sometido a esta

⁷⁷² *Lo dices tú/tú que has estado con /otra y luego/ la has amado/ igual que a mi/ Las pocas veces en que/ nos amamos nosotros/ Y ahora qué?/ has decidido de hablar ya/ Te digo que/ Yo también he encontrado otra puerta, sabes?/Y sabes por qué?/ Momentos sí y momentos no, más no que sí/ El amor que nos hemos dado está todo aquí/ suspendido a mitad/ entre sueños y realidad/ Momentos sí y momentos no, más no que sí/ Nos hemos hecho sólo daño haciendo eso/ una experiencia no/ Otro error más entre nosotros/desde hace demasiado tiempo ya/ me dejaba llevar cada vez más/ desde hace demasiado tiempo ya/ Hacías cosas/ sin fantasía/ Sin poesía/ Momentos sí y momentos no, más no que sí/Se puede salvar nuestro amor?/ A lo mejor sí/Mañana cambiará/ mientras tanto el tiempo pasa.*
Traducción del autor del trabajo.

experiencia en la que se encuentra a Konrad -su objeto amoroso- entregándose sexualmente a Lietta y Stefano, queda profundamente sorprendido y vuelve a refugiarse en sus libros y obras de arte, tratando de encontrar así una salida a este “desamor” y decepción de la citada escena. “El hijo” que podría haber estado a su lado y la familia que podría haber dado cierta estabilidad a su vida personal, se desvanecen al encontrarse esta escena de vicio y placer que inmediatamente lo excluye y lo condena a permanecer en su mundo.

Como ya hemos comentado, esta relación entre el contenido de la canción y la escena no resulta “literal” y valoramos como más importante su componente contextual y expresivo, que otorga a las escenas una sensibilidad incomparable al mismo tiempo que contextualiza el filme en un momento concreto de la historia de Italia con esta canción.

- **“Paisajes sonoros”**

Los sonidos del ambiente y de la realidad que escuchamos en el filme tienen una función muy clara: crear una sensación de molestia e incomodidad permanente en la vida del profesor mientras la familia está alquilada en el piso superior. De entre todos los sonidos que configuran este “paisaje invasor” los ruidos más insistentes y disruptivos son dos: el sonido del timbre de la puerta de la casa del profesor y el sonido del timbre del teléfono. En ellos dos concentraremos nuestro análisis.

Al comienzo del filme escuchamos un sonido que capta nuestra atención. Se trata del sonido producido por los tacones de los zapatos en el suelo del exterior de la casa del profesor y en las escaleras del mismo, cuando sube para mostrar el piso a la Marquesa. Resulta llamativo debido a que, salvo en los breves momentos en los que alguno de los personajes se encuentra en las escaleras de la casa, el resto del tiempo no se escuchan pasos en la vivienda del profesor. Se produce inevitablemente un contraste sonoro llamativo que creemos debe ser señalado en este análisis.

Los golpes de los trabajadores que van a realizar la reforma de la casa son también un “paisaje sonoro” destacado ya que se hacen evidentes las molestias que causan al profesor. Se escuchan en la primera parte del filme y después desaparecen por completo para dar paso a los ruidos del teléfono y del timbre. Estos ruidos en el piso superior poseen un especial sentido ya que la segunda vez que los escuchamos se trata de los criminales que dan la paliza a Konrad y la tercera, momento especialmente simbólico –fundamentado en estas dos anteriores escenas-, es al final del filme, cuando

el profesor se ha sincerado con la familia Brumonti y les ha contado una historia sobre un personaje que vive solo y un día llega al piso de arriba un inquilino a quien apenas oye al principio; según pasa el tiempo su presencia se hace más constante, hasta que al final está continuamente en casa y el personaje se da cuenta de que el inquilino de la casa de arriba es la muerte que ha ido a buscarlo.

Después de practicarle un electrocardiograma el profesor está en su cama, cansado, moribundo, y comienzan a escucharse unos pasos procedentes del piso de arriba –en el que no hay nadie en ese momento- informándonos de que el inquilino que se mueve en el piso de arriba es la muerte. La llegada simbólica de la muerte a través de los “ruidos invasores” comienza con los ruidos de la reforma, sigue con los criminales que casi acaban con la vida de Konrad y termina con la muerte instalada definitivamente en el piso superior.

Otro de los sonidos molestos que habría que señalar es el producido por el graznido del papagayo Simón, que Lietta y Stefano llevan al profesor para que tenga un poco de compañía. Este animal doméstico, que permanece permanentemente en una gran jaula, produce un un sonido muy molesto, desagradable incluso, creando una sensación de distorsión de la tranquilidad y calma habituales en la casa del profesor. Ciertamente su protagonismo es efímero y pronto desaparece de la escena y no volvemos a saber más de él.

Como dijimos anteriormente, los sonidos de la realidad que mayor efecto de distorsión tienen sobre la tranquila vida del profesor son los producidos por el timbre de la vivienda y el teléfono. La primera vez que los escuchamos es a la llegada de la marquesa a casa del profesor después del malentendido con Konrad por el alquiler del piso superior. Ella llama insistentemente al timbre, cuyo sonido es agresivo e intenso, rompiendo la calma de la escena. La segunda ocasión en la que se produce una sensación molesta mediante el timbre es a la llegada de la policía a casa del profesor. Acompañados por el conserje de la casa le preguntan si conoce a Konrad Hüebel. Finalmente el profesor se ve obligado a acompañarles a la comisaría.

La llamada telefónica de Lietta al profesor para comunicarle que ya disponen de teléfono en la casa de arriba es la tercera vez que suena este incómodo ruido que interrumpe, de nuevo, la reposada lectura del profesor. Además Lietta no se conforma con realizar una llamada sino que molesta al profesor dos veces, aumentando la tensión de la situación y colmando la paciencia del profesor.

De nuevo la aparición de la marquesa en casa del profesor es acompañada por el timbre de la puerta que suena a su llegada. Se trata de la cuarta y última vez que los timbres interrumpen el silencio de la casa del profesor. En esta ocasión la marquesa acude a la cena que ha organizado el profesor para toda la familia, incluido Konrad, pero se desatan una serie de reproches entre todos ellos que desembocan en una pelea entre Stefano y Konrad. Después de esta tensa y desagradable velada, el sonido asociado a la incomodidad y a la ruptura de la monotonía desaparecerá por completo; ya no habrá ninguna otra ocasión en la que suene el timbre de la casa del profesor, resultando así evidente que regresan la soledad y el aislamiento a la vida del profesor.

Como reflexión final podemos decir que en *Gruppo di famiglia in un interno* existe una utilización de la música que refleja el plano social y cultural de los protagonistas así como el plano personal e íntimo. El primero lo encontramos en el nivel diegético: la música de Mozart, Iva Zanicchi o Catarina Caselli son elementos de referencia para comprender a los personajes y sus situaciones, mientras que en el plano extradiegético se desarrolla el conflicto principal del filme, de índole existencial, y que queda reservado a la música compuesta por Franco Mannino para reflejar las diferentes transformaciones de la sensibilidad del profesor según los momentos que le toca afrontar.

3.4.4. *L'INNOCENTE* (1976)

A) Contexto

Si *Gruppo di famiglia in un interno* está considerado como el testamento cinematográfico de Visconti, *L'innocente* supone un retorno al melodrama “clásico, elegante y preciso”⁷⁷³ que caracterizó algunos de sus anteriores filmes. Suso Cechi d'Amico y Enrico Medioli exploraron las posibilidades de adaptar para la gran pantalla alguna de las obras de Gabrielle d'Annunzio y en principio se pensó en *El placer*, pero los derechos ya habían sido vendidos y se decidieron por *L'innocente*⁷⁷⁴. La elección de una de las principales figuras del decadentismo italiano, cuyo interés por la filosofía alemana y el fascismo eran bien conocidos, volvió a generar polémica entre la izquierda, como sucediera en *Gruppo di famiglia in un interno*. Visconti tuvo que justificar su rechazo a las ideas de d'Annunzio pero también declaró su admiración por el autor como poeta y escritor.

“D'Annunzio es moderno en la concepción que tiene de la vida. Vivimos en una época brutal, muy exterior; d'Annunzio, después de su juventud, era un hombre que quería dar siempre en el blanco y no tenía escrúpulos en utilizar todos los medios que su fantasía le sugería. Su amor era brutal, sobre todo físico, erótico al máximo: más incluso que en nuestra época actual. Tullio y Giuliana pertenecen a la alta burguesía italiana, responsables del crecimiento del fascismo. *L'innocente* es la historia de la disgregación no solamente de una familia, sino también de un tipo de sociedad y de un país”⁷⁷⁵.

El reflejo que hace en la novela de la sociedad burguesa de finales del siglo XIX y su inevitable decadencia atrajeron profundamente la sensibilidad del realizador italiano. Los palacios y sus espléndidos salones son elementos imprescindibles donde alfombras, cortinas, muebles y ornamentos, invaden el espacio de cada habitación creando un perfecto marco de acción para los personajes. De entre todos destaca Tullio Hermil, personaje de carácter nihilista cuyas razones vitales le permiten estar por

⁷⁷³ MIRET JORBA, op. cit., p. 229.

⁷⁷⁴ BACON, op. cit., p. 184.

⁷⁷⁵ RONDOLINO, op. cit., p. 524.

encima de cualquier criterio social o religioso⁷⁷⁶ y le convierten en una especie de “superhombre” propio de la obra de Nietzsche.

El asesinato del niño “inocente” en Nochebuena transforma a Tullio en un cruel Herodes que no acepta otras convicciones que las suyas. Su verdad llevada a las últimas consecuencias significa la autodestrucción, el suicidio; una muerte que enlaza con otros de los personajes muertos en el cine de Visconti: el profesor, Ludwig, Gustav Aschenbach, la dinastía Essenbeck, Gianni, el príncipe Salina, el teniente Mahler, Giovanna.

Antes de comenzar el rodaje Visconti sufrió una desafortunada caída en la que se rompió la pierna derecha. Fue un duro golpe para él, pues se recuperaba favorablemente de la pasada trombosis. Pese a las circunstancias, dirigió la película desde una silla de ruedas y logró terminar el filme, aunque no vería estrenada su última obra. Pese a que los críticos le reprocharon la adaptación de un autor “fascista” como d’Annunzio y el exceso de barroquismo en los decorados y detalles⁷⁷⁷, *L’innocente* es uno de los más bellos filmes de toda su carrera como realizador. La apacible escenografía y el perfecto montaje crean una atmósfera de profunda tranquilidad; la cámara muestra los suntuosos escenarios pero no para exhibir solamente el aspecto decorativo; el color tiene también un importante papel: rojos y dorados producen en los interiores una sensación velada y translúcida propia de los colores pastel; las villas y casas de campo son decoradas esencialmente en amarillos y blancos. En cada caso, el color corresponde a la sensibilidad de la persona que habita ese espacio decorado de forma particular. La pintura impresionista está presente en cada uno de los planos y en cada toma fotográfica de Pasqualino de Sanctis, así como en la iluminación y el resto de elementos cinematográficos⁷⁷⁸.

Si se mira con detenimiento, en este filme se encuentran muchos de los elementos que han caracterizado el cine de Visconti, sobre todo de su última etapa; pero se trata de elementos “externos”, es decir, aquellos que aportan suntuosidad al estilo y

⁷⁷⁶ De entre todos los personajes sobresale Tullio, cuyo comportamiento le hace desmarcarse de la actitud de su esposa, su amante y sus amigos, todos ellos conformados con su rol social. Fiel a sí mismo, Tullio Hermil se aferra a sus convicciones y está dispuesto a vivir su verdad hasta las últimas consecuencias. Para él, la razón individual -su razón- está por encima de cualquier criterio social o religioso, hallando en sus propias acciones la justificación de su existencia. MIRET JORBA, op. cit., p. 227.

⁷⁷⁷ Idem, p. 232.

⁷⁷⁸ BACON, op. cit., p. 218.

elegancia en los detalles pero que pueden resultar ciertamente frívolos, incluso inexpresivos en ocasiones⁷⁷⁹. En la opinión de Gianni Rondolino “*L’innocente* es un filme sustancialmente fallido, sin resolver en el plano formal, con desequilibrios y partes forzadas, con una cierta pátina de artificio más evidente que en otras de sus películas parcialmente erróneas”⁷⁸⁰.

Visconti murió el 17 de marzo de 1976, mientras *L’innocente* estaba en fase de doblaje. El filme se presentó como primicia mundial en el Festival cinematográfico de Cannes y fue recibido como un homenaje póstumo al gran maestro de la realización que fue Visconti. Como recordaría Franco Mannino, “Visconti era consciente de la inminencia de su muerte, tanto que cuando el director de producción Lucio Trentini, le mostró el filme antes de preparar la copia definitiva, Visconti sustituyó en los créditos iniciales la frase *Es un filme de Luchino Visconti* por *Fue un filme de Luchino Visconti*”⁷⁸¹.

B) Música

El trabajo musical del último filme de Visconti también estuvo a cargo del compositor Franco Mannino, con quién había comenzado a trabajar para el cortometraje documental *Appunti su un fatto di cronaca* en 1951, estabilizando su colaboración a partir de *Morte a Venezia*, veinte años después, en 1971. Desde entonces, Mannino no solamente compondría la música de los últimos filmes de Visconti sino que también se convertiría en su ayudante, asesor musical, confidente y amigo.

El trabajo realizado por Mannino consistió en componer los temas musicales principales de *L’innocente* y en interpretar al piano las obras diegéticas que escuchamos en las veladas musicales. La orquesta con la que se interpretó la música fue la “Orchestra stabile della Gestione Autonoma dei Concertisti dell’Academia Nazionale di Santa Cecilia” y el responsable de la dirección el propio Mannino.

Respecto al método de trabajo del compositor italiano, resultan esclarecedoras sus palabras para conocer cómo procedió para escribir la música.

“Los puntos de referencia eran únicamente los que me llegaban de la obra literaria. He trabajado por tanto yo solo. Un día llamé a Luchino y le

⁷⁷⁹ Idem, p. 527.

⁷⁸⁰ Idem, p. 526.

⁷⁸¹ RONDOLINO, op. cit., p. 527.

hice escuchar los fragmentos que había compuesto y no parecieron entusiasmarle. Me pidió una pieza dramática para la segunda parte del filme que compuse rápidamente y sí le satisfizo. Unos días más tarde cogí todos los materiales que había compuesto y se los llevé a su casa, como solía hacer, para montarlos. Pero esta vez, sin embargo, he debido terminar yo mismo esta tarea de montaje, junto a los fieles colaboradores de siempre, y también la grabación, logrando así su aprobación”⁷⁸².

Las palabras de Mannino nos muestran el método adoptado por Visconti en esta ocasión y también la relación que tenía el director, con el autor musical. “Dejando al compositor la máxima libertad, no solo estimulaba su creatividad liberándolo de los límites de la esclavitud de la sincronía y del fondo sonoro ambiental, sino que también les ofrecía la posibilidad de hacer ellos mismos un camino propio paralelo al interior de la narración filmica, ampliando y dilatando la visión poética de la misma”⁷⁸³.

De las palabras del compositor podemos deducir también que en este último filme, debido en parte al delicado estado de salud de Visconti, el criterio de montaje de Mannino prevaleció sobre el del realizador, quien dio el visto bueno al trabajo del compositor pero que en otras circunstancias no hubiese dejado todo el trabajo en manos del músico italiano.

En *L'innocente* encontramos música en el plano diegético y extradiegético pero la función de la primera posee un sentido diferente de lo que habíamos visto en anteriores filmes. La música diegética no es utilizada como elemento contrastante con el plano extradiegético sino que se limita a contextualizar el filme de manera que nos sitúa en una época y en un lugar, dando mayor sentido y realismo a las escenas en las que se inserta.

Musicalmente hemos dividido *L'innocente* en dos partes cuyo momento de transición es cuando el protagonista, Tullio Hermil, se entera de que su esposa está embarazada y el hijo que espera es de otro hombre. Este hecho cambia las “reglas del juego” que Tullio había impuesto en su matrimonio, ya que comienza a sentir celos de su mujer y a generar un odio visceral hacia el hombre que ha seducido a su esposa y hacia la criatura que va a nacer.

⁷⁸² GASTEL CHIARELLI, op. cit., p. 138.

⁷⁸³ Idem, p. 138.

El guión musical del filme que proponemos es el siguiente:

PARTE I

0. Créditos iniciales: “Adagio” orquesta de cuerdas
1. En el gimnasio de esgrima: “paisaje sonoro” de las espadas
2. Durante la velada musical pianística:
 - Mozart: “Marcha Turca”
 - Liszt: “Juegos de agua”
 - Chopin: “Berceuse” y “Vals”
3. Tullio reconoce a Giuliana que le es infiel: “Adagio” piano
4. Segunda velada musical: Gluck: “Che farò senza Euridice”
5. Giuliana se prepara para salir a una subasta: canta “Che farò senza Euridice”
6. Tullio descubre el libro de D’Arborio: “Adagio” piano
7. Durante la subasta: “paisaje sonoro” de la voz y el ambiente
8. Giuliana regresa a casa tras la subasta: “Adagio” violonchelo
9. En el gimnasio: “paisaje sonoro” de esgrima
10. En Villa Lila:
 - Tema piano (nuevo)
 - “Adagio” violonchelo
11. Tullio se entera por su madre que Teresa está embarazada

PARTE II

12. Tullio llora al conocer la noticia: “Adagio” orquesta, primeros compases
13. Tullio se queda junto a Giuliana en la habitación: “Adagio” piano,
14. Entra Federico, hermano de Tullio, y le pide entrenar esgrima: “tema dramático”
15. Giuliana dice a Tullio que debe tener a ese hijo: “tema dramático” + “Adagio” piano
16. En el jardín de Villa Lila: “Adagio” orquesta
17. Tullio entra en la habitación de su mujer para fisgar: “tema dramático”
18. Momentos previos al parto: “tema dramático” + “Adagio” piano
19. Giuliana acaba de tener al niño: “tema dramático”
20. Escena del Sacramento del Bautismo: suena el armonium en la iglesia

21. Giuliana va a ver a escondidas a su hijo: “Adagio” violonchelo
22. Giuliana miente a Tullio sobre su amor hacia el niño: “Adagio” orquesta
23. Antes de la Misa de Nochebuena: tañido de las campanas
24. Misa de Nochebuena: Villancico italiano
25. Tullio saca al bebé a la ventana para que coja frío: “tema dramático”
26. Final de la celebración religiosa: el armonium toca los últimos acordes de forma distorsionada
27. La criada informa a todos en la cena de que el niño no respira: “tema dramático”
28. Tullio y Giuliana se reprochan sus actitudes a causa del niño: “Adagio” violonchelo
29. Créditos finales: “Adagio” orquesta

B.1) Música extradiegética

La composición de Mannino para *L'innocente* consiste en dos temas principales⁷⁸⁴ que se distribuyen entre las dos partes en las que se divide el filme. En la primera parte suena como tema principal un “Adagio” que escribió el compositor italiano, mientras que en la segunda hace su aparición un “tema dramático” que representa el odio de Tullio y que se intercala con varias apariciones del “Adagio”. Junto a estos dos temas hay un tercero, interpretado al piano, que solamente lo escuchamos una vez y que por este motivo no lo hemos considerado un tema musical como los dos anteriores, que tienen un sentido definido dentro de la narración. Analizaremos a continuación la música de este filme y estableceremos las relaciones que se crean entre los temas musicales y el desarrollo argumental del filme.

- **Tema I: Adagio**

Este tema principal, que Mannino dedicó a Visconti por su amistad “llena de estima y de afecto recíproco”⁷⁸⁵, se trata de un “Adagio” del que compuso tres versiones: para piano, para violonchelo y orquesta y solamente para orquesta. La

⁷⁸⁴ Según Henry Bacon son tres temas los que se escuchan de fondo. Nosotros consideramos las distintas instrumentaciones como un tema solamente y explicamos el sentido de las escenas según el instrumento que suena y cómo se interrelacionan. Hemos analizado el filme teniendo en cuenta esta premisa. BACON, op. cit., p. 218.

⁷⁸⁵ MANNINO, op. cit., p. 58.

utilización de un instrumento u otro responde a la situación de los personajes y los matices que van adquiriendo los acontecimientos, de manera que la música subraya lo que sucede en las escenas y le aporta una sensibilidad muy cercana a la novela en la que se inspira la película, tal y como Visconti expresó al compositor: “Has logrado una atmósfera dannunziana muy exacta. Es verdad que has compuesto una música que te atrapa, muy bella”⁷⁸⁶. Franco Mannino escribió para la ocasión estas tres piezas que poseen los mismos rasgos melódicos pero diferente instrumentación. En el disco que recopila la banda sonora se incluye un “Adagio” para violín que en el filme no aparece, al igual que no lo hacen los dos valses de Chopin con los que nos obsequia Mannino en la grabación del disco⁷⁸⁷.

En los créditos del principio y del final se escucha el “Adagio” para orquesta y tiene una función que ya vimos en otros filmes de Visconti como en *Il Gattopardo*, *Vaghe stelle dell’orsa*, *La caduta degli dei*, *Morte a Venezia*, *Ludwig* y *Gruppo di famiglia in un interno*. Se trata de crear la atmósfera del filme y de determinar la sensación general que dominará desde el inicio, estableciendo mediante la música el patrón emocional del filme. El carácter lánguido y triste, el tempo adagio y la armonía ligeramente cromática, dan a este tema una sensación de soledad teñida con un halo romántico, amoroso. Lo escuchamos asociado indistintamente con Tullio o con Giuliana ya que representa, con gran eficacia, el sentimiento que existe entre ambos: un amor distante, irrecuperable, un sentimiento que fue verdadero pero del que no queda ningún síntoma; un amor marchito, muerto.

-“Adagio” para piano

El “Adagio” para piano se escucha en tres ocasiones y está relacionado con los momentos en los que Tullio y Giuliana están juntos⁷⁸⁸ y se ponen de manifiesto las infidelidades de ambos: la infidelidad de Tullio es evidente, conocida por todos, mientras que la infidelidad de Giuliana es secreta, desconocida. La primera aparición de este tema la encontramos cuando Tullio decide confesar a su mujer que le es infiel. Lo hace con una frialdad que demuestra el tipo de hombre que es: calculador, egoísta y

⁷⁸⁶ Idem, p. 58.

⁷⁸⁷ Two legendary films by Luchino Visconti. Classic Italian Soundtracks. The stranger and The innocent. DRG records, New York. Violín, Dino Asciola; violonchelo, Giuseppe Selmi.

⁷⁸⁸ BACON, op. cit., p. 218.

destrutivo. El carácter de la música indica la sensación de distanciamiento entre la pareja: refleja el amor irrecuperable que se apaga entre la pareja.

La segunda vez que suena es cuando Tullio encuentra un libro de Filippo d'Arborio dedicado a su mujer. Él, hombre culto e instruido, expresa su opinión sobre la obra de d'Arborio, considerándola mediocre y afectada, mientras que a Giuliana le parece excelente, pura música. Según avanza la escena Tullio se va dando cuenta de que su mujer le oculta algo.

Por último, en la segunda parte del filme, el "Adagio para piano" suena cuando Tullio se queda dormido en un asiento de la habitación de su mujer y pasa la noche junto a ella. En esta ocasión, la misma música que ya habíamos escuchado en las dos ocasiones referidas, nos indica que ambos han llegado a un acuerdo tácito ya que ella está al corriente de sus escauceos amorosos y él sabe que va a ser padre de un bastardo. Esta situación, asumida por ambos, hace que esta tercera aparición posea una sensación de tenso equilibrio e incertidumbre, añadiendo cierta carga dramática en el desarrollo de la acción ya que nos indica que la posibilidad de amor entre Tullio y Giuliana está condenada al fracaso.

- "Adagio" para violonchelo y orquesta

Este fracaso amoroso está representado con más precisión por el "Adagio para violonchelo y orquesta" que escuchamos en cinco ocasiones, asociadas a Giuliana y su vínculo con su amante, el escritor Filippo D'Arborio. La primera vez que suena es en la escena en la que Giuliana llega a su casa después de haber pasado la tarde fuera y pregunta al mayordomo por su marido, quien le dice que ha salido y no ha regresado todavía. La segunda aparición de este tema, uno de los momentos musicales más extensos, lo escuchamos cuando Tullio trata de reconquistar a su esposa en la casa de verano de Villalila. Al final de la escena, cuando están desnudos para hacer el amor, Tullio le exige reiteradamente que le diga que "quiere hacer el amor con él" pero Giuliana se niega, demostrando abiertamente la imposibilidad de un resurgir afectivo entre la pareja. Ella ama a Filippo D'Arborio y no a Tullio Hermil, su marido, motivo por el cual consideramos que el "Adagio" para violonchelo y orquesta se asocia con Giuliana y su relación extramatrimonial.

La tercera aparición, ya en la segunda parte del filme, es cuando Tullio le comenta a su mujer que podría aceptar la vergüenza del hijo bastardo si volviera a sentir que ella le ama; esa sería su fuerza para aguantar la humillación de la situación,

expresando también la profunda preocupación por el hecho de que su mujer ame a otro hombre. La cuarta y quinta apariciones del “Adagio” para violonchelo y orquesta están relacionadas con el niño que tiene Giuliana, fruto de su relación con el escritor Filippo d’Arborio. La cuarta vez suena cuando vemos a Giuliana ir a ver al niño a escondidas, para que Tullio no se descubra que ama a su hijo como cualquier otra madre. La quinta aparición del tema la escuchamos en la última escena, una vez ha muerto el niño, cuando Giuliana confiesa a su marido que amaba a su hijo más que a nadie en su vida. Esta confesión viene dada porque, previamente, Giuliana había mentido a Tullio, diciéndole que despreciaba al niño para evitar así problemas mayores con su marido. Durante esta confesión Giuliana se enfrenta por primera y última vez a Tullio, llegando a decirle que lo desprecia y que le desea todo el mal posible por su actitud y por su crimen.

Siguiendo el análisis anterior podemos comprobar como las apariciones del “Adagio” para violonchelo y orquesta tienen una relación directa con la soledad y el dolor producidos por el sentimiento de pérdida y distanciamiento de la pareja⁷⁸⁹. Pero quien más pierde en este distanciamiento es Tullio. Él no soporta que su mujer le haya sido infiel ni tampoco le agrada verla feliz, renovada, después del largo tiempo que La tuvo sometida a su tiranía. Pese a tener como amante a una de las mujeres más bellas de Roma, el egoísmo de Tullio le impide ser justo; los celos le consumen y se convierten, con la llegada del hijo, en odio. En cambio, el verdadero amor de Giuliana llega sin ampulosidad, con quietud y calma, en secreto. Unas pocas palabras bastan para que la mujer, desamparada, casi enferma, acepte las muestras de afecto de otro hombre hasta el punto de llegar a tener un hijo con él.

-“Adagio” para orquesta

Por último, el “Adagio” para orquesta, además de escucharse como obra de apertura y cierre del filme, aparece también en su versión orquestal en dos ocasiones más. La primera de ellas es muy breve, tan solo los primeros compases, y se trata de la escena en la que Tullio acaba de recibir la noticia de que va a ser padre –de un bastardo– y se echa a llorar, tratando de asimilar una noticia que lo destruirá como ser humano a lo largo del filme. La segunda vez que lo escuchamos es cuando, después de ser abofeteada por Tullio al verla salir de la habitación del niño, Giuliana le hace una confesión falsa en la que hace creer a su marido que no quiere a su hijo y que incluso

⁷⁸⁹ BACON, op. cit., p. 219.

deseó que hubiese muerto en el parto. Pero pese a todo, Tullio se toma la justicia por su mano y termina por matar al niño, exponiéndolo a las frías temperaturas del invierno.

El “Adagio para orquesta” acompaña dos de los momentos más intensos del filme: la toma de conciencia de Tullio de su debilidad al haber sido deshonrado, y al mismo tiempo, representa la gran mentira que Giuliana cuenta a Tullio con la intención de alejarlo del niño y que, desgraciadamente, le costará la vida al recién nacido. Ésta es la penitencia de ella: su falta de sinceridad, encubriendo los sentimientos verdaderos por su hijo para ser condescendiente con su marido, le cuesta la vida a la criatura inocente. Sus remordimientos y odio posteriores hacia Tullio nacen precisamente de este sentimiento de culpabilidad.

Esta pieza musical señala también el comienzo del conflicto de la pérdida: Tullio pierde su honra al saberse padre de un bastardo y Giuliana, con intención de calmar los celos de su marido, pierde a su hijo, que vilmente asesina Tullio. Mediante la música se sitúa a los dos protagonistas ante un punto sin retorno, en una situación irreversible que desemboca por un lado en el odio visceral de Giovanna, un odio todavía más intenso que el que Tullio sentía por el niño; y por otro en el suicidio. Nihilista y ateo, ante la incapacidad para encontrar una solución al conflicto, Tullio ve en el suicidio la mejor solución: se dispara en el corazón mientras se encuentra con su amante, que no sospecha de su crisis personal tras el crimen cometido y nada puede hacer por un hombre con las convicciones morales de Tullio.

- **Tema II: “tema dramático”**

Este segundo tema fue compuesto por Mannino a petición de Visconti, como apuntamos anteriormente. El director consideró necesario un segundo tema contrastante que reflejase la rabia y el odio que Tullio sentía hacia un niño que era hijo de otro hombre, que había poseído sexualmente a su mujer. Lo hemos llamado “tema dramático” porque así se cita en una de las fuentes bibliográficas que hemos consultado para la realización del análisis⁷⁹⁰ y porque ese es su sentido: dar un dramatismo tenso, nervioso, a las escenas que acompaña. Mediante la música podemos adelantarnos a los acontecimientos, asistiendo a la transformación de Tullio en un despreciable criminal. El “tema dramático” lo escuchamos en siete ocasiones, de las cuales dos de ellas se entremezclan con el “Adagio” para crear un efecto de incertidumbre sobre el desarrollo de los acontecimientos que explicaremos a continuación. Musicalmente comienza con

⁷⁹⁰ GASTELL CHIARELLI, op. cit., p. 138.

una melodía en el violonchelo que se va desdibujando con unos efectos tímbricos producidos con los instrumentos de cuerda frotada principalmente.

Este “tema dramático” suena por primera vez en la segunda parte del filme, tras la aparente sensación de que Tullio reconduce su situación y acepta con resignación la llegada del hijo bastardo que le tocará cuidar como si fuera suyo. Pero esta resignación no es sincera. En la escena en la que su hermano Federico aparece en la puerta de la habitación vestido con la equipación para practicar esgrima, Tullio se gira y le lanza una mirada de odio indescriptible. Justo en este instante suena el “tema dramático” por primera vez y el filme cambia de rumbo. A partir de ahora, Tullio entrará en una dinámica de envidia y de celos que terminará con el asesinato del niño y su suicidio al final de la película. La reacción de ira profunda por parte de Tullio está provocada por la imagen de su hermano, vestido con el traje de esgrima, que le recuerda al lance de esgrima que tuvo con Filippo d’Arborio, aunque en esos momentos no sabía que su mujer estaba embarazada de él.

Cuando Tullio se entera de que Giuliana tiene un romance con d’Arborio, le pide a su hermano que arregle una cita para poderse encontrar con él, pero éste ha muerto poco tiempo antes a causa de una enfermedad que contrae durante un viaje al extranjero. En vista de que no puede atacar a d’Arborio al estar muerto, su odio se dirigirá entonces hacia el fruto de la unión carnal entre su mujer y el escritor: el niño inocente. Sus monólogos son elementos de persuasión para que Giuliana abandone a la criatura e incluso aborte antes de tenerla. Desde la aparición de este tema musical, el único objetivo que tiene Tullio hasta su suicidio es hacer todo el daño posible al niño y, en parte, a la madre. Su actitud es extremadamente hostil hacia su mujer y hacia el resto de la familia. En el lance de esgrima que tiene con su hermano, Tullio se excede en agresividad y Federico le reprocha la actitud salvaje y antideportiva con la que le ha tratado; a su mujer la somete psicológicamente para poder influenciarla y que se deshaga del niño por cualquier medio.

La segunda aparición del “tema dramático” la escuchamos seguidamente, después del lance de esgrima entre los hermanos. Giuliana se encuentra en su habitación descansando mientras Tullio, afuera, se muestra pensativo y preocupado. Decide entrar a ver a su mujer y le dice que no puede tener al hijo; le da a entender que debe abortar necesariamente y le explica los motivos mientras la seduce, acariciando su cuerpo como si se tratara del “continente” de la criatura que porta en sus entrañas, con una pasión posesiva, egoísta, criminal. En esta escena se superpone el “Adagio” para piano, justo

cuando Tullio comienza a desnudar a su mujer y le dice que la ama y que no le guarda rencor por la infidelidad de ella. Los dos temas se escuchan conjuntamente pero al final de la escena el tema que prevalece sobre el otro es el “tema dramático”, que nos da a entender que Tullio no está dispuesto a reconsiderar su postura: seguirá acosando a la madre y odiando cada vez más al niño. El “Adagio” para piano, por su parte, al igual que en las tres apariciones anteriores, nos remite a la infidelidad, en este caso de Giuliana, que ha causado la tensa situación que se vive en el seno de la pareja. El “Adagio” parece forcejear con el “tema dramático” para dejarse oír y recordarnos que la pareja Tullio-Giuliana se construye en base a la infidelidad que, como decimos, da lugar a la situación en la que ambos se encuentran. Para ella el pecado es el aborto, no la infidelidad, y para Tullio el pecado es la infidelidad de su mujer y no la suya.

“Ha muerto Filippo D’Arborio” reza el titular de la primera página del periódico *La tribuna*. De este modo se nos informa de la muerte del escritor y este hecho es aprovechado por Tullio para atormentar a su mujer. En la tercera aparición del “tema dramático”, la doncella va a llevar a Giuliana el desayuno y Tullio aprovecha la ocasión y deja el periódico en la bandeja para que lo vea ella. Después entra a dar la noticia a su mujer, acompañado por la música disonante de los instrumentos de cuerda que matizan los sentimientos de odio y rabia acumulada hacia el hombre que sedujo a su esposa y la embarazó. La maldad con la que actúa Tullio no tiene otro fin que atormentar a su mujer, hacerla sentirse culpable y demostrarle que la persona a quien amó cuando le fue infiel, ha muerto y ya no podrá nunca más verlo ni amarlo.

La cuarta aparición de este tema se presenta en la escena previa al parto, en la que Tullio dice al doctor que, en caso de que se presenten dificultades debe prevalecer la vida de la madre sobre la del niño. Inmediatamente después de aclarar al doctor este aspecto, comienza el “tema dramático” superpuesto al “Adagio” para piano. Ambos suenan en paralelo, pareciendo inicialmente que el “Adagio”, símbolo de la infidelidad, gana en relevancia; pero es el “tema dramático” el que finalmente se impone, como sucedió en el caso anterior. Tullio se queda solo en la sala a la espera de que ocurra lo que él tanto desea: que el niño muera en el parto.

Con la llegada del niño, sano y salvo tras el alumbramiento, el “tema dramático” vuelve a escucharse por quinta vez. La comadrona sale de la habitación para mostrarle el niño a Tullio y enseguida comprende que a él no le agrada la llegada del recién nacido. Este rechazo absoluto de la criatura es subrayado por la música: el “tema dramático” vuelve a sonar para manifestar el odio intenso que siente Tullio por todo

aquello que tiene que ver con Filippo d'Arborio. El médico le explica que Giuliana sufre una crisis pasajera y no quiere ver al niño pero se le pasará pronto. La música mantiene la tensión y no cambia en ningún momento, expresando el desprecio de Tullio hacia el recién nacido y hacia su mujer, hacia quien no siente ninguna compasión.

Después de varias escenas sin aparecer, y en las que Giuliana protege al niño mintiendo a su marido, el “tema dramático” reaparece por sexta vez cuando Tullio se queda a solas con el niño mientras toda la familia asiste a la misa de Nochebuena. El niño duerme tranquilo y Tullio dice a la criada que puede bajar a misa ella también. Al quedarse a solas con la criatura lo saca de la cuna y lo pone en el alféizar de la ventana, dejándolo allí unos minutos, expuesto al frío de la noche de invierno. El niño llora desconsoladamente pero nadie puede oírlo, salvo Tullio, que se sienta en un sillón a esperar lo inevitable. En este momento suena el “tema dramático” que acompaña al personaje en su cargo de conciencia, sintiéndose un asesino cuyo acto consciente no puede evitar porque le ciegan los celos y el odio a Filippo D'Arborio y a su descendiente.

La séptima y última aparición del “tema dramático” es en la escena en la que toda la familia celebra la cena de Nochebuena. La criada se da cuenta de que el niño no respira y grita la noticia para alertar a todos en la casa. La cena se interrumpe y las mujeres se levantan de sus sillas y salen corriendo a ver qué sucede. En este instante Giuliana dirige a su marido una mirada acusadora y sale corriendo del comedor. La música comienza en este instante, indicándonos de nuevo el odio hacia esa criatura bastarda y el placer por el mal que siente Tullio, quien, conocedor de lo que está sucediendo, no se toma ninguna molestia por ir a ayudar a salvar al niño. La cámara nos presenta un primer plano del rostro tenso de Tullio, como en otras ocasiones mientras la música se convierte por séptima vez en su conciencia y en su moral, corrupta e interesada. Corroído por los celos, la envidia y el odio, Tullio ha sido capaz de asesinar a un niño recién nacido sin escrúpulo alguno.

La experiencia de Mannino junto a Visconti le llevó a componer para *L'innocente* una música relacionada con los personajes y que evolucionaba con ellos, de una forma similar a como sucede en las óperas de Wagner o Richard Strauss. Mannino elaboró la banda sonora de este excepcional melodrama con un planteamiento en el que la música refleja los estados psicológicos de Tullio y Giuliana, describiendo la fatídica lucha interior de Tullio en la segunda mitad del filme.

- **Tema III: Villa Lila**

En *L'innocente* hay un tema musical que se escucha en una sola ocasión y no se relaciona con ningún otro. Se trata de un tema para piano de carácter romántico, cercano a las obras de Chopin o Schumann, que escuchamos en las escenas en las que Tullio y Giuliana llegan a la casa vacacional de Villalila y parece que su relación de pareja se reestablece y se calman las tensiones anteriores. Pese a reflejar una estética similar a la de los autores citados, hay ciertos giros armónicos que nos recuerdan al estilo musical de Franco Mannino. Por ello pensamos que pudiera tratarse de un tema compuesto para la ocasión que no figura en los distintos estudios y análisis, ni tampoco en las recopilaciones musicales de la banda sonora musical del filme. Su función es la de crear una falsa ilusión de reconciliación entre la pareja, acompañando toda la escena en la que Tullio y Giuliana llegan a la casa y nada más entrar, Tullio retira el velo de la cara de su mujer y la besa apasionadamente. Al principio Giuliana se resiste pero después deja que él la bese sin poner resistencia, mostrando esa posibilidad de acercamiento fingido entre ambos. Pero el “Adagio” para violonchelo y orquesta aparece seguidamente, y nos recuerda la imposibilidad de entendimiento de la pareja, el fracaso amoroso entre ambos y la situación irreconciliable en la que se encuentran llegados a este punto de distanciamiento. Al incorporar en este momento el “Adagio” se logra negar lo que acaba de acontecer momentos antes, imposibilitando la reconciliación y retornando a la situación en la que ambos viven permanentemente. Tullio expresa esta misma reflexión cuando está en la cama con Giuliana y le dice que ella no ha sido nunca su amante: “Intentemos ser dos personas nuevas que viven su primer encuentro; depende solo de nosotros. Si no lo conseguimos volveremos a nuestra desgracia anterior, a nuestras miserias”. La música que refuerza esta posibilidad es el “tema para piano” pero enseguida la incorporación del “Adagio para violonchelo y orquesta” los somete a seguir viviendo en su desgracia anterior.

B.2) Música diegética

En el plano diegético encontramos dos tipos de música, además de los “paisajes sonoros”: la que se escucha en las veladas musicales, cuyo repertorio es música para piano habitual en este tipo de conciertos, y la música religiosa que suena en las celebraciones religiosas al final del filme. En las veladas musicales escuchamos música de Mozart, Liszt, Chopin y Gluck, mientras que las que aparecen en las celebraciones religiosas –el bautizo del niño y la misa de Nochebuena- consisten en una melodía

sencilla interpretada en el armonium, en el caso del bautizo, y del popular villancico italiano “Tu scendi dalle stelle” en la misa de Nochebuena. La interpretación de las obras para piano fue realizada por Franco Mannino pero desconocemos el autor e intérprete de la música que suena en el armonium, aunque es muy probable que también Mannino tuviese que contribuir con su versatilidad musical para improvisar un tema musical de carácter religioso.

- **Piezas para piano**

Al comienzo del filme asistimos a una velada musical en la que una señora, con interés y entusiasmo de concertista, interpreta al piano las siguientes obras: la “Marcha Turca”, perteneciente a la *Sonata n°11* KV. 331 de Mozart; las “Fuentes de la Villa d’Este” de los *Años de Peregrinaje* de Liszt; y por último, la *Berceuse Op.57* y el *Vals Op.9* de Chopin, grabadas todas ellas por Franco Mannino al piano. Esta escena enlaza con otros momentos de la filmografía viscontiana en la que aparecen en pantalla interpretaciones de música en directo: en *Ossessione* asistimos al concurso de canto; en *Senso* a la ópera *Il trovatore*, en *Il Gattopardo*, a las escenas del baile, en *Sandra* vemos a la madre tocando el piano; en *La caduta degli dei*, Günther toca el violonchelo, en *Morte a Venezia*, la orquestina del hotel; y en *Ludwig*, el *Siegfried Idyll*.

La función de estas piezas musicales es la de situar al espectador en un contexto determinado de la forma más eficaz posible. Las veladas pianísticas que celebraba la aristocracia a finales del siglo diecinueve estaban compuestas por música de autores célebres; Chopin o Liszt eran el toque de elegancia y virtuosismo de los conciertos. Visconti, conocedor desde su infancia de este tipo de eventos, escoge unas obras que ha escuchado en esas veladas donde “antes de saborear los *petits fours* había que sufrir en penitencia un Mozart, dos Schubert y cuatro Liszt con devoto recogimiento”⁷⁹¹.

Como decimos, esta música no tiene otra pretensión que la de contextualizar el filme en el “fin du siècle”, en los últimos años del siglo diecinueve, con la aristocracia italiana como principal protagonista. Observamos a lo largo de la escena al público entrar y salir de la sala de conciertos, hablando entre ellos discretamente, mientras en el

⁷⁹¹ En la película, el conde Stefano Egano hace esta observación respecto a las veladas musicales. Citar como curiosidad que el personaje del conde Stefano Egano está interpretado por Massimo Giroti, el mismo que dio vida a Gino, el vagabundo enamorado de Giovanna del primer film de Visconti, *Ossessione*. Este detalle podría entenderse como la necesidad por parte de Visconti de recurrir a los mismos motivos y los mismos personajes. SCHIFANO, op. cit., p. 331.

exterior, se forman pequeños grupos de personas que charlan animadamente de los temas de moda o de la música que están escuchando.

La inspiración para crear el clima musical de estas “soirées” de la aristocracia está tomada tanto de la obra de d’Annunzio *El inocente* como de la obra de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*⁷⁹². En la primera de estas dos escenas, en el concierto de piano, encontramos algunas reminiscencias del pasaje del libro de Proust en el que el pianista interpreta la “Sonata en Fa sostenido” de la señora Verdurin. No nos referimos tanto al hecho musical, que Proust describe con una elegancia extraordinaria, sino a los convencionalismos sociales que se reflejan en ambos casos: las conversaciones entre los asistentes, las relaciones entre ellos o el trato que mantienen según su posición social. Todo ello lo representa Visconti en base a su conocimiento de esta sociedad aristocrática, ayudado por las referencias literarias de Proust y d’Annunzio.

- **Gluck: *Orfeo ed Euridice***

De entre todas las obras preexistentes que escuchamos a lo largo del filme la más relevante, por la estrategia musical que presenta, es el aria de la ópera de Gluck “Che farò senza Euridice?”. En la escena vemos a una señora interpretar el rol de la cantante y a otra mujer acompañarla al piano, aunque la grabación original fue realizada por la soprano Benedetta Pecchioli acompañada al piano por Franco Mannino.

El aria de Gluck parece responder a una función de contextualización de la escena en un tipo de sociedad y en un ambiente histórico de manera similar a como vimos en la escena anteriormente explicada. Pero al escuchar cantar a Giuliana esta misma pieza más adelante observamos que no responde exclusivamente a una función de contextualización social. En esta velada musical se encuentra el escritor Filippo d’Arborio, quien observa a Giuliana persistentemente, con especial interés. Cuando ella cruza la mirada con él, d’Arborio le saluda sutilmente y ella aparta la vista, mostrando así la atracción que existe entre ambos personajes. En estos momentos llega Tullio, rompiendo la magia del momento. Una vez en casa, Tullio está leyendo un libro en el sofá y comienza a escuchar cantar a Giuliana los primeros compases del aria de *Orfeo ed Euridice*. Tullio abandona la lectura y escucha atentamente; se levanta del sofá y va a ver a Giuliana, que le pregunta si está cantando. Es entonces cuando descubre el libro

⁷⁹² Cf. PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Madrid: Alianza editorial, 1996, pp. 312-324.

con la dedicatoria de d'Arborio y sus sospechas de infidelidad toman fundamento. Al escuchar cantar a su mujer el aria del concierto en el que se encontraba el escritor, y al ver a su mujer feliz mientras se viste para salir sin él, Tullio intuye que d'Arborio es su amante, hecho que pronto se convertirá en una obsesión impertinente.

Pero además de este detalle narrativo, vemos cómo el texto del aria cantado por Giuliana parece que vaya dirigido a Tullio, quien en la escena anterior pide ayuda a su mujer para olvidar a Teresa, su amante. Ante esta solicitud de ayuda, Giuliana se dirige a él metafóricamente cuando canta “Qué voy a hacer sin mi Eurídice?” de manera que parece decir a su marido que su amante le ha abandonado y que no la podrá recuperar. Comprobamos que el paralelismo es evidente: en el argumento de la ópera Orfeo ha perdido a su amada para siempre puesto que no ha cumplido con las condiciones exigidas por los dioses⁷⁹³. Esto es lo que sucede precisamente a Tullio: ha perdido a su amante y quiere recuperar a su esposa. Pero ella ha decidido su propio camino y Tullio la pierde también para siempre⁷⁹⁴, pese a los sucesivos intentos por recuperarla.

El texto expresa lo siguiente:

Che farò senza Euridice?

Dove andrò senza il mio ben?

Euridice! (bis)

Oh, Dio! Rispondi!

Io son pure il tuo fedel!

Euridice! (bis)

Ah, non m'avanza

Piú soccorso piú speranza,

⁷⁹³ Cuando Orfeo va a rescatar a Eurídice la condición que le han impuesto es evitar mirarla mientras esté dentro del infierno. En un momento de incertidumbre, él se vuelve a su amada y la pierde para siempre.

⁷⁹⁴ En la ópera de Gluck, se cumple la fórmula del “lieto fine” -final feliz-, ya que Cupido devuelve a Orfeo su mujer amada y todo acaba bien, evitando el macabro final de las bacantes, más propio de la obra de d'Annunzio o de la adaptación de Visconti. Para mayor detalle del argumento de *Orfeo ed Euridice* de Gluck ver: SADIE Stanley (Editor). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: McMillan Publishers Limited, 1980, Vol. III, pp. 744-749.

En la escena del concierto, en el momento en que d'Arborio y Giuliana cruzan sus miradas, se escuchan los versos "Ah, non m'avanza / Piú soccorso piú speranza / Né dal mondo, né dal ciel!", que parecen recitados de forma desesperada por Giuliana, pidiendo una ayuda que no encuentra "ni en el cielo ni en la tierra". Esta solicitud desesperada es recibida por d'Arborio, quien se convertirá en su amante, ofreciéndole esperanza y amor, a diferencia de Tullio, que jamás prestó atención a su mujer hasta el momento en que descubre que ha sido seducida por otro hombre.

La utilización del aria de Gluck está presente en la novela de d'Annunzio, en la que leemos como Tullio "se estremece al oír cantar a su mujer el aria "Che farò senza Euridice"⁷⁹⁶. Pero la estrategia narrativa de presentar el aria en un concierto en el que se hace evidente la atracción entre d'Arborio y Giuliana, para después escucharla cantada por ella y confirmar su felicidad por haber encontrado el amor de nuevo en su vida, es una estrategia musical viscontiana. De este modo se relacionan las escenas y el espectador comprende lo que sucede en el filme sin necesidad de otros recursos cinematográficos.

Este ejemplo de aplicación de música clásica preexistente a las imágenes es un buen ejemplo de cómo la música se convierte en un recurso versátil dentro de la narración que permite desarrollar estrategias mediante las cuales se enriquecen las escenas y que aporta una información muy bien planteada por Visconti y Mannino: el texto del aria es utilizado como un código que ayuda a comprender la trama argumental obligando al espectador a prestar una especial atención a los detalles musicales.

En *L'innocente* la música es empleada de forma diferente a como vimos en *Senso*, *Vaghe stelle dell'orsa*, *Morte a Venezia*, o incluso en *Gruppo di famiglia in un interno*. En este caso la música permanece de fondo y no emerge como un elemento autónomo, mientras que en las anteriores sí que tiene un nivel de significado más evidente⁷⁹⁷.

⁷⁹⁵ *Qué voy a hacer sin mi amada Eurídice/ que voy a hacer sin mi bien/ Eurídice!/ Eurídice!/ Oh! Dios!, responde!/ Te he sido fiel hasta el final!/ Eurídice!/ Eurídice!/ Ah! No encuentro ayuda!/ ni esperanza para mi!/ Ni en la tierra ni en los cielos!* Traducción realizada por el autor del trabajo.

⁷⁹⁶ D'ANNUNZIO, Gabrielle. *El inocente*. Madrid: Alianza editorial, 2014., p 36

⁷⁹⁷ BACON, op. cit., p. 219.

- **Música religiosa**

Como ya hemos descrito brevemente, la música asociada a la celebración del Bautizo y de la misa de Nochebuena tiene sus matices y aporta una contextualización social y cronológica respectivamente. En la escena de bautizo escuchamos un armonium que interpreta una pieza en modo mayor adecuada al feliz acontecimiento, mientras el sacerdote recita en latín las últimas frases del rito bautismal: “Accipe lampadem ardentem, et irreprehensibilis custodi Baptismum tuum; serva Dei mandata; ut cum Dominus venerit ad nuptias, possis occurrere ei una cum omnibus Sanctis in aula caelesti, et vivas in saecula saeculorum” y los fieles responden: “Amen”. Por último, dice el nombre completo del niño y termina la ceremonia con las palabras: “Vade in pace, et Dominus sit tecum”, y todos los fieles, de nuevo, responden: “Amen”.

La segunda escena en la que toda la familia asiste a la misa de Nochebuena, excepto Tullio, también escuchamos un armonium acompañar el canto de los fieles, pero en esta ocasión se trata de un villancico muy popular en Italia: “Tu scendi dalle stelle”. La letra de este villancico hace alusión a la bajada del cielo de Jesucristo niño de forma humilde, sometido al frío y a la desnudez. Pero más importante que el contenido que nos relata el villancico es la relación que se establece entre la situación de la escena y el texto de la pieza musical. Tullio dice a la criada que puede marchar a la iglesia a oír la misa ya que el niño está dormido, y él se queda solo con el recién nacido. Al ver llegar a la criada, Giuliana se sobresalta y mira a su suegra con cierta desesperación, pero parece tranquilizarse enseguida. Paralelamente, Tullio abre la ventana de la habitación del niño, lo saca de su cuna y lo deposita en la cornisa de la ventana para que el frío haga su efecto en el cuerpo del pequeño.

La letra nos remite a esta acción de Tullio, subrayando la exposición “al frío y al hielo” que le hará “temblar” e inevitablemente le producirán la muerte. Se crea un paralelismo entre las dos acciones, la celebración de la misa y la exposición al frío del niño, de manera que la canción que cantan en la iglesia parece que está dedicada al pequeño, convirtiéndolo así en un “Niño Jesús” que morirá del mismo modo que mueren por orden de Herodes todos los niños de Belén el día de los inocentes. El odio y la envidia de Tullio y los de Herodes tienen el mismo origen e inevitablemente transforman al protagonista del filme en un ser cruel y despiadado de la talla del rey de Judea.

El texto del villancico es el siguiente:

*Tu scendi dalle stelle,
Oh Re del cielo,
E vieni in una grotta
Al freddo al gelo,
O Bambino mio divino,
Io ti vedo qui tremar.
O Dio beato,
Ah quanto ti costò
l'avermi amato.
A Te che sei del mondo
Il creatore
Mancano panni e fuoco,
Oh mio Signore,
Caro eletto pargoletto
Quanto questa povertà
Più m'innamora
Giacché ti fece amor
Povero ancora,
Giacché ti fece amor
Povero ancora⁷⁹⁸.*

Durante la “salida” que acompaña el “Ite, missa est” escuchamos de nuevo el armonium, pero esta vez tiene un carácter profundamente siniestro, muy diferente del que escuchamos en las anteriores ocasiones. Esta “salida” musical parece estar anticipando a los personajes -el espectador ya lo sabe a estas alturas del filme- la inminente muerte del niño. La tensa música aporta a la escena un dramatismo sobrecogedor que incrementa la intensidad emocional de la misma.

⁷⁹⁸ La traducción del villancico sería la siguiente: *Bajas de las estrellas/oh Rey del Cielo,/y vienes a una gruta/ al frío y al hielo./Oh Niñito mío divino,/yo te veo aquí temblar;/;Oh Dios santo!/ah, ¡cuánto te costó/haberme amado!/A ti que eres del mundo/el Creador/faltan vestido y fuego,/;oh mi Señor!./Querido niño, elegido,/esta misma pobreza/más me enamora;/ya que el amor te hizo/aún más pobre.* Traducción del autor del trabajo.

- **“Paisaje sonoro”**

Si en *Rocco e i suoi fratelli* el “paisaje sonoro” más destacado era el de los entrenamientos y combates de boxeo, en *L'innocente* es el de los lances de esgrima en los gimnasios. El filme abre con un entrenamiento de esgrima en el que el entrechocado de las hojas de las espadas se mezcla con los sonidos producidos por los gestos de los espadachines. En este contexto deportivo de disciplina, exigencia personal y nivel social aristocrático, se nos presenta al personaje principal: Tullio Hermil.

La segunda vez que asistimos a los entrenamientos de esgrima es en la escena en la que Tullio y d'Arborio son presentados por el maestro de esgrima y les invita a entrenar juntos. El sonido de las espadas vuelve a invadir toda la escena, incluso al final de la misma, cuando Tullio, sentado en un banco dentro de la sala de ducha, observa a d'Arborio desnudo, asumiendo que ese es el hombre con quien le ha sido infiel su mujer.

Por último se escucha el sonido de las espadas en el entrenamiento que realizan Tullio y su hermano Federico, quien se ha apuntado al campeonato internacional de esgrima y necesita entrenar con Tullio, más experimentado y mejor espadachín que Federico. Ante el recuerdo de d'Arborio, Tullio se excede en el entrenamiento con su hermano y este le reprocha su actitud antideportiva. El choque de espadas suena más como un duelo que como un entrenamiento; el silencio de la escena en el que solamente se escuchan las dos espadas recuerda más a un combate “a muerte” que a un lance entre hermanos para preparar una competición. Se trata de la proyección del odio y la envidia que Tullio tiene a d'Arborio sobre su propio hermano, y cegado por ello, ataca a Federico como si fuera la encarnación de d'Arborio, tomándose como algo personal.

Otro de los “paisajes sonoros” que nos gustaría comentar es el tañido de las campanas. Si bien es cierto que no pueden ser consideradas como un “paisaje sonoro” al uso, incluimos su aparición debido a que, desde *La terra trema*, ha aparecido con frecuencia en los filmes de Visconti. En este caso su presencia nos informa de que la celebración de la misa de Nochebuena está a punto de comenzar. Su función no tiene una importancia narrativa como vimos en *La terra trema*, en *Senso* o en *Vaghe stelle dell'orsa*, donde indican el paso del tiempo y sitúan las escenas en momentos concretos de la narración; su sonido en esta ocasión se limita a informar de la llamada a la celebración religiosa.

Para terminar el análisis musical de la última película realizada por Luchino Visconti, nos gustaría citar las palabras de Lino Micciché en el prefacio del libro *Visconti e la música*: “Mannino fue, por estima, amistad y estrecho parentesco –era el marido de la hermana mas querida de Visconti, Uberta-, en un tiempo casi ininterrumpido de treinta años, el consejero musical, el punto de referencia musicográfico, el ayudante musicológico de su queridísimo cuñado. Mannino hizo por Visconti mucho más de lo que aparece en los créditos de sus películas; y de cuanto no hizo personalmente, fue siempre un testimonio informativo muy valioso”⁷⁹⁹.

Ciertamente, y al contrario de lo que se suele considerar, Franco Mannino supo entender con gran acierto las necesidades musicales de los últimos filmes del realizador italiano y lo demostró principalmente en *L'innocente*, componiendo una pieza que se adecúa de manera ejemplar a la estética d'annunziana del filme. La banda sonora de *L'innocente* fue premiada con el reconocido galardón del David de Donatello. Proféticamente, Visconti había comentado a Mannino que la música reflejaba con tal exquisitez el ambiente de la novela, que resultaría fácil le concediesen el premio⁸⁰⁰. Y así fue.

⁷⁹⁹ MANNINO, op. cit., p. XIII –prefacio-.

⁸⁰⁰ Idem, p. 58.

4. CONCLUSIONES

A lo largo de los análisis realizados en el capítulo anterior podemos comprobar que hay una serie de características específicas en el empleo de la música en los filmes realizados por Luchino Visconti. Hemos señalado en cada caso las estrategias musicales, así como las funciones de la música, de manera que con la lectura del tercer capítulo se facilitan de antemano las principales reflexiones sobre el tema. Consideramos que los análisis individuales de cada película también se pueden revisar independientemente, sin perjuicio de que su lectura resulte fragmentaria o desvirtuada respecto al resto de la tesis.

Después de una intensa labor de revisión, comparación y contraste de fuentes podemos decir que existen fundamentalmente dos tipos de conclusiones posibles: aquellas que ya estaban apuntadas en otros estudios y las que se obtienen como resultado de un proceso de reflexión y análisis personales. Nosotros las hemos considerado de forma conjunta, porque su individualización en dos bloques diferenciados hubiese resultado demasiado hermética, imposibilitando la necesaria interrelación de ideas y la lógica del texto escrito.

Habitualmente se asocia la obra cinematográfica de Visconti con la ópera y el melodrama, pero hay muchos otros detalles que hacen su cine personal. Es cierto que desde el comienzo hasta el final de su carrera como director la ópera ha estado siempre presente en sus filmes -en *Ossessione* es *La traviata* de Verdi y en *L'innocente*, *Orfeo ed Euridice* de Gluck-; pero también la preocupación por una banda sonora sinfónica que se ajustara al ritmo de las imágenes, ha sido una de sus reflexiones permanentes. El interés que mostró Visconti por la cultura alemana le llevó a incorporar música de Mahler, Schumann, Schubert, Wagner o Bruckner y recurrió a Mozart en su “réquiem” cinematográfico *Gruppo di famiglia in un interno*, procurando siempre que la música seleccionada para cada filme tuviese unas funciones bien precisas. También contextualizó con un criterio inmejorable y con muy buen gusto la música pop y las canciones procedentes del folklore austriaco e italiano principalmente.

A continuación trataremos de recapitular los puntos esenciales descubiertos a lo largo de este trabajo que definen el “estilo musical cinematográfico” del realizador italiano.

Una de las características destacadas es el empleo del **“paisaje sonoro” como elemento musical**, configurado por los sonidos “ambientales” y los matices sonoros del espacio en el que se desarrolla la escena –interiores o exteriores; en la playa, en un hotel, en las afueras de Milán, en una fundición-. Para lograr la máxima veracidad Visconti utiliza la captación del sonido en directo -“presa diretta”-, en el mismo momento en que se graba la imagen. Puede parecer una técnica más habitual en su etapa neorrealista pero se mantendrá fiel a esta forma de grabación del sonido, que sin duda reporta otro tipo de “espacialidad” y define las sensaciones de la escena con más realismo.

El primer ejemplo que encontramos con esta concepción sonora es *La terra trema*. Como expresó Luigi Nono, el sonido del mar confería al filme una sensación permanente de tensión y realismo que hacían de esta película una obra de arte⁸⁰¹, aunque también el dialecto catanés⁸⁰², los tañidos de las campanas y las canciones populares generaban un ambiente sonoro de gran belleza. El trabajo junto a Anna Magnani en *Bellissima* y en *Siamo Donne* permitió a Visconti plantear “paisajes sonoros” basados en la “coralidad” expresada por las voces de los grupos de personas que contrastaban a su vez con las actuaciones individuales de la actriz.

En otros casos el “paisaje sonoro” se adscribe a la situación que representa. Es el caso de *Senso* e *Il Gattopardo*, en cuyas escenas bélicas los sonidos circundantes son propios de una guerra recreada; *Rocco e i suoi fratelli* y *L'innocente* presentan la sonoridad de los gimnasios de boxeo y de esgrima respectivamente y nos sitúan en un contexto social determinado; los sonidos procedentes de las cuberterías y vajillas escuchados en *La caduta degli dei* y en *Morte a Venezia* definen los espacios en los que se encuentran los personajes y crean una sensación de realismo contextualizado muy acertada.

También es destacable la tendencia a utilizar una **música preexistente interpretada exclusivamente para el filme**, evitando grabaciones y versiones de discos. A través del trabajo de músicos de la categoría de Franco Mannino, Franco

⁸⁰¹ Ver análisis musical de *La terra trema*.

⁸⁰² La dificultad de entender el dialecto siciliano podría compararse con los recitados de las arias de las óperas. Los textos de éstas no son sencillos de entender debido a que el idioma es generalmente distinto al del oyente. Esto crea un efecto similar al que produce escuchar a los pescadores hablando entre sí.

Ferrara, Nino Rota o Piero Piccioni⁸⁰³, Visconti lograba que cada pieza musical sonara adaptada y dirigida para obtener un resultado óptimo, adecuado a sus intenciones.

Esta decisión viene en parte condicionada por la dificultad de adquirir los permisos de autor y de reproducción. Pero al margen de este hecho, la mayor parte de la música es interpretada o adaptada teniendo en cuenta las necesidades de las escenas a las que se incorpora. Podríamos hablar de música “reinterpretada” o de “versión cinematográfica” de la música adecuada a la sensibilidad de una película. Pensemos en el “comentario musical” de *La terra trema*, *Bellissima* o *Senso*. Para esta última película Nino Rota tuvo que arreglar con suma precisión la *Séptima sinfonía* de Anton Bruckner. En *Vaghe stelle dell'orsa* el interprete Augusto d'Ottavi tuvo que ajustar la interpretación del *Preludio*, *Coral* y *Fuga* de César Franck a las escenas del citado filme mientras que las obras de Wagner fueron “reorquestadas” para la película *Ludwig* por Franco Mannino, quien se encargó de sustituir la voz de barítono por el violonchelo en la conocida como “Canción de la Estrella” y arregló el dúo “So stürben wir” para piano y orquesta. Casi toda la música clásica preexistente empleada está retocada para que forme parte de la sensibilidad general del filme y se adapte al conjunto sonoro y visual.

Estas adaptaciones y reinterpretaciones musicales suponen en cierto modo una “reapropiación” musical que hace que las películas de Visconti desprendan esa particular sensación de “obra de arte total”⁸⁰⁴: la música tiene un protagonismo inusitado porque la elección de la banda sonora se hace en el propio momento de concepción del filme, en el proyecto inicial. Uno de los ejemplos más claros es el caso de *Morte a Venezia* donde el ritmo interno del “Adagietto” se toma como punto de partida para después desarrollar el discurso visual y el montaje: la obra de Mahler condiciona nuestra sensibilidad a la hora de asimilar las imágenes.

En *Ludwig* sucede algo similar. Los fragmentos extraídos de las obras de Wagner dan a la película de una sensibilidad general cautivadora y la música se transforma en un elemento intrínseco al discurso cinematográfico. Franco Mannino⁸⁰⁵

⁸⁰³ Mannino y Ferrara trabajaron con la *Orquesta Nacional de Santa Cecilia* de Roma para la grabación de las bandas sonoras de algunos de los filmes de Luchino Visconti. *Morte a Venezia* y *Ludwig* son ejemplos de ello.

⁸⁰⁴ Según Federico Sopeña: “En el arte de hoy [hablamos de 1976] yo creo que hay dos grandes figuras que tratan de unificar en su mundo los otros mundos, heredando, a su manera, lo que no sin genial diletantismo, según la visión de Mann, intentó Richard Wagner: Maurice Bejart en el ballet y Luchino Visconti en el cine”. SOPEÑA IBÁÑEZ, op. cit., p. 79.

⁸⁰⁵ Cf. MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos & Lim, 1994.

cuenta cómo en *Bellissima*, la ópera *L'elisir d'amore* de Donizetti era el motivo sobre el que giraba toda la película. Estos ejemplos son un claro testimonio del planteamiento que tenía Visconti en lo concerniente a la banda sonora, concebida de manera que música e imágenes tenían la misma importancia; es más, ambas eran concebidas en el mismo “proceso de inspiración”⁸⁰⁶.

Otro detalle fundamental es que el cineasta italiano se sirve del contenido programático que toda obra preexistente posee para **dotar a los personajes y las situaciones de un significado añadido** que nos ayuda a precisar y comprender con mayor detalle aquello que estamos viendo. Esta es una de las grandes aportaciones de Visconti: plantear un nivel de “audiovisión” más detallado y preciso, lleno de referencias culturales donde el contenido de la música debe ser descifrado para entender la película correctamente⁸⁰⁷. Generalmente esta utilización es más frecuente con la música vocal, cuyo texto se asocia al personaje o situación del filme para añadir matices e intensificar lo que acontece en la pantalla. Ejemplos de ello los encontramos en todo su cine, desde la primera a la última película: en *Bellissima* las permanentes paráfrasis instrumentales de los temas de *L'elisir d'amore*; en *Siamo donne* las canciones fascistas; en *Senso* el Lied de Schubert; en *Ossessione*, *Le notti bianche*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Vaghe stelle dell'orsa*, *Le streghe* y *Gruppo di famiglia in un interno* las canciones pop; en *Morte a Venezia* las canciones napolitanas; en *La caduta degli dei* y *Ludwig* la música folklórica. Citamos solamente algunos casos ya que en el capítulo anterior se puede revisar con detalle el estudio de cada pieza musical y su función.

En síntesis, podemos decir que Visconti busca la complicidad del espectador instruido para que complete la interpretación de las escenas ayudado por la aportación del contenido de la música. Este recurso tiene un componente conceptual que obliga al espectador a conocer previamente las obras musicales porque en caso contrario, la comprensión del filme queda incompleta, perdiendo parte de la información y del disfrute estético e intelectual que el realizador italiano propone.

⁸⁰⁶ SOPEÑA IBÁÑEZ, op. cit., p. 86.

⁸⁰⁷ También citado por Jaume Radigales en: RADIGALES, Jaume. “Usos y abusos de la música clásica en el cine. Estudio de casos”. En OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Edit.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Ed. Plaza Universitaria, 2005, p. 32.

Relacionada con la anterior función de añadir significados a través de la música está la **utilización del “leitmotiv”**⁸⁰⁸. Algunos personajes son representados por un motivo o fragmento musical que lo identifica y también nos informa sobre su estado psicológico y su evolución a lo largo del filme. Este recurso lo encontramos en el cine de Visconti siguiendo dos estrategias distintas: por un lado tenemos los motivos musicales que se presentan en el plano diegético y por otro las composiciones originales o las obras preexistentes que suenan en el plano extradiegético. En el primer caso la estrategia musical está planteada por el propio director, quien determina si un personaje cantará un aria de ópera, tocará la armónica o silbará una melodía popular. En el segundo caso el responsable de determinar los temas musicales asociados a los personajes y su carácter es principalmente el compositor. Un buen ejemplo de la aplicación de estas dos estrategias en un mismo filme es *Ossessione*. Aquí podemos ver claramente cómo los tres personajes principales tienen un tema diegético que les caracteriza y representa su personalidad, mientras que solamente dos de ellos poseen un tema extradiegético que une a los dos amantes y deja fuera al tercer personaje. *La terra trema* también tiene un tratamiento musical similar a *Ossessione* mientras que en otros filmes como *Senso*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Il Gattopardo*, *Vaghe stelle dell'orsa*, *Morte a Venezia* o *L'innocente* el “leitmotiv” posee unas connotaciones distintas: se trata de una música que se desarrolla permanentemente en el plano extradiegético y describe los sentimientos y reflexiones de los personajes.

⁸⁰⁸ Apuntamos a continuación los “leitmotive” más destacados junto a los personajes a los que acompaña: en *Ossessione* el Sr. Bragana tiene su “leitmotiv” musical en el aria “Di Provenza”; en *La terra trema* el mariscal don Salvatore canta “Che mi frena in tal momento?”; en *Bellissima* el director Blasetti es asociado con el “tema del charlatán” de *L'elisir d'amore*; en *Senso*, el dramático amor de la condesa Serpieri está representado por los extractos de la *Séptima sinfonía* de Bruckner; en *Le notti bianche*, Mario y Natalia tienen sus temas musicales diferenciados; en *Rocco e i suoi fratelli*, Simone y Rocco son descritos musicalmente por Nino Rota con un único tema que se transforma según la situación; en *Il lavoro*, Pupe tiene su propio “leitmotiv”, también cambiante según su estado de ánimo; en *Il Gattopardo* el príncipe de Salina posee varios temas según el contexto en el que se encuentra; en *Vaghe stelle dell'orsa*, las emociones de Sandra son reflejadas por el *Preludio, coral y fuga* de César Franck; en *Le streghe*, Gloria posee dos motivos diferenciados que responden a su doble faceta personal y profesional; en *Lo straniero* el amor entre el protagonista y su novia tiene su motivo musical; en *La caduta degli dei* los personajes están asociados al “Tema del poder”; el compositor Aschenbach en el “Adagietto” de *Morte a Venezia*; en *Ludwig* el monarca de Baviera encuentra consuelo en la música de Wagner; en *Gruppo di famiglia in un interno*, el profesor posee un motivo que se adapta a las situaciones; y en *L'innocente*, Tullio posee un “leitmotiv” que se transforma a medida que crece el odio que siente.

Entre estos motivos extradiegéticos también podemos diferenciar aquellos que cambian con el carácter de los personajes, dirigiéndose hacia la tragedia y el desenlace fatal. Los dos casos más representativos son *Rocco e i suoi fratelli* y *L'innocente*. En el primer caso el tema principal posee una doble versión: trágica por un lado y amable por otro, asociadas a cada uno los dos hermanos Parondi, y evoluciona según cambian los acontecimientos. Esto mismo sucede con el motivo asociado a Tullio Hermil, protagonista de *L'innocente*: es representado por un tema que se va transformando según crece su odio a lo largo del filme.

La **música preexistente** elegida en cada caso sirve a Visconti para **contextualizar histórica y cronológicamente las películas** en una época concreta. En *Senso* asistimos a la representación de *Il trovatore* de Verdi que nos permite revivir un momento crucial del Risorgimento italiano en el teatro de “La Fenice” en Venecia. Además, la música de Bruckner seleccionada para este mismo filme es música perteneciente a la misma época en la que se desarrolla el filme, lo que significa una adecuación al contexto histórico muy precisa. Lo mismo sucede con el “Adagietto” de la *Quinta sinfonía* de Gustav Mahler en *Morte a Venezia*: se trata de la música del propio compositor Aschenbach-Mahler, representado en el filme, de manera que se ajusta con una fidelidad extraordinaria al momento histórico en el que transcurre la acción. *Ludwig* es otro magnífico ejemplo de cómo emplear la música para describir una época determinada. La obra de Wagner fue defendida por Ludwig hasta la sinrazón, invirtiendo enormes sumas de dinero en la producción de las óperas del maestro alemán mientras Baviera se hundía como nación a causa de la nefasta gestión económica y militar de su monarca. En *L'innocente* el ejemplo lo podemos ver en las veladas musicales. No hay anacronismo ni imprecisión alguna en la elección de la banda sonora: las piezas para piano que escuchamos están seleccionadas de entre el repertorio que habitualmente se interpretaba en los conciertos domésticos de finales del siglo XIX: Mozart, Chopin y Liszt componen la lista de compositores cuyas obras debían figurar en cualquier programa para garantizar el éxito de la velada.

No solamente las obras “clásicas” contextualizan adecuadamente la época histórica. Las canciones de estilo pop también son elegidas teniendo en cuenta el año en el que se estrenó una canción, se puso de moda o ganó un certamen de “canción ligera”. Se trata de nuevo de un ejercicio de contextualización muy preciso que tiene en *Le notti bianche*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Vaghe stelle dell'orsa* y *Gruppo di famiglia in un*

interno cuatro ejemplos en los que canciones de Bill Haley and his comets, Claudio Villa, Mina o Caterina Caselli respectivamente se utilizan también para describir los sentimientos de los personajes protagonistas y, como explicamos anteriormente, añadir un significado a las escenas para hacerlas más comprensibles. Como vemos, todo está pensado y realizado para conseguir un efecto de realismo donde la música forma parte de esa “operación cultural” que Visconti completaba cada vez que dirigía una película⁸⁰⁹.

Pero probablemente el aspecto más destacable es **la diferenciación entre la música diegética y la extradiegética**. Planteado como principal recurso musical el realizador italiano nos ofrece una serie de estrategias que se basan en establecer una clara diferencia entre una y otra. La más evidente es que la música extradiegética, al no proceder de ningún elemento de la realidad del filme, se asocia con los sentimientos y emociones de los personajes y define con gran variedad de matices aquello que les sucede, pudiendo anticiparse a la narración. Para lograr la mayor intensidad posible Visconti utiliza música sinfónica que refleja oportunamente esos matices que le interesa destacar en un personaje; se trata de obras preexistentes del repertorio sinfónico de finales del siglo XIX y de compositores contemporáneos que le facilitan un tipo de música que se adapta a sus intenciones.

La utilización de la música clásica preexistente está reservada para acompañar a aquellos personajes que viven en un momento histórico en el cual no encajan, sintiéndose exiliados y fuera de lugar. Entre ellos encontramos a la condesa Serpieri, cuya inquietud existencial es reflejada por la *Séptima sinfonía* de Bruckner; al Príncipe de Salina, cuyo mundo se transforma inevitablemente y la música de Nino Rota hace patente la nostalgia del personaje; el compositor Aschenbach, quien muere en Venecia mientras suenan los compases del “Adagietto” de Mahler; y por supuesto, Ludwig, quien es acompañado hasta el mismo momento de su muerte por el *Tristan und Isolde* de Richard Wagner. En estos casos, la música posee una intensidad dramática que se sitúa por encima de su función de “leitmotiv”, representando la esencia de los sentimientos de los personajes.

⁸⁰⁹ MANNINO, op. cit, p. 21.

En claro contraste con la música extradiegética se encuentra la música diegética. Al tratarse de la “música de la realidad” tiende a limitar su función a la representación de aspectos del contexto social de los personajes, de manera que se presenta a través de canciones interpretadas por los personajes o por medio de fuentes sonoras que aparecen en pantalla: solistas, orquestas, grupos musicales, la radio o la televisión muestran estilos musicales diversos que contrastan con la música que escuchamos en el plano extradiegético. Visconti introduce en sus películas música popular –sencillas canciones influenciadas por el folklore- y música ligera –canciones de moda de la época-. Nos gustaría prestar especial atención a las canciones pertenecientes al repertorio de música ligera porque, como vimos, aportan información a las escenas en las que aparecen y no han sido tenidas apenas en cuenta en los estudios sobre Visconti y la música.

Las películas en las que encontramos este tipo de canciones tienen una temática contemporánea, a diferencia de aquellas en las que la música es extradiegética y pertenece a autores del pasado. Se trata, en la mayoría de casos de canciones que participaron en el Festival de Sanremo o en la Mostra Internazionale di Musica Leggera. En todos los casos la música suena en un reproductor de música, en una radio o una jukebox y el contenido de la canción está relacionado con lo que sucede a los personajes. En *Ossessione* encontramos “La bambola rosa”; en *Siamo donne* Anna Magnani canta “Com’è bello fa’ l’amore quando e sarà”; en *Le notti bianche* Mario y Natalia encuentran un momento de sinceridad con “Scusami” de Gino Latilla; en *Rocco e i suoi fratelli* destacan los temas interpretados por Mina Mazzini “E vero” y Tintarella di luna”; en *Vaghe stelle dell’orsa* también escuchamos cantar a Mina, en este caso, “E sé domani”; y en *Gruppo di famiglia in un interno* suenan “Testarda io” de Iva Zanicchi y “Desiderare” de Caterina Caselli⁸¹⁰. Cada una de las canciones que suenan en los citados filmes aporta una serie de significados que se relacionan con alguno de los personajes o su situación. Visconti elige con precisión cada canción, prestando especial atención al texto de la misma, a su contenido, de manera que las palabras que escuchamos cantar a Caterina Caselli en “Desiderare” reflejan en buena medida lo que sucede al profesor de *Gruppo di famiglia in un interno* en la escena en la que suena la canción.

La música es también utilizada diegética o extradiegéticamente como indicador del estatus social y cultural de los personajes y de sus aspiraciones e intereses. Ejemplos

⁸¹⁰ Citamos algunas de las canciones ya que no tendría sentido en este apartado enumerar todas las canciones que suenan en la filmografía de Visconti

paradigmáticos los encontramos a lo largo de toda la filmografía viscontiana. En *Ossessione* Gino toca la armónica de manera desenfadada, mostrando ninguna aspiración en su vida mientras que el Señor Bragana ensaya obstinadamente el aria “Di Provenza” para presentarse a un concurso de canto; en *La terra trema* Ntoni canta una sencilla melodía popular de carácter amoroso mientras que el mariscal canta el aria “Che mi frena in tal momento”; en *Rocco e i suoi fratelli*, Ciro, canta la canción “Tintarella di luna” con su novia y amigos, comprendiendo a través de la música que es una persona integrada en la vida social de Milán; Pupe escucha jazz en “Il lavoro”, contextualizando, como ya indicamos, sus gustos musicales y su clase social; en *Vaghe stelle dell’orsa* Andrew escucha música ligera mientras que Sandra esta obsesivamente representada por la música de César Franck; en *Morte a Venezia* Aschenbach se identifica con la música de Mahler; *Ludwig*, decrepito y enfermo al final del filme, deja de estar acompañado por la música de Wagner y escuchamos música folklórica mientras se emborracha con sus sirvientes; en *Gruppo di famiglia in un interno* el profesor escucha a Mozart mientras que sus vecinos escuchan canciones de Iva Zanicchi y Catarina Caselli.

Con respecto a las funciones de la música hemos de decir que Visconti plantea en su cine múltiples funciones y posibilidades que escapan a la categorización establecida en este trabajo ya que responden a una necesidad concreta en una escena específica. Pese a todo, podemos destacar la mayor importancia de algunas sobre otras. Creemos que, además de contextualizar una época o asociarse a los personajes mediante la técnica del “leitmotiv”, la música es utilizada por Visconti principalmente para añadir significados. Como hemos visto a lo largo del análisis y también en estas conclusiones, cualquier obra musical, del tipo que sea, tiende a aportar a las imágenes una información que completa su lectura, enriqueciéndola con detalles culturales o intelectuales; podríamos decir que Visconti exige al espectador una preparación y unos conocimientos -sobre todo musicales- para poder comprender con plenitud su mensaje.

“Dar un significado emocional al filme” también nos parece una función relevante, especialmente en los casos en los que utiliza música preexistente seleccionada por él mismo, con la intención de añadir un halo de especial sensibilidad que condicione desde el inicio la recepción del espectador. Los tres casos más representativos son *Senso*, *Vaghe stelle dell’orsa* y *Morte a Venezia*, aunque también *Le notti bianche*, *Il*

Gattopardo, *Ludwig*, *Gruppo di famiglia in un interno* o *L'innocente* cumplen esta función de una manera extraordinaria.

El empleo de música preexistente nos lleva también a considerar otra de las funciones clave: la modificación del ritmo y del tempo del filme. Menos utilizada que las demás, la encontramos en dos producciones en las que Franco Mannino se encargó de la banda sonora. Se trata de *Appunti su un fatto di cronaca* y de *Morte a Venezia*. En el primer ejemplo, un documental de poco más de cinco minutos de duración, solamente se utilizó un instrumento, el clarinete bajo, que interpretaba con un tempo lento una breve frase musical que subrayaba con acierto el ritmo calmado de los escasos movimientos de cámara. En *Morte a Venezia* el efecto es similar: los travelling y movimientos de cámara, se adaptan al tempo lento del “Adagietto” de la *Quinta sinfonía* de Gustav Mahler. Tal y como hemos confirmado en este trabajo, podemos decir que en este caso las imágenes se adaptan a la música, elemento central del filme y cumbre de la aplicación de música clásica preexistente en la historia del cine.

En cuanto a la utilización de la función del “leitmotiv” de personajes, creemos que el trabajo realizado por Giuseppe Rosati en *Ossessione* resulta especialmente destacable al tratarse del primer filme que dirigía Visconti. Nino Rota dejó dos bandas sonoras espléndidas en las que el tratamiento temático de los personajes está inteligentemente establecido: *Le notti bianche* e *Il Gattopardo*. En esta última el personaje central del Príncipe de Salina está representado por varios temas musicales, dada su importancia capital en el filme. También Franco Mannino escribió para Visconti dos ejemplos de gran nivel, como son *Gruppo di famiglia in un interno* y *L'innocente*, aunque en estos dos casos la función de “leitmotiv” ha de entenderse con ciertos matices, puesto que los motivos musicales son cambiantes y evolucionan y se transforman según lo hacen los personajes.

Es necesario decir que el cine de Visconti **ha divulgado algunas de las obras del repertorio clásico** más escuchadas hoy en día y otras que eran enteramente desconocidas para casi todos. El “Adagietto” de la *Quinta sinfonía* de Mahler utilizado en *Morte a Venezia* es quizá la pieza que más se difundió tras el estreno de la película. Mannino dice en su libro *Visconti e la musica*⁸¹¹ que “se debe a Visconti exclusivamente el hecho de que Mahler se hiciese conocido al público” a través de esta obra. Pero también el “vals inédito” de Verdi o la *Elegía en La bemol menor* de

⁸¹¹ MANNINO, op. cit., p. 44.

Wagner, inédita también, son grandes descubrimientos que han llegado a conocimiento y disfrute del público melómano. La obra de César Franck, poco apreciada por el público en general -más interesado por la obra de Gabriel Fauré- tuvo cierta revitalización también con motivo del estreno de *Vaghe stelle dell'orsa*.

Por último nos gustaría comentar una cuestión personal que creemos es también una “conclusión”. El presente estudio nos ha servido para conocer mejor la obra de Visconti y analizar estilos musicales que raramente se nos hubiese ocurrido escuchar: marchas militares, música folklórica, foxtrot, canciones pop italianas, música popular e incluso operetas, han sido escuchadas con atención llegando a disfrutar de muchas de ellas una vez conocidas. También hemos estudiado en profundidad algunas composiciones como la *Séptima sinfonía* de Bruckner, la *Quinta sinfonía* de Mahler, el *Preludio, Coral y Fuga* de César Franck; o las óperas *L'elisir d'amore*, *La traviata*, *Tristan und Isolde*, *Lohengrin*, *Tannhäuser* o *Der Ring des Nibelungen*. También hemos analizado con detalle otras composiciones como la *Sinfonia sopra una canzone d'amore* de Nino Rota; pero sobre todo, esencialmente, hemos escuchado mucha música con atención y de forma analítica y hemos revisado la obra cinematográfica de Visconti de manera renovada, con una perspectiva musicológica apropiada.

Terminamos con una apreciación que resume muy bien la consideración de la obra de Visconti entre sus colegas de profesión. Una vez terminó el rodaje de *Morte a Venezia*, el realizador italiano organizó un pase privado para sus amigos y gente de confianza. Al terminar la proyección, Vittorio de Sica, con lágrimas en los ojos se abrazó a Franco Mannino y le dijo: “Nosotros hacemos películas... él hace obras de arte... es un genio!”⁸¹².

⁸¹² MANNINO, op. cit., p. 46.

5. FILMOGRAFÍA

5.1. REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

-*Ossessione*, Noir Side Street, 2006.

-*La terra trema*, Vellavisión, 2009.

-*Bellissima*, Vellavisión, 2004.

-*Appunti su un fatto di cronaca*,

<https://www.youtube.com/watch?v=wKQv9qGm-ww>. Último visionado el 5-7 2015.

-*Siamo donne*, RHV, 2005.

-*Senso*, A contracorriente films, 2014.

-*Le notti bianche*, Impulso, 2007.

-*Rocco e il suoi fratelli*, Manga films 2006.

-*Il lavoro -Boccaccio '70-*, Filmax, 2003.

-*Il Gattopardo*, Filmax, 2005.

-*Vaghe stelle dell'orsa*, Regasa filmes, 2011.

-*La strega bruciata viva-Le streghe-*, Llamento, 2003.

-*Lo straniero*, <https://www.youtube.com/watch?v=Iad3xppDN20>. Último visionado el 23-2- 2014.

-*La caduta degli dei*, Warner Bros, 1997.

-*Morte a Venecia*, Warner Bros, 1999.

-*Ludwig*, Manga films, 2004.

-*Grupo di famiglia in un interno*, Suevia filmes, 2005.

-*L'innocente*, Vellavisión, 2001.

5.2. FILMOGRAFÍA DE LUCHINO VISCONTI

-*Ossessione*, 1942

-*Giorni di gloria*, 1945 -Filme de montaje. Documental-

-*La terra trema*, 1948

-*Bellissima*, 1951

-*Appunti su un fatto di cronaca*, 1951 -segundo episodio del *Documento mensile*, cortometraje-

-*Siamo donne*, 1953 -quinto episodio de la película de mismo título; con Anna Magnani. Mediometraje-

-*Senso*, 1954

-*Le notti bianche*, 1957

-*Rocco e i suoi fratelli*, 1960

- *Il lavoro* -cuarto episodio de *Boccaccio '70*, mediometraje-, 1962

-*Il Gattopardo*, 1963

-*Vaghe stelle dell'orsa*, 1965

-*La strega bruciata viva* -primer episodio de *Le streghe*, mediometraje-, 1967

-*Lo straniero*, 1967

-*La caduta degli dei*, 1969

-*Alla ricerca di Tazio* -documental televisivo-, 1970

-*Morte a Venecia*, 1971

-*Ludwig*, 1973

-*Grupo di famiglia in un interno*, 1974

-*L'innocente*, 1976

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

-BACON, Henry. *Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Completo estudio de la obra cinematográfica de Visconti realizado por Henry Bacon, profesor de la Universidad de Helsinki. Está dividido en cinco secciones: *Visconti and neorealism*, *The risorgimento films*, *The family and modern italian society*, *Visconti and Germany*, *Visconti as an interpreter of european literature*. Es uno de los pocos libros en los que se habla de la música con un enfoque más académico y preciso. Obra de referencia.

-BALDELLI, Pio. *Luchino Visconti*. Milano: Mazzotta, 1973.

Excepcional estudio crítico que se ha tomado como referencia por la división que hace de la obra de Visconti en tres etapas principales. Incorpora un apéndice con decenas de referencias bibliográficas de cada película que ha sido fundamental para buscar otros textos y artículos relevantes en nuestra investigación.

-BANTCHEVA, Denitza (Ed.). *Visconti dans la lumière du temps*. Col. CinémAction. Condé-sur-noireau: Corlet publications, 2008.

Valiosísima compilación de artículos que tratan la obra de Visconti desde una perspectiva relacionada con “el tiempo” como característica del cine del realizador italiano. Se divide en cinco grandes apartados, y en tres artículos encontramos interesantes apreciaciones sobre la banda sonora y la música.

-BELLAVITA, Andrea. *Luchino Visconti*. Roma: Ente dello spettacolo, 2006.

Breve estudio de la obra cinematográfica completa de Visconti que incluye tres estudios específicos de escenas de *Ossessione*, *Rocco e i suoi fratelli* y *Morte a Venezia*. El estudio de la escena de la llegada de Gino Costa a la trattoria de Bragana tiene presente el aspecto musical y resulta especialmente acertado.

-BENCIVENNI, Alessandro. *Luchino Visconti*. Milano: Il castoro, 2003.

Análisis de la obra fílmica de Visconti en la que se recogen algunas de las reflexiones más interesantes de toda la bibliografía consultada hasta la fecha. Pese a las poco más de cien páginas que tiene el libro, concentra las ideas más relevantes sobre la obra del realizador italiano y aporta un estudio personal de gran interés. El libro abre con seis páginas en las que se insertan textos escritos por Visconti o procedentes de entrevistas.

-BRUNI, David e PRAVADELLI, Veronica. *Studi viscontiani*. Venezia: Marsilio, 1997.

Esta obra es una compilación de los estudios y ensayos presentados al “I Congreso Internazionale di studi viscontiani” celebrado por iniciativa de Lino Micciché en 1994 en la Università degli studi Roma tre. El libro contiene trabajos que ayudan a comprender algunas facetas de la obra de Visconti que hasta el momento habían pasado desapercibidas. Hay ensayos de estudiosos de la obra viscontiana de enorme relevancia como son: Michel Lagny, Guido Aristarco, Henry Bacon, Renzo Renzi o Laurence Schifano entre otros.

-D'AMICO DE CARVALHO, Caterina (Cur). *Luchino Visconti e il suo tempo*. Milano: Mondadori Electa, 2006.

Monografía dedicada al realizador italiano con motivo del centenario de su nacimiento. Dividido en tres partes principales y una cuarta dedicada al archivo

fotográfico de sus realizaciones, la que más datos nos ha aportado ha sido la tercera, dedicada exclusivamente a la música en la producción viscontiana: teatro, ópera y cine. Contiene una sección de textos de referencia al comienzo del volumen.

-De PONTES LEÇA, Carlos. “Luchino Visconti ou a coerência da incoerência”. Revista Coloquio / Artes. Dezembro 1977, nº 35, pp.68 – 80. Lisboa.

Un recorrido a lo largo de toda la filmografía de Luchino Visconti en base a la permanente lucha de sentimiento y razón propios del realizador italiano. Un punto de vista que aporta una forma personal de entender la obra de Visconti sin sacrificar la creatividad del texto escrito.

-Di GIAMMATEO, Fernando (Cur.). *La controversia Visconti*. Roma: Bianco e nero, Anno XXXVII, 1976.

Peculiar monografía editada por la revista “Bianco e Nero” que se divide en tres partes: la primera se ocupa del cine del primer y último Visconti; la segunda presenta dos documentos inéditos –dos guiones– que no llegaron a ver la luz; y la tercera es una suerte de compilación de textos de carácter libre, no académico ni de investigación, en los que los autores dan una visión de Visconti poco ortodoxa. También incluye un apéndice con bibliografía y filmografía muy completas y exhaustivas.

-ELIZONDO, Salvador. *Luchino Visconti*. Cuadernos de cine, nº11. Dirección General de Difusión Cultural. México: UNAM, 1963.

Estudio de la obra de Visconti hasta la película *Il Gattopardo* en el que se incluyen bastantes citas y opiniones del cineasta. Proporciona un acercamiento a la primera etapa del realizador italiano a través de sus propias experiencias y comentarios. La música no tiene una particular relevancia en este estudio.

-FERRARA, Giuseppe. *Luchino Visconti*. Cinema d'aujourd'hui, nº21. París: Ed. Seghers, 1963.

Obra traducida del italiano al francés en la que se analiza la filmografía de Visconti hasta *Il Gattopardo*. Incorpora fragmentos de los guiones originales para contextualizar con precisión las escenas que se describen en el libro. También incluye comentarios sobre el cineasta de sus amigos y colaboradores más cercanos.

-GARCÍA DÜTTMANN, Alexander. *Visconti. Insights into flesh and blood*. California: Stanford University Press, 2009 (1ª Edición, 2006).

Estudio en el que se analiza la obra de Visconti tomando como referencia el pensamiento de Theodor W. Adorno. Se divide en tres partes y combina el rigor filosófico con el análisis filmico, resultando un “ensayo” de teoría estética muy sugerente.

-GASTEL CHIARELLI, Cristina. *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*. Milano: Archinto, 2006.

Estudio completo de la obra de Visconti cuyo hilo conductor es la música de su obra cinematográfica, teatral y operística. El libro está dividido en tres grandes bloques que coinciden con su actividad como director teatral, de ópera y director de cine. Contiene algunos análisis interesantes aunque en general se limita a exponer aquellos detalles contextuales de la música que aparecen en la mayoría de monografías y estudios sobre el director italiano.

-GIORI, Mauro. *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*. Torino: Lindau, 2011.

Exhaustivo estudio del filme de Visconti que analiza con detalle todos los aspectos de la película. Pese a la calidad del análisis consideramos que el aspecto musical queda un poco desatendido, aunque es cierto que nos ha desvelado algún dato de interés en nuestra investigación sobre la música diegética del filme.

-GUILLAUME, Yves. *Luchino Visconti*. París: Ed. Universitaires, 1966.

Libro en el que se revisa la filmografía de Visconti hasta *Vaghe stelle dell'orsa*. Hace un estudio individualizado de cada filme e incluye gran cantidad de notas críticas de interés.

-GUARNER, José Luis. *Conocer Visconti y su obra*. Barcelona: Ed. Dopesa, 1978.

Una visión particular de la obra viscontiana en el que la música tiene un apartado especial en *Senso* y *La terra trema*, pero sin ser demasiado específico. Apunta detalles de interés para la comprensión del cine de Visconti y comenta con acierto el contexto de cada película.

-ISHAGHPOUR, Youssef. *Visconti. Le sens et l'image*. París: Éditions de la différence, 2006.

Libro de referencia para el estudio del cine de Visconti que contiene un capítulo dedicado a la música en el que se expone la información habitual. Lo más valioso de este estudio es su planteamiento: realiza una serie de análisis temáticos abordando la dimensión estética e histórica principalmente.

-LAGNY, Michèle. *Senso. Luchino Visconti*. Poitiers: Nathan Editore, 1992.

Uno de los análisis más completos del filme, incluyendo el apartado musical. Aunque no coincidimos plenamente con el análisis realizado por el autor, nos parece que

la propuesta y las conclusiones son ejemplares. Se trata de un texto que nos ha servido de referencia en el análisis musical de *Senso*.

-LATORRE, José María. *Nino Rota. La imagen de la música*. Barcelona: Editorial Montesinos, 1989.

Incluimos en este apartado este libro por tratarse de una biografía que dedica un capítulo completo a la relación musical entre Nino Rota y Luchino Visconti. Se revelan algunos detalles que permiten obtener conclusiones sobre la forma de trabajar de los dos maestros italianos. Se trata tanto de una biografía bien trazada como de un ejercicio de análisis de la obra musical de Rota muy coherente. El capítulo “Un clásico para Luchino Visconti” ofrece una información muy valiosa para nuestro trabajo.

-LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Il tramonto e l'aurora. Sul cinema di Luchino Visconti*. Fassano: Schena editore, 2002 (1ª Edición, 1999).

Traducción al italiano del texto francés original, presenta un sistema de análisis muy similar al que podemos encontrar en el libro de la autora editado por Cátedra. En este caso el libro se divide en siete apartados generales entre los que se alternan análisis cinematográficos con análisis sociológicos, históricos o filosóficos que hacen de la obra un texto interesante aunque el análisis musical sigue siendo parcial.

- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Les images du temps dans Vaghe stelle dell'orsa de Luchino Visconti*. Paris: Presses de la Sorbone Nouvelle, 1995.

Estudio muy completo y lúcido del filme de Visconti en el que Liandrat-Guiges dedica un apartado extenso a la música. Analiza el filme con mucho criterio y puede ser considerado como un estudio de referencia también en el apartado de análisis musical ya

se trata de un estudio pormenorizado de la banda sonora, hecho que nos ha facilitado el enfoque de nuestro trabajo.

-LIANDRAT–GUIGUES, Suzanne. *Luchino Visconti*. Madrid: Ed. Cátedra, 1997.

Interesante propuesta de una de las mayores especialistas en Visconti donde interrelaciona diversos aspectos de la obra del realizador italiano logrando una visión muy certera de su cine. Tiene un capítulo dedicado a la música cuyo análisis contempla con mayor detalle los filmes *Vaghe stelle dell'orsa* y *Le notti bianche*, aunque queda muy lejos de ser un análisis técnico y específico. Obra de referencia.

-MACCANTI, Luis. *Luchino Visconti (1906-2006)*. Las Palmas de Gran Canaria: Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2006.

Interesante estudio realizado con motivo del centenario del nacimiento de Luchino Visconti en el que se recopilan análisis de varios estudiosos, de entre los que destaca el realizado por Mario Pontiggia sobre la ópera. Aunque apenas se centra, exclusivamente en aspectos musicológicos, se trata de un trabajo destacable.

-MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos & Lim, 1994.

Libro en el que el compositor, cuñado y amigo de Visconti expone sus experiencias a la hora de abordar las composiciones y adaptaciones de la música para las películas, el teatro y los distintos montajes operísticos. Un documento imprescindible para comprender la utilización de la música en el cine del realizador italiano. Aporta una valiosa información y un punto de vista esencial para el desarrollo del presente trabajo. Obra de referencia.

-MANNINO, Franco. *Musica per film. Ricordi ed esperienze*. Venezia: Marsilio, 2002.

En la línea del anterior libro, Mannino expresa sus experiencias con Visconti pero también con otros realizadores como John Houston o Mario Soldati. Respecto a la información aportada sobre su trabajo con Visconti, debemos decir que el libro incluye solamente un artículo en el que el compositor enumera las películas en las que trabajó con el realizador italiano y comenta brevemente la labor que le correspondió hacer.

-MAZZOCCHI, Federica (Cur.). *Luchino Visconti, la macchina e le muse*. Bari; Università degli studi di Torino, 2008.

Imprescindible estudio que recopila una serie de estudios de autores varios y que se divide en cuatro bloques principales: cine, música, literatura y teatro. En el apartado correspondiente a la música destacar el ensayo de Roberto Calabretto sobre el trabajo de Nino Rota como arreglista y compositor para las películas de Visconti. También es relevante el ensayo de Febo Guizzi en el que analiza la función del sonido directo en *La terra trema*. Obra fundamental para el análisis de la música en el cine de Visconti.

-MICCICHÉ, Lino. *Luchino Visconti*. Venezia: Marsilio editori, 2002.

Este libro es un compendio excepcional de toda la obra de Visconti. En 168 páginas Lino Micciché recorre con gran capacidad analítica los treinta años de trabajo en el cine, la ópera y el teatro de Luchino Visconti, apuntando los momentos de cambio y transformación así como los periodos de crisis creativa. Incluye un apéndice con varios textos escritos por Visconti y una completa bibliografía y filmografía.

-MICCICHÉ, Lino. *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima*. Venezia: Marsilio editori, 2006.

Este volumen analiza los tres primeros largometrajes de Visconti con una precisión “filológica” y un criterio muy riguroso. Se trata de un libro de referencia en lo

que respecta al estudio de estos tres filmes aunque echamos de menos alguna referencia más concreta al apartado musical. En cualquier caso, es una obra de obligada revisión para cualquiera que pretenda acercarse con rigor a estas películas.

-MIRET JORBA, Rafael. *Luchino Visconti: La razón y la pasión*. Barcelona: Ed. Fabregat, 1989 (1ª ed.: 1984).

Estudio muy completo de la vida y la obra de Visconti en el que se analizan todos sus filmes. Proporciona una amplia visión de su cine aunque la música queda en un plano muy secundario. Contempla también un contexto general y comenta las piezas para teatro y ópera que llevó a escena. Al final, a modo de anexo, incluye varios artículos y entrevistas. Libro de referencia en castellano.

-NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Luchino Visconti*. London: British Film Institute publishing, 2003.

Estudio fundamental de la obra cinematográfica de Visconti en el que encontramos algunos datos interesantes derivados del preciso análisis realizado por el autor. El libro se organiza siguiendo el análisis de las películas de manera cronológica, comenzando por *Ossessione* y terminando por *L'innocente*, e incluye una retrospectiva final, una reflexión sobre la obra de Visconti que puede ser considerada como “las conclusiones” del autor tras el exhaustivo análisis realizado a lo largo del libro.

-PRAVADELLI, Veronica (Cur.). *Il cinema di Luchino Visconti*. Venezia: Biblioteca Bianco e nero, Quaderni n° 2, 2000.

Compilación de estudios muchos de ellos de gran valor para nuestro estudio aunque el plano musical no esté estudiado con profundidad en ninguno de los casos.

-PRAVADELLI, Verónica (Cur.). *Visconti a Volterra. La genesi di Vaghe stelle dell'orsa*. Torino: Lindau, 2000.

Interesante recopilación de estudios sobre la película *Vaghe stelle dell'orsa* entre los que se encuentran dos que analizan la música más detalladamente aunque no terminan de tener una propuesta metodológica definida. El más interesante para nuestro trabajo es “Il pianoforte di Franck: la voce del passato” de Giorgio Pestelli.

-PRAVADELLI, Veronica. “Visconti’s *Rocco and his brothers*: Identity, Melodrama and the National-Popular” en *Negotiating Italian Identities*, *Annali d’Italianistica*, vol. 24, 2006, pp. 233-246.

Este estudio analiza el planteamiento que Visconti propone en sus películas de contraponer la cultura popular con la alta cultura. Mediante el análisis de *Rocco e i suoi fratelli* y desde una perspectiva neo-gramsciana, se explica el concepto nacional-popular en el filme. La música es analizada en cierta medida pero no termina de establecer los criterios metodológicos que serían necesarios para este estudio.

-PREMUDA, Noemi. “Luchino Visconti *Musicism*”, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 26: issue 2. Department for Music and Musicology of the Croatian Academy of Science and Arts, Zagreb, 1995.

Artículo de referencia que trata de explicar la “musicalidad” del cine de Visconti. Mediante los ejemplos de *La terra trema*, *Vaghe stelle dell'orsa* y *Morte a Venezia* la autora comenta varias escenas de los citados filmes en los que encuentra un planteamiento musical especialmente sofisticado que es fruto del completo conocimiento que Visconti tenía de la música preexistente que seleccionaba y del ritmo interno que quería dar a sus filmes.

-RADIGALES, Jaume. *Luchino Visconti. Muerte en Venecia*. Barcelona: Paidós, 2001.

Un libro completo y exhaustivo en el que se toma como punto de partida la estética viscontiana en la época en que estaba fascinado por Thomas Mann y la cultura alemana. Dedicar parte del estudio al aspecto musical, aportando algunos detalles de interés. Obra de referencia para entender el filme.

-RONDOLINO, Gianni. *Luchino Visconti*. Torino: UTET Libreria, 2006.

Probablemente el libro de referencia para cualquier estudioso de la obra de Visconti. La mayoría de estudios han basado buena parte de sus contenidos en esta obra de Gianni Rondolino. Se trata de un profundo estudio de toda la obra viscontiana, tanto cinematográfica como teatral, considerando siempre el contexto de la vida cultural italiana del siglo XX. Está dividido en diez capítulos y cuenta con una completa bibliografía y un índice de nombres muy útil para la revisión de contenidos.

-SANZIO, Alain et THIRARD, Paul-Louis. *Luchino Visconti cineaste*. Turin: Editions Persona, 1984.

Libro en el que se presentan todos los filmes de Visconti a través de testimonios y entrevistas de gran valor. No hay apenas información sobre el aspecto musical de los filmes y faltan por incluir los documentales, pero nos ofrece la opinión directa de Visconti y de algunos de sus colaboradores.

-SCHNEIDER, Marianne e SCHRIMER, Lothar (Cur.). *Visconti. Scritti, film, star e immagini*. Milano: Mondadori Electa, 2008.

Volumen en el que se recopilan textos y fotografías sobre el realizador italiano y su obra. Hay algunos textos de gran valor, concretamente la entrevista entre Visconti y Micciché en la que tratan el tema de la música en *Morte a Venezia*, que nos permitió

obtener una información que no habíamos logrado por ningún otro medio ni en ningún otro libro. Se trata de una edición de coleccionista con material inédito y testimonios de los colaboradores de Visconti en sus películas, teatro y ópera.

-SERVADIO, Gaia. *Luchino Visconti*. Barcelona: Ed. Ultramar, 1983.

Extensa y rigurosa biografía elaborada por una de las mejores conocedoras de la vida de Luchino Visconti. La documentación principal es biográfica y ha servido para entender las circunstancias que rodearon al cineasta italiano así como su trayectoria artística. Aporta gran cantidad de detalles y datos. Obra de referencia.

-SCHIFANO, Laurence. *Luchino Visconti: el fuego de la pasión*. Barcelona: Ed. Paidós, 1991.

Biografía novelada muy completa que relata la vida del realizador italiano a través de su obra cinematográfica, teatro y ópera. Podríamos considerarla, junto con la anterior biografía de Gaia Servadio, uno de los libros destacados para conocer la vida y la obra de Visconti en español. Contiene un anexo con dos textos que documentan determinados momentos de la vida de Visconti. Bibliografía de referencia.

-SCHIFANO, Laurence. *Le guèpard*. Luchino Visconti. Poitiers: Nathan, 1991.

Libro específico sobre la película *Il Gattopardo* en cuyo capítulo “Una sinfonía de tiempo” se estudia parte de la música de la escena del baile en el Palacio de Ponteleone.

-SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Estudios sobre Mahler*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

En este libro el polifacético Federico Sopena nos acerca al universo de Visconti mediante el análisis de *Morte a Venezia*. Una ecléctica visión que no deja de tener su valor y que aporta el texto de la nana de Mussorgsky –en español- y algún otro detalle que ha servido de ayuda en la presente investigación.

-STIRLING, Monica. *A screen of time. A study of Luchino Visconti*. New York: Hellen and Kurt Wolff Book, 1979.

Esta obra de la escritora británica es rigurosa y muy certera en sus apreciaciones más personales. La lectura del libro se hace amena sin dejar de resultar interesante aunque no termina de profundizar en aspectos musicales del cine de Visconti. En nuestra opinión se trata de un estudio completo y coherente cercano al nivel de los ya citados de Rondolino, Servadio o Schifano.

-TONETTI, Claretta. *Luchino Visconti*. London: Columbus books, 1983.

Estudio muy interesante de la obra cinematográfica de Visconti desde *Ossessione* hasta *L'innocente*. Está dividido en capítulos que presentan una serie de relaciones temáticas que llevan a la autora a una serie de reflexiones y observaciones a tener en cuenta. Pese a todo, la música no tiene demasiada relevancia, más allá de los análisis que incluyen los datos e información habituales.

-TRAMONTANA, Gaetano. *Invito al cinema di Visconti*. Milano: Mursia, 2003.

Completo repaso por el cine de Visconti dividido en cuatro grandes bloques de entre los que destaca el tercero, en el que expone una serie de temas fundamentales en el cine del realizador italiano: “la novela, el melodrama, la tragedia clásica, la familia, el análisis de las clases sociales, la autobiografía, el realismo o el erotismo de la violencia”

son los principales temas de reflexión en este tercer punto. Resulta curioso que no se encuentre la música entre estos temas.

-VVAA. *Visconti*. Dossier realizado por el equipo de la Filmoteca Nacional de España. Barcelona: Ed. de la Filmoteca Nacional de España, 1976.

Selección de textos en los que personajes cercanos a Visconti y profesionales del mundo del cine opinan sobre la vida y la obra del realizador italiano: Suso Cechi d'Amico, Enrico Medioli, Eric Rohmer, Giuseppe Ferrara, entre otros, dan su visión sobre el cineasta italiano aportando una valiosa información por medio de fuentes directas.

-VVAA. *Luchino Visconti*. Valladolid: Publicaciones de la “Semana Internacional de cine de Valladolid”, 2001.

Libro publicado con motivo de la retrospectiva integral presentada por el “Centro Sperimentale di Cinematografia” de la Scuola Nazionale di Cinema de Italia y que contiene artículos de gran interés, algunos sobre la música en el cine de Luchino Visconti. Se trata de una aportación de autores como Antonio Muñoz Molina, Soledad Puértolas, Rosa Regàs o Suso de Toro entre otros.

6.2. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ADAIR, Gilbert. *La vera storia di Tadzio. L'ìcona bionda di Morte a Venezia*. Roma: Arcana SRL, 2002.
- ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hans. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1976. (1ª edición New York, 1947).
- ADORNO, Theodor W. *Mahler. Una fisiognómica musical*. Barcelona: Ed. Península, 2002.
- ALIER, Roger. *Guía universal de la ópera; Vol. I, De Adam a Mozart*. Barcelona: Ed. Robinbook (colección *Ma non troppo*), 2000.
- ALIER, Roger. *Guía universal de la ópera; Vol II, De Mussorgski a Zandonai*. Barcelona: Ed. Robinbook (colección *Ma non troppo*), 2001.
- ANDREWS, Eleanor; HOCKENHULL, Stella; y PHEASANT-KELLY, Fran (Ed). *Spaces of the cinematic. Behind the screen door*. New York & London, Routledge, 2016.
- ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1990 (1ª Edición: *Film as art*. Berkeley & Los Ángeles: University of California Press, 1957).
- BALÁZS, Béla. *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978 (1ª Edición: *Der film. Werden und Wesen einer neuen kunst*, 1949).
- BARBERA, Alberto e ISOARDI, Raffaella (Curs.). *L'estetica dello sguardo. L'arte di Luchino Visconti*. Torino: Museo Nazionale dell Cinema, 2006.
- BATTA, Andràs (Editor). *Opera*. Köln: Ed. Könemann, 1999.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2001 (1ª Edición: *Qu'est-ce que le Cinéma?*, 1966).
- BELTRÁN MONER, Rafael. *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto oficial de radio y televisión, 1984.

- BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo. “Refinamiento y belleza en la obra de Luchino Visconti”, en *AGR Coleccionistas de cine*. El gran Caid editorial, 2000, pp. 23-41.
- BOITO, Camillo. *Senso y otros relatos*. Madrid: Cátedra Letras Universales, 1993.
- BOURRE, Jean Michel. *Opéra et cinema*. Paris: Artefact, 1987.
- BOSCH, Carlos (Traducción y prólogo). *Wagner–Liszt. Correspondencia*. Buenos Aires: Ed. Espasa Calpe (colección Austral), 1947.
- BROCKWAY, Wallace and WEINSTOCK, Hebert. *The world of opera*. London: Pantheon Books, 1963.
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1991.
- BURCH, Noël. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1985 (1ª Edición: Gallimard, 1970).
- CAIN, James M. *El cartero siempre llama dos veces*. Barcelona: Planeta, 2005.
- CALABRETTO, Roberto. *Luigi Nono e il cinema*. Milano: Lucca, LIM, 2014.
- CAMPMANY, Jaime. *El abrazo del agua*. Barcelona: Plaza y Janés, 2001.
- CAMPMANY, Jaime. *El pecado de los dioses*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998.
- CAMPMANY, Jaime. *La mitad de una mariposa*. Barcelona: Plaza y Janés, 1999.
- CAMUS, Albert. *El extranjero*. Madrid: Alianza. Buenos Aires: Emecé, 1982.
- CHÉJOV, Anton. *Teatro completo*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1961 (1ª ed.: 1950).
- CHION, Michel. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós comunicación, 1993.
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós comunicación, 1997.
- CITRON, Marcia J. *Opera on screen*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- COLÓN, Carlos. *Rota-Fellini. La música en las películas de Federico Fellini*. Serie Filosofía y Letras, 58. Anales de la Universidad Hispalense, 1981.

- COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando; LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997.
- COMUZIO, Ermanno. *Colonna Sonora. Dizionario Ragionato dei Musicisti Cinematografici*. Roma: Ente dello Spettacolo, 1992.
- COSSENTINO, Rafaele. *La canzone napoletana dalle origini ai nostri giorni*. Napoli: Rogiosi editore, 2013.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. *Cine y música. El arte al servicio del arte*. Valencia: Universidad Politécnica, 1998.
- CUETO, Roberto. *Cien bandas sonoras en la Historia del cine*. Madrid: Nuer, 1996.
- D'ANNUNZIO, Gabrielle. *El inocente*. Madrid: Alianza editorial, 2014.
- D'AMICO de CARVALHO, Catherine (Ed.). *Viscontiana. Luchino Visconti e il melodrama verdiano. Catalogo delle mostre (2001-2002)*. Milano: Mazzotta, 2002.
- De BERTI, Raffaele (Ed.). *Il cinema di Luchino Visconti tra società e altre arti*. Milano: Edizioni Unicopli, 2012.
- De GIUSTI, Luciano. "Vita breve di Documento Mensile" en *Storia del Cinema Italiano (1949-1953)*, Marsilio Editore, Venezia, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós, 2001 (1ª Edición, París: Les editions de Minuit, 1985).
- De MAUPASSANT, Guy. *Un día de campo y otros cuentos galantes*. Madrid: Alianza editorial, 2007.
- De SANTI, Pier Marco. *Omaggio a Nino Rota*. Instituto Culturale del Comune di Pistoia, 1981.
- De VILLENA, Luis Antonio. *El gatopardo. La transformación y el abismo*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- Di LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi. *El gatopardo*. Madrid: Aguilar, 1988.

- DOMLING, Wolfgang. *Liszt y su tiempo*. Madrid: Alianza Música, 1993.
- DOSTOYEVSKY, Fiódor. *Crimen y Castigo*. Barcelona: Plaza y Janés, 1985.
- DOSTOYEVSKY, Fiódor. *Los demonios*. Madrid: Alianza editorial, 2012.
- DOSTOYEVSKY, Fiódor. *Noches Blancas*. Madrid: Alianza, 1988.
- EDWARDS, Anne. *Maria Callas. Una biografía íntima*. Barcelona: Círculo de lectores, 2003.
- EISENSTEIN, Serguei M. *El sentido del cine*. Madrid: Siglo XXI, 1994.
- EISENSTEIN, Serguei M. (Ed. Michael Glenny y Richard Taylor). *Hacia una teoría del montaje*. Vol. 2. Barcelona: Paidós, 2001.
- FRAGA, Fernando. *Verdi*. Barcelona: Ed. Península, 2000.
- FRAILE PRIETO, Teresa. *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones* -Trabajo de Grado-. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004.
- GARCÍA MARTÍN, Luis. *La muerte de Tazio*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- GARRIDO RIVERA, Dennise. “Literatura, Música y Cine. Traducción-Creación en Muerte en Venecia”, en *NEUMA*, nº 7, vol. 2, Universidad de Talca, Chile.
- GIANNOTTI, Marcelo. *L'enciclopedia di Sanremo. 55 anni di storia*. Roma: Gremese Editore, 2005.
- GIL-ALBERT, Juan. “Viscontiana” en *Los días están contados*. Barcelona: Tusquets, 1974.
- GIORI, Mauro. *Scandalo e banalità: rappresentazione dell'eros nell'cinema di Luchino Visconti*. Milano: LED Edizioni Universitaria, 2012.
- GONZÁLEZ CASANOVA, José Antonio. *Mahler*. Barcelona, 1995.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Claudio. “Encuentro en Milán. El condottiere y la diva” en *Música y educación*. Revista de pedagogía musical. Madrid, 2002.

- GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies. Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- GREGOR-DELLIN, Martín. *Richard Wagner*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- HADLEIGH, Boze. *Conversaciones secretas*. Barcelona: Editorial Ultramar, 1988.
- HENZE, Hans Werner. *Canciones de viaje con quintas bohemias. Noticias biográficas*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2004.
- HOCHKOFER, Matilde. *Anna Magnanni. La biografía*. Milano: Bompiani, 2013.
- HOWALD, Patrice G. *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Ed. Rialp, 1962.
- JACOBS, Arthur y SADIE, Stanley. *El libro de la ópera*. Madrid: Ed. Rialp, 1998 (Segunda edición).
- JEONGWONG, Joe and ROSE, Theresa (Eds). *Between Opera and Cinema*. Abingdon: Routledge, 2012.
- KRAKAUER, Siegfried. “Cap.8. La música” en *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1989 (1ª Edición, New York: Oxford University Press, 1960).
- LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1997.
- LARA, Fernando. “*Luchino Visconti, testigo lúcido de la historia*”. Dirigido por..., nº7, mayo, 1973.
- LEOPARDI, Giacomo. *Cantos*. Granada: Editorial La veleta, 1998.
- LIANDRAT-GUIGUES, Susanne. *Operratiques. Une lectura de Visconti*. Eutopías, 2ª época, vol. 36. Valencia: Ed. Universitat de Valencia, 1994.
- LONDON, Kurt. *Film music*. London: Faber and Faber, 1936 (Arno press, 1970).
- LÓPEZ ROMÁN, Alejandro. *Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. Tesis doctoral -inédita-. Madrid: UNED, 2014.
- LÓPEZ ROMÁN, Alejandro (Ed.). *C.I.N.E.M.A. Composición e Investigación en la Música Audiovisual*. Madrid: VisiónNet, 2014.
- MANN, Thomas. *La Montaña Mágica*. Barcelona: Plaza y Janés, 1989.

- MANN, Thomas. *La muerte en Venecia*. Barcelona: Plaza y Janés, 1999.
- MANN, Thomas. *Los Buddenbrook*. Barcelona: José Janés, 1948.
- MANN, Thomas. *Doktor Faustus*. Barcelona: Edhasa, 2001.
- MANN, Thomas. *Mario y el Mago*. Barcelona: Plaza y Janés, 1999.
- MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 1996 (1ª Edición, París: Les éditions du CERF, 1955).
- MASSIN, Jean y MASSIN, Brigitte. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid: Ed. Turner Música, 1987.
- MATAMORO, Blas. *Schumann*. Barcelona: Ed. Península, 2000.
- MATHEOPOULOS, Helena. *Los grandes directores de orquesta*. Teiá: Ma non troppo, 2007.
- MAYO, Ángel-Fernando. *Wagner*. Barcelona: Ed. Península, 1998.
- MAYRHOFER, Marina. “Melodrama e tempi musicale en *Senso* e *Il Gattopardo*”, en *Centocinquantesenario*, Meridiana nº 69, Torino, 2010, pp. 91-101.
- MAZZOCCHI, Federica. *Le regie teatrali di Luchino Visconti*. Roma: Bulzoni Editore, 2010.
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Volumen I, Barcelona: Paidós comunicación 134, Cine, 2002.
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Volumen II, Barcelona: Paidós comunicación 134, Cine, 2002.
- MICICHÈ, Lino (comp.). *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*. Vol. II. Valencia: Ed. Fundación Municipal de Cine Fernando Tunes, 1983.
- MICCICHÉ, Lino (comp.). *Muerte en Venecia de Luchino Visconti*. Barcelona: Aymá, 1983.
- MILA, Massimo. *El arte de Verdi*. Madrid: Alianza Música, 1980.

- MITCHELL, Donald (Comp.). *Alma Mahler. Recuerdos y cartas de Gustav Mahler*. Madrid: Ed. Taurus, 1979 (1ª ed.: 1978).
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine, 1. Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 1978 (1ª Edición: 1963).
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine, 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI, 1978 (1ª Edición: 1963).
- MORIN, Edgard. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001 (1ª Edición, 1956).
- MÜLLER, Ulrich and WAPNEWSKY, Peter. *Wagner Handbook*. Cambridge: Harvard University Press, 1992 (1ª ed.: 1986).
- NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 2002 (1ª Edición, 1996).
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. “¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicada a la imagen? *Revista española de Musicología XXIV* (2001), pp.3-11.
- OLARTE MARTINEZ, Matilde (ed.). *La Música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la Música y la Imagen desde la Musicología Española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.
- PADROL, Joan. *Conversaciones con músicos de cine*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2006.
- PADROL, Joan; VALLS GORINA, Manuel. *Música y cine*. Barcelona: Ultramar, 1990.
- PADROL, Joan. *Pentagramas de película. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1998
- PALAZZO, Nadia (Cur.). *Luchino Visconti e il suo teatro*. Roma: Bulzoni Editore, 2008.

- PARKER, Roger (Comp). *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona: Ed. Paidós, 1998.
- PAUMGARTNER, Bernhard. *Franz Schubert*. Madrid: Alianza Música, 1992.
- PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis. “Mann, Visconti, Mahler”, en *Séptimo Arte. Simbiosis Audiovisuales*, Orquesta y Coro Nacionales de España, Madrid, 2010.
- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio (Ed.). *Luchino Visconti*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2001.
- PIVATO, Stefano. *Bella ciao: Canto e política nella storia d'Italia*. : Bari: Laterza editori, 2005.
- PRAVADELLI, Veronica (Cur.). *Visconti a Volterra. La genesi di Vaghe stele dell'orsa*. Torino: Lindau, 2000.
- PRENDERGAST, Roy M. *Film Music. A Neglected Art*. New York: W. W. Norton & Company, 1992 (1ª edición, 1977).
- POGGI, Amadeo y VALLORA, Edgar. *Mozart: Repertorio Completo*. Madrid: Ed. Cátedra, 1994.
- PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido. Sodoma y Gomorra*. Madrid: Alianza, 1991.
- PUEYES LÓPEZ, Junn. *El cine, la ópera y la ópera en el cine*. Bubok Publishing, 2008.
- QUINTANA, Ángel. *El cine italiano de 1942 a 1961: del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Ed. Paidós, 1977.
- RADIGALES, Jaume. *La Música en el Cine*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.
- RADIGALES, Jaume. *L'opera: música, teatre i espectacle*. Barcelona: Portic Temes, 1999.
- RADIGALES, Jaume. *Sobre la Música. Reflexions a L'Entorn de la Música i L'Audiovisual*. Barcelona: Tripodos, 2002.

- RADIGALES, Jaume. “Usos y abusos de la música clásica en el cine. Estudio de casos”, en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Edit.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Ed. Plaza Universitaria, 2005.
- REVERTER, Arturo. *Mozart*. Barcelona: Ed. Península, 1995.
- REED, John. *The Schubert Song Companion*. Manchester: Manchester University Press, 1985.
- RENZI, Renzo. *Visconti Segreto*. Roma: Laterza, 1994.
- RIPALDA RUIZ, Marcos. *El neorrealismo en el cine. De Visconti a Fellini*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.
- RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Música, cine e historia*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2001.
- ROHDIE, Sam. *Rocco and his brothers*. London: British Film Institute, 1992.
- SADIE Stanley (Editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Complete Edition (20 vols.). London: MacMillan Publishers Limited, 1980.
- SADIE, Stanley (Editor). *The New Grove Dictionary of Opera*. Complete Edition (4 vols.). London: MacMillan Pres. Limited, 1992.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Barcelona: Bruguera, 1982.
- SIGNORINI, Alfonso. *Tan fiera, tan frágil. La vida de Maria Callas*. Barcelona: Random House Mondadori, 2009.
- SOUTHWELL-SANDER, Peter. *Verdi*. Barcelona: Ed. Robinbook, 2001.
- SPENCER, Stewart and MILLINGTON, Barry (Editors). *Selected Letters of Richard Wagner*. London: J. M. Dent & Sons L.T.D, 1987.
- THOMAS, Tony. *Music for the movies*. Los Ángeles: Solman-James Press, 1997 (1ª Edición, London: 1973).
- TESTORI, Giovanni. *El puente de la Ghisolfá*. Barcelona: Plaza y Janés editores, 1963.

- TORRES, Augusto M. *El cine italiano en 100 películas*. Madrid: Alianza editorial, 1994.
- UTRERA, Claudio (Ed.). *Los senderos de la pasión. Luchino Visconti. Retrospectiva*. Las Palmas de Gran Canaria: Filmoteca Canaria, 1991.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.
- VERGA, Giovanni. *Los malavoglia*. Madrid: Cátedra, 1986.
- VIGNAL, Marc. *Mahler*. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1987.
- VISCONTI, Luchino. *Angelo*⁸¹³. Barcelona: Ed. B, 1963.
- VISCONTI, Luchino. *Confidencias*. Guión del film. Barcelona: Aymá (Colección voz e imagen), 1977.
- VISCONTI, Luchino. *Hermosas estrellas de la osa*. Guión del film. Barcelona: Aymá (Colección voz e imagen), 1968.
- VISCONTI, Luchino. *Il film Il Gattopardo*. Suso Cecchi d'Amico (Cur.). Milano: Capelli editore, 1963.
- VISCONTI, Luchino. *Le notti Bianche. Dal soggetto al film*. Milano: Capelli editore, 1957.
- VISCONTI, Luchino. *Muerte en Venecia*. Guión del film. Barcelona: Aymá (Colección Voz e Imagen), 1983.
- VISCONTI, Luchino. *Rocco e i suoi fratelli. Dal soggetto al film*. Milano: Capelli editore, 1960.
- VISCONTI, Luchino. *Rocco y sus hermanos*. Barcelona: Aymá, 1963.

⁸¹³ Novela escrita por Visconti en la cual se puede apreciar su estilo narrativo y su permanente predisposición por reflejar los detalles de éste. Nos permite un acercamiento a la forma de pensar y de entender la literatura del realizador italiano.

- VISCONTI, Luchino. Three screenplays: *White nights, Rocco and his brothers, the job*. New York: Grossman publishers, 1970.
- VVAA. *Hommes Oeuvres Problemes du Cinema* nº 17. Lyon: Première Plan, 1961.
- VVAA. Luchino Visconti. “L’histoire et l’esthétique”. *Etudes Cinematographiques* nº 26 y 27, París, 1963.
- VVAA. Luchino Visconti (I). “Neorrealismo, Historia y Estética” en *Dirigido por...* nº 392, septiembre 2009, Barcelona.
- VVAA. Luchino Visconti (II). “Neorrealismo, Historia y Estética” en *Dirigido por...* nº 393, octubre 2009, Barcelona.
- WAGNER, Richard. *Mi vida*. Edición completa comentada por Martin Gregor-Dellin. Traducido por Ángel-Fernando Mayo. Madrid: Ed. Turner música, 1963.
- WALTER, Bruno. *Gustav Mahler*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- WILDE, Oscar. *Salomé*. Barcelona: Ed. Valdemar, 2002.
- XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ed. B, 1997.
- XLABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. Buenos Aires: Libros en red, 2006.

6.3. LIBRETOS Y PARTITURAS CONSULTADOS

- BALDACCI, Luigi. *Tutti i libretti di Verdi*. Milano: Edizione Garzanti, 1984. Prima edizione, 1975.
- BRUCKNER, Anton. *Integral de las sinfonías*. Grandes ciclos sinfónicos de la fundación Caja Madrid. IV ciclo: 13 de enero – 19 de mayo. Madrid: Ed. Caja Madrid, 1994.
- CHOPIN, Frédéric. *Complete works*, Vol. II: Studies. Madrid: Real Musical, 1997.
- CHOPIN, Frédéric. *Complete works*, Vol. IX: Waltzes. Madrid: Real Musical, 1994.
- MAHLER, Gustav. *Symphonie nr. 5*. Viena: Ed. Peters, 1964.
- MAHLER, Gustav. *Symphonies nrs. 5 & 6*. New York: Dover publications, 1989.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sonatas para piano: Vol. II*. Madrid: Real Musical, 1981.
- SCHUMANN, Robert. *Escenas de niños, Op. 15*. Barcelona: Ed. Boileau, 1983.
- TÉLLEZ, José Luis (Editor). *La traviata: Libreto de Fco. Maria Piave*. (Exposición Universal de Sevilla '92). Madrid: Ed. Cátedra, 1992.
- VERDI, Giuseppe. *Il trovatore*. Milano: Ed. Ricordi, 1982. Prima edizione, 1913.

7. DISCOGRAFÍA

-BACH, Johann Sebastian. *Suites para Cello solo*. “Suite nº 5 en do menor”, BWV 1011. Nicolaus Harnoncourt, cello. Teldec classics international, Warner music. Hamburg, Germany, 1965.

-BELLINI, Vincenzo. *La sonnambula*. Edita Gruberova, Josep Bros, Roberto Scandiuzzi, Dawn Kotoski, Gloria Banditelli. Orquesta y coro de la Radio Bávara, Dir: Marcello Viotti. Nightingale, 1998.

-BIZET, Georges. *Carmen*. Teresa Berganza, Plácido Domingo, Sherrill Milnes, Ileana Cotrubas, Ivonne Kenny, Alicia Nafé, Gordon Sandison, Geoffrey Pogson. Ambrosian Singers, Dir. coro: John McCarthy. Orquesta Sinfónica de Londres, Dir: Claudio Abbado. Deutsche Grammophon, 1996.

-BIZET, Georges. *Los pescadores de perlas*. Alfredo Krauss, Sesto Bruscantini, Adriana Maliponte, Antonio Campo. Coro y Orquesta del Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Dir: Carlo Felice Cillario. Carrillon/Bongiovanni. 1970.

-BRUCKNER, Anton. *Sinfonía nº 7 en Mi mayor*. Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam, Dir: Bernard Haitnick, 1981.

-BRUCKNER, Anton. *Symphony nº 8 in C minor*. Berliner Philharmoniker, Dir: Daniel Barenboim.

-CHOPIN, Frédéric. *Estudios Op. 10, nº 3*. Boris Berezovsky, piano. Teldec classics international, Warner music. Hamburg, Germany, 1997.

-CHOPIN, Frédéric. *Vals nº 9, Op 69*. Krystian Zimerman, piano. Polydor international. Hamburg, Germany, 1977.

-CHOPIN, Frédéric. *Berceuse Op. 57*. Artur Rubinstein, piano. RCA (The Chopin collection), 1968.

-CHOPIN, Frédéric. *Sonata nº 2, Op. 35, “Marcha fúnebre”*, Grigory Sokolov, piano. Naïve, 2003.

- DONIZETTI, Gaetano. *Lucia di Lammermoor*. Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, Sherrill Milnes, Nicolai Ghiaurov. Orquesta y Coro de la Royal Opera House, Covent Garden, Dir: Richard Bonyngé. Decca, 1985.
- DONIZETTI, Gaetano. *L'elisir d'amore*. Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, Spiro Malas, Dominic Cossa. Ambrosian Singers. Orquesta de Cámara Inglesa, Dir: Richard Bonyngé. Decca, 1971.
- FRANCK, César. *Preludio, Coral y Fuga*. Jorge Bolet, piano. Decca, 1989.
- FRANCK, César. *Prelude, Choral et Fugue*. Jean Hubeau, piano. Erato, 1990.
- GLUCK, Christoph Willibald. *Orfeo ed Euridice*. René Jacobs, Marjanne Kweksilber, Magdalena Falewicz. Collegium Vocal "La Petite Bande", Dir: Sigiswald Kuijken. ADD, 1981.
- HUMPERDINCK, Engelbert. *Hänsel und Gretel*. Gisela Litz, Rita Streich, Horst Günter, Marianne Schech, Res Fischer, Elisabeth Lindermeier, Bruno Brückmann; Knabenchor des Wittelsbacher Gymnasiums München; Damen aus dem Chor des Bayerischen Rundfunks. Müncher Philharmoniker, Dir: Fritz Lehmann. Deutsche Grammophon, 2001.
- LÈHAR, Franz. *Die lustige Witwe*. E. Schwarzkopf, E. Loose, E. Kunz, O. Krauss, J. Schmidinger. Coro Philharmonia. London Philharmonia orchestra, Dir: O. Aeckermann. EMI, 1976.
- LISZT, Franz. *Años de Peregrinaje*. Daniel Barenboim, piano. Deutsche Grammophon, 1968.
- MAHLER, Gustav. *Kindertotenlieder*. Kathleen Ferrier, soprano; Dir: Bruno Walter, EMI Records, 1998.
- MAHLER, Gustav. *Sinfonía ° 3 en re menor*. Maureen Forrester, contralto. Coro de Mujeres de la radio Holandesa. Dir. del coro: Meindert Boeckel. Coro de niños de St.

Willibrood Church, Ámsterdam. Dir. coro: Toon Vranken. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, Dir: Bernard Haitnick. Philips, 1973.

-MAHLER, Gustav. *Sinfonía n° 4*. Lynda Rusell, soprano. Orquesta sinfónica de la Radio Nacional Polaca, Dir: Antoni Witt. Naxos,1992.

-MAHLER, Gustav. *Sinfonía n° 4*. City of Birmingham Symphony Orchestra. Amanda Roocroft, soprano, Dir: Sir Simon Rattle. EMI, 1997.

-MAHLER, Gustav. *Symphonía n° 5*. Orquesta Filarmónica Checa, Dir: Václav Neumann. Supraphon, Rep. Checa, 1978.

-MAHLER, Gustav. *Symphony n° 5*. Wiener Philharmoniker, Dir: Lorin Maazel. Sony classical, 1982.

-MAHLER, Gustav. *Symphony n° 5*. Chicago Symphony orchestra, Dir: Claudio Abbado. Deutsche Gramophon, 1981.

-MOZART, Wolfgang Amadeus. *Vorrei spiegarvi, oh Dio!* Elizabeth Schwarzkopf; Walter Giesecking. EMI, 1955.

-MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sinfonía concertante para violín y viola*. Rafael Druian, violín. Abraham Skernick, viola. Orquesta de Cleveland, Dir: George Szell. Sony, 1957.

-MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sonata n° 11 en La Mayor*, K 331. Lili Kraus, piano, Sony Classical, 1968.

-OFFENBACH, Jacques. *La Périchole*. Gabriel Bacquier, Teresa Berganza. Coro y Orquesta del Capitolio de Toulouse, Dir: Michel Plasson. EMI France, 1985.

-OFFENBACH, Jacques. *Orphée aux enfers*. Mady Mesplè, Michel Sènèchal, Charles Borles, Michèle Pena, Jane Berbiè, Michèle Commande, Michel Trempont. Coro y Orquesta del Capitolio de Toulouse, Dir: Michel Plasson. EMI France, 1985.

-ROTA, Nino. Fellini, Visconti. *Decadence and dreams*. Cherry Red Records, 2015.

- ROTA, Nino. *Greatest film hits*. Solisti e Orchestre del Cinema Italiano, Dir: Nino Rota, Recording Arts, 2012.
- ROTA, Nino. *La strada-Il Gattopardo*. Orquesta Ciudad de Granada, Dir: Josep Pons, Harmonia mundi, 2005.
- ROTA, Nino. *Piano music*. Piano: Michelangelo Carbonara, Brilliant Classics, 2008.
- SCHUBERT, Franz. *Winterreise*. Gérard Souzay, barítono. Dalton Baldwin, piano. Philips, 1962.
- SCHUBERT, Franz. *Winterreise*. Matthias Goerne, barítono. Alfred Brendel, pianoforte. Decca, 2003.
- SCHUMANN, Robert. *Kinderszenen Op. 15*. Martha Argerich, piano. Deutsche Grammophon, 1984.
- STRAUSS, Richard. *Der Rosenkavalier*. Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor; Wiener Philharmoniker, Herbert Von Karajan, Deutsche Gramophon, 1984.
- VERDI, Giuseppe. *Rigoletto*. Leonard Warren, Bidu Sayao, Jussi Björling, Norman Cordon, Martha Lipton. Orquesta y Coro de la Metropolitan Opera House, Dir: Cesare Soderò. Gramófono, 2000.
- VERDI, Giuseppe. *Il trovatore*. Franco Corelli, Leontyne Price, Giulietta Simionato, Ettore Bastianini, Nicola Zaccaria. Coro de la Staatsoper de Viena. Orquesta Filarmonica de Viena, Dir: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, 1962.
- VERDI, Giuseppe. *La traviata*. Tiziana Fabbricini, Roberto Alagna, Paolo Coni. Teatro Alla Scala de Milán, Dir: Riccardo Muti. Sony, 1992.
- VISCONTI, Luchino. *Die verdammten*. Conductor and composer: Maurice Jarre. Alhambra, 1991.
- VISCONTI, Luchino. *Il Gattopardo*. Comp: Nino Rota; Cond: Franco Ferrara. Sugar music, 2012.

- VISCONTI, Luchino. *Lo straniero*. Comp: Piero Piccioni; Cond: Bruno Nicolai. EMI General Music, 1995.
- VISCONTI, Luchino. *Ludwig*. Academia Nazionale di Santa Cecilia Dir: Franco Mannino. DRG Records, 2006.
- VISCONTI, Luchino. *Muerte en Venecia*. Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, Dir: Franco Mannino. Saimel España, 1999.
- VISCONTI, Luchino. *Rocco e i suoi fratelli*. Comp: Nino Rota; Cond: Franco Ferrara. Sugar music, 2012.
- VISCONTI, Luchino. *Two legendary films: The stranger and The innocent*. EMI General Music, 1994.
- VVAA (Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti) *Boccaccio '70*. RCA, 1992.
- WAGNER, Richard. *Der ring des Nibelungen*. Orchestre de Paris, Dir: Daniel Barenboim. Deutsche Gramophon, 1984.
- WAGNER, Richard. *El Idilio de Sigfrido*. Orquesta sinfónica de la NDR- Hamburgo, Dir: Hans Knappertsbusch. Tahara Productions, 1995.
- WAGNER, Richard. *Tristan und Isolde*. Margaret Price, R.Kollo, B.Fassbaender, K.Moll, D.Fischer-Dieskau. Radio de Leipzig. StaatsKapelle de Dresde, Dir: Carlos Kleiber. DDD, 1981.
- WAGNER, Richard. *Lohengrin*. Plácido Domingo, Jessye Norman, Hans Sotin, Eva Randova, Siegmund Nimsgern. Sociedad de Conciertos de la Opera Estatal de Viena. Filarmónica de Viena, Dir: Sir. Georg Solti. Decca, 1986.
- WAGNER, Richard. *Tannhäuser*. Hans Sotin, Helga Dernesch, René Kollo, V. Braun, Christha Ludwig. Coro de la Ópera de Viena, Niños Cantores de Viena y Orquesta Filarmónica de Viena, Dir: Sir. George Solti. Decca, 1970.

-WAGNER, Richard. *Tristan und Isolde*. Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele;
Dir: Karl Bohm, Deutsche Gramophon, 1966.

8. ANEXO. SINOPSIS DE LAS PELÍCULAS

OSSESSIONE

Ocioso y sin trabajo estable, Gino Costa llega por casualidad a la posada del Sr. Bragana situada en las inmediaciones de Ferrara. Allí conoce a Giovanna, esposa del patrón Bragana y súbitamente se sienten atraídos, estableciéndose un vínculo erótico entre ambos. Al marcharse Gino, Giovanna dice a su marido que el cliente se ha ido sin pagar y sale a buscarlo. Cuando le alcanza le recrimina su actitud y le permite saldar la deuda trabajando para él. Entonces, Gino se da cuenta de las intenciones de la mujer: quiere que vuelva junto a ella. Se ofrece como mecánico para arreglar la camioneta al Sr. Bragana y consigue quedarse en la posada unos días durante los cuales satisface su pasión con Giovanna.

Conscientes de la situación que les espera a los dos amantes si permanecen allí por más tiempo, deciden fugarse. Pero el intento no da sus frutos; ella, cansada de caminar por la carretera, desiste y regresa a la posada junto a su esposo mientras que Gino, molesto por la falta de voluntad de Giovanna, continúa su camino y coge un tren hacia Ancona. Durante el trayecto conoce a un camarada llamado “el español” que se ofrece a pagarle el billete puesto que él no tiene dinero y el revisor insiste en que abandone el tren. Una vez en la ciudad, se alojan en una modesta pensión a orillas del Adriático donde pasan la noche.

A la mañana siguiente, Gino, siguiendo un consejo de el Español, trata de embarcarse para olvidar su pasión por Giovanna pero no lo consigue. Regresa con su camarada de viaje y trabaja con él en un espectáculo ferial haciendo de hombre-anuncio para ganar un poco de dinero. Deambulando por la feria se encuentra con el Sr. Bragana y su esposa. Éste le saluda feliz de volverlo a ver y le propone regresar con ellos a la posada de nuevo. Gino accede y acuden juntos a un concurso de cantantes aficionados a

la ópera. Mientras Bragana canta el andante de La Traviata, los amantes sienten renacer sus sentimientos y comentan la carga insoportable que el marido implica en su relación. Tras el rotundo éxito en el concurso regresan los tres a la posada. Durante el trayecto, Bragana, ebrio de triunfo y de alcohol, conduce la camioneta de forma temeraria. Su esposa le hace parar a descansar y propone que sea Gino quien conduzca hasta la llegada. Casualmente sufren un accidente en el que muere Bragana y ellos dos resultan ilesos. La policía toma declaración a ambos, dejándolos en libertad por falta de pruebas, aunque dudosos de la casualidad del suceso.

Aquello que parecía la mejor solución a sus problemas se convierte en un lastre psicológico insalvable. Cuando Gino se entera de que Giovanna va a cobrar una póliza de seguros por la muerte de su marido se siente utilizado por ella para sus fines egoístas y la abandona, juntándose con una antigua amiga, Anita, a quien confiesa lo sucedido la noche del accidente. Giovanna ha estado siguiendo a Gino y al ver que tiene otra amante le recrimina su actitud. Él, enojado, la abofetea públicamente.

De nuevo en la habitación de Anita, Gino se da cuenta de que un policía le vigila y huye por los tejados de las casas cercanas. Mientras, Giovanna prepara el equipaje dispuesta a marcharse lejos de allí. Aparece Gino y ella le dice que todo ha sido un malentendido y que, además, espera un hijo suyo. Se reconcilian y deciden abandonar la posada en vista de que la policía les sigue insistentemente. Cogen una vieja camioneta del difunto Bragana y se alejan a toda prisa.

Durante el camino van haciendo planes para el futuro: un futuro más esperanzador en familia. Pero al intentar adelantar a un camión Gino pierde el control de su vehículo y se precipita por una empinada ladera. Giovanna muere en el acto y él es detenido sin poder articular palabra.

LA TERRA TREMA

Los habitantes del pueblo siciliano de Aci Trezza trabajan como pescadores en una atmósfera general de miseria y sacrificio. La familia Valastro sobrevive de la pesca gracias a la labor del hijo mayor, Toni, después que su padre muriese en un accidente en la mar. El abuelo, la madre y los seis hermanos ayudan en la medida de sus posibilidades en las tareas esenciales y en la descarga de las barcas después de cada jornada. Los mayoristas explotan sin escrúpulos a los trabajadores decidiendo el precio de la pesca y los sueldos de los pescadores, quienes demandan un mejor precio del producto que ellos capturan.

La contenida resignación de Toni estalla contra los explotadores y anima a sus compañeros a revelarse contra ellos peleando. Se produce una violenta sublevación que termina con el encarcelamiento de algunos pescadores. Los mayoristas, en vista de que los negocios dependen de los trabajadores, deciden ponerlos en libertad para que continúen su esforzada labor.

Sin embargo, Toni trata de convencer a los demás para formar una cooperativa al margen de los mayoristas. Al rechazar la idea, la familia Valastro decide intentar el negocio por cuenta propia, viéndose obligados a hipotecar la casa para comprar los materiales pertinentes. La primera pesca que hacen es buena y muy abundante, hecho que alienta a la familia a seguir teniendo esperanzas en su negocio particular de salazón de anchoas. Pero la empresa de Toni pronto fracasa. Las continuas deudas obligan a los pescadores a trabajar en las peores condiciones atmosféricas. Una fuerte tormenta destroza la barca y pierden todos los aparejos de pescar, acabando con las esperanzas de toda la familia de poder llevar una vida digna algún día.

Los mayoristas se mofan de los Valastro y nadie quiere ofrecerles trabajo en la zona, viéndose obligados a vender las anchoas a un precio demasiado bajo. Pierden la casa y la unidad familiar se destruye: el abuelo muere; Toni se da a la bebida y es

rechazado por su novia; su hermano Cola abandona el pueblo para irse a buscar trabajo en otra zona; Lucia pierde su reputación al dejarse seducir por el mariscal de los carabinieri... Sólo la hermana mayor permanece fuerte aunque se esfuman sus ilusiones de casarse con un albañil llamado Nicola y poder comprar una barca nueva.

Mientras tanto, los mayoristas han prosperado y disponen de una flota de embarcaciones mucho mayor. En vista de que no existe otra opción, Toni se ve obligado a renunciar a su orgullo y acude a pedir empleo a los explotadores junto a sus hermanos Vanni y Alessio. Entre risas y burlas son contratados para formar parte de la tripulación de una barca que saldrá en seguida a faenar. La historia comienza desde el principio para los Valastro.

APPUNTI SU UN FATTO DI CRONACA

El episodio realizado por Visconti y narrado por Vasco Pratolini relata el terrible hecho sucedido en la barriada romana de Primavale, donde una joven de doce años, Annarella Bracci, fue violada, asesinada y tirada a un pozo por Lionello Egidi, otro joven del barrio. Al principio la cámara muestra el barrio de Primavalle, sus calles, casas y espacios de juego de los niños y niñas y al final del documento se nos sitúa de nuevo en los lugares donde pudo suceder la violación y asesinato, llegando a un pozo en el que una cruz de madera, con el nombre de Anna escrito, indica el lugar donde se encontró el cuerpo de la niña.

BELLISSIMA

Un anuncio en la radio comunica a los oyentes la celebración de un casting para elegir a una niña entre seis y ocho años: la niña más bella de Roma. Madres y familiares acuden a los estudios Cinecittà para presentar a sus hijas al concurso organizado por el director Blassetti.

Maddalena Cecconi asiste con su niña María, a quién pierde entre la masiva aglomeración de gente crispada y nerviosa. Después de buscarla desesperadamente la encuentra y la amonesta por su imprudencia. Alberto Annovazzi, un joven vinculado a los estudios de cine, se acerca a ver que sucede y les acompaña hasta el plató donde se celebran las pruebas de selección. Mientras se despiden aconseja a Maddalena que vaya al estudio de un amigo suyo para hacer a la niña unas fotos profesionales. Una vez en el escenario María recita ante el director Blasetti una poesía llamada “Venecia”.

Al día siguiente una grotesca actriz retirada se presenta en casa de los Cecconi para dar clases de declamación a la pequeña. La preparación de la niña como futura actriz supondrá a Maddalena una serie de gastos a los que deberá hacer frente trabajando como practicante, poniendo inyecciones a domicilio. Spartaco, su marido, no está conforme con las intenciones de ella, quien últimamente ha estado actuando de forma poco habitual.

Maddalena cree necesaria una recomendación de alguien cercano al equipo de producción para asegurar la selección de su hija. Creyendo que Alberto es la persona indicada, queda con él y éste le pide quinientas mil liras para sobornar a las personas necesarias y obtener así el favor. El dinero lo utilizará para comprarse una motocicleta. Cuando Spartaco se entera del tremendo gasto que su mujer está empleando para la estúpida empresa (clases de danza, trajes, peluquería...) se produce entre ellos una fuerte discusión tras la cual él la deja por imposible y accede, resignado, a que lleve a cabo sus planes.

Alberto Annovazzi acompaña a Maddalena y a su hija a la segunda prueba. Aprovechando el momento de euforia y emoción de la madre trata de seducirla con un vacío discurso sobre el amor y los sentimientos pero ella lo rechaza sin contemplaciones. Poco tiempo después se procede al visionado de las pruebas en los estudios Cinecittà. Maddalena consigue entrar en una de las cabinas de proyección desde donde asiste al momento en que su hija, en plena actuación, se pone a llorar. El director y el resto del equipo de producción se ríen descaradamente de Maria ante la mirada indignada de la madre, quien, en un acceso de rabia irrumpe en la sala amonestando duramente a todos los presentes por su inconcebible actitud moral. Apesadumbrada por lo sucedido Maddalena vaga por las calles de Roma con su hija hasta que llegan a un parque donde se sientan en un banco y lloran amargamente.

María resulta seleccionada y los productores acuden a su casa para comunicarle la noticia a la familia y presentarles las condiciones del contrato. Cuando llegan al domicilio se encuentran al marido y le explican los pormenores de la situación. Instantes después entra Maddalena en su casa con la niña en brazos y manda salir a todos fuera, haciendo caso omiso de las sugerencias de Spartaco respecto al contrato. Una vez que el personal ha abandonado el hogar de los Cecconi, incluidas las vecinas, los padres acuestan a Maria y se reestablece una pacífica calma en la que marido y mujer encuentran de nuevo la confianza mutua.

SIAMO DONNE -ANNA MAGNANI-

Este filme cuenta una anécdota sucedida a la actriz Anna Magnani en uno de los trayectos que realizaba habitualmente al teatro para ir a trabajar. Debido a su falta de puntualidad, solía coger un taxi para evitar retrasos permanentes y en uno de los viajes, a la hora de pagar la carrera, el taxista le dice que debe pagar una lira más por llevar a su mascota, un perro pequeño. Ella se niega rotundamente a pagarle diciéndole que el

perro es faldero y que no paga tarifa suplementaria a lo que el taxista le responde que el perro no es faldero, es un perro normal que no ha crecido. El tono de la discusión va creciendo hasta que Anna Magnanni decide ir a buscar a un policía de tráfico para que opine si el perro es faldero o no, hecho que supondrá una multa a la Magnanni debido a que el perro no lleva visible la identificación reglamentaria. Su indignación llega a tal punto que decide ir a poner una reclamación a la comisaría de tráfico, dónde le cuenta la situación al guardia de la entrada, después al sargento y más tarde al capitán. El alboroto que genera la Magnanni en el cuartel de tráfico hace que finalmente decidan recurrir al diccionario para determinar la definición de perro faldero, donde se especifica que perro faldero es todo aquel que cabe en el regazo. Aclarada la polémica de este modo, Anna Magnanni es conducida por el taxista de vuelta al teatro, donde llega con retraso de nuevo y tiene que pagar la multa por llegar tarde, además de la carrera suplementaria y de la lira correspondiente al perro faldero, que el taxista no le perdona. Finalmente ella sale a escena de manera triunfal y canta la canción “Com'è belo fa l'amore quando è sarà”.

SENSO

1886. El panorama social en Italia es tenso puesto que Venecia espera la llegada de las tropas reales que acabarán con el ejército invasor austriaco. En el teatro de La Fenice asistimos a la ópera El Trovador de Verdi. A la representación han acudido algunos oficiales de la ocupación. Al término del tercer acto se organiza un enorme revuelo en la sala: desde los palcos superiores los patriotas lanzan a la platea papeles y flores con los tres colores de la bandera italiana en contra de los austriacos.

El teniente Franz Mahler hace un comentario en tono de burla sobre el nacionalismo italiano y a su osadía responde el marqués Ussoni retándolo en duelo a muerte. La noticia del desafío llega a oídos de la condesa Livia Serpieri, también

defensora de los valores patrios italianos y prima del marqués. Considerando la desfavorable situación a la que se ha expuesto su primo Roberto Ussoni decide interceder en su favor valiéndose de la buena relación que su marido mantiene con los austriacos. Livia pide entrevistarse con Mahler para persuadirlo de que rechaze el duelo. El marqués Ussoni es sencillamente arrestado y expatriado por un año de Venecia.

A partir de este primer encuentro el teniente Mahler intentará seducir a la condesa. Al principio ella se resiste a los galanteos del oficial pero finalmente acabará cediendo: tras pasear por las calles de la ciudad se citan en una pensión secretamente. Un día, Franz no aparece al encuentro y ella, angustiada, decide ir a buscarlo al piso en el que vive con otros oficiales quienes le advierten sobre la fama de conquistador del teniente. Mientras tanto, el ejército real se abre paso con rapidez y está cerca de entrar en Venecia. Ante estas noticias el conde Serpieri decide marchar a la casa de campo de Aldeno por seguridad.

Justo antes de partir, Livia recibe una carta anónima que la cita en un lugar secreto. Su marido la sigue creyendo, al igual que ella, que va a reunirse con su amante. Para sorpresa de ambos es el marqués Ussoni quien la esperaba para hacerle entrega de los fondos que servirán a la causa revolucionaria.

Una noche en la casa de campo se arma un gran revuelo debido a la entrada de un intruso en la finca. De repente, aparece el teniente Mahler en la habitación de Livia y trata de nuevo de seducirla con excusas y promesas a las que ella no puede resistirse. Lo resguarda durante unos días en un cobertizo para poder estar con él a su antojo pero el deber militar le obliga a regresar al frente.

Antes de marcharse de Aldeno, Franz sugiere a Livia la posibilidad de estar siempre juntos si es declarado incapaz de ejercer su profesión militar. Para ello sólo sería necesario sobornar a los médicos con una cantidad importante de dinero. La

condesa, temerosa de perder a su amante, en un último esfuerzo por ser correspondida le entrega el dinero que le había confiado Ussoni para la causa revolucionaria.

Las tropas austriacas y piemontesas se enfrentan en la batalla de Custoza, que termina en una estrepitosa derrota de los italianos. El mismo marqués Ussoni resulta herido en combate. Mientras la guerra toca a su fin Livia se desespera en Aldeno sin tener noticias de su amante. Pese a los peligros de las batallas, cada vez más cercanas, decide ir al encuentro de Franz, refugiado en Verona. Al llegar, queda paralizada por la escena que se encuentra: su amante, borracho y en compañía de una prostituta, la insulta y humilla sin piedad mostrando su verdadero carácter y vil comportamiento. Ante el desprecio que le hace sentir y llena de rencor hacia Franz, decide delatar al oficial en un cuartel austriaco. Unos instantes más tarde un grupo de soldados lo detienen y fusilan mientras Livia corre desesperada por las calles de Venecia gritando su nombre.

LE NOTTI BIANCHE

Mario, hombre tímido e indeciso de mediana edad, regresa en autobús a su barrio. De camino a casa, se encuentra en la calle con Natalia, una joven que está llorando y él, inevitablemente, le pregunta qué le sucede. Mario intenta entablar conversación con ella pero se muestra esquiva aunque finalmente se deja acompañar por él ya que unos gamberros que rondan por allí le producen cierto temor. Al llegar al portal de la casa Mario le dice que al día siguiente volverá al lugar de su encuentro a la misma hora pero tan pronto como se aleja, Natalia sale de nuevo a la calle. Al día siguiente vuelven a coincidir en el punto de encuentro pero ella se echa a correr y se esconde. Mario la sigue y la alcanza y ella le dice que no acostumbra a quedar con desconocidos, explicándole el motivo de su forma de actuar: ella vive con su abuela, que es muy mayor y está ciega, y con una vieja sirvienta, y se dedica a remendar tapices para ganarse la vida, además de alquilar una pequeña habitación que posee. Un día un

hombre le alquiló la habitación y se quedó un tiempo de inquilino y ella acabó por enamorarse de él hasta el punto que pensaron en fugarse juntos, pero el inquilino le dijo que cumplirían su propósito si ella lo esperaba durante un año, tras el cual él la iría a buscar y se marcharían juntos de allí. Pero la fecha se ha cumplido y el inquilino no ha aparecido todavía; por ello Natalia sale todas las noches al punto de encuentro y espera la llegada de su enamorado ya que sabe que él ha regresado a la ciudad. Entonces pide a Mario que le escriba una carta al desconocido inquilino y se la haga llegar y él se presta a hacerlo, pero a la hora de ir a enviarla, la rompe y la tira al río.

La tercera noche que Mario y Natalia se encuentran van a un club donde bailan rock and roll junto a un grupo de jóvenes. Ambos están felices y disfrutan de la velada hasta que la voz de una vecina que llama a su hijo recordándole que son las diez de la noche, hace salir a Natalia de su estado de alegría al recordar su cita con el inquilino. Ella sale corriendo hacia el punto de encuentro y al llegar y ver que no hay nadie esperándola, Mario, que la ha seguido hasta allí, se enfada con ella y se marcha furioso. En el camino de Mario se cruza una prostituta que le lleva a su casa donde él la rechaza y ella le acusa de estafa, desencadenándose una pelea en la que también participan unos hombres que dejan a Mario magullado. Él regresa hacia el punto de encuentro en el que conoció a Natalia y la ve allí, de nuevo, sola. Mario le confiesa entonces que la carta que ella le pidió enviara al inquilino la rompió y la tiró al río pero ella le perdona en una suerte de reconciliación que parece dar un momento de ilusión a ambos y deciden ir a dar un paseo en barca por el río bajo la nieve que ha comenzado a caer entonces. Al amanecer, siguen juntos haciendo planes para el futuro y jugando con la nieve como dos chiquillos. Pero cuando regresan hacia la ciudad, en el punto de encuentro se ve la figura de un hombre alto, vestido de negro; se trata del inquilino, al que Natalia ha estado esperando durante todo este tiempo. Ella corre hacia él y dice a Mario que le

perdone pero que no puede traicionar sus sentimientos. Ellos se marchan juntos y Mario se queda definitivamente solo.

ROCCO E I SUOI FRATELLI

La familia Parondi, una modesta familia de provincias formada por la madre y cuatro hijos (Simone, Rocco, Ciro y Lucca), emigra de Lucania, su ciudad natal, a Milán. Allí les espera el quinto hijo, el mayor de la familia (Vincenzo), quien ya había emigrado a Milán en busca de trabajo y se encuentra planificando la boda con una joven también hija de emigrantes. La madre se opone a la boda ya que cree que el deber del hijo primogénito no es otro que el de ser el responsable de la familia en ausencia del padre. Vincenzo trabaja de albañil aunque tiene amigos en el mundo del boxeo y trata de orientar a sus tres hermanos Simone, Rocco y Ciro, hacia este deporte. Los dos últimos no tienen demasiada ilusión por el boxeo: Rocco encuentra trabajo en una lavandería y Ciro estudia para tener un mejor futuro; pero Simone sí que se entrega al boxeo con pasión.

Durante esos días de incertidumbre y búsqueda, se presenta en casa de la familia Parondi una vecina del edificio, Nadia. Los tres hermanos más mayores quedan seducidos inmediatamente por la belleza de la joven. Enseguida Nadia y Simone comienzan a salir juntos aunque ella está enamorada en secreto de Rocco. Poco después, Simone se presenta en la lavandería en la que trabaja Rocco a pedirle dinero prestado y allí conoce a la patrona, una señora madura a quien seduce sin escrúpulos y le roba sus joyas para regalárselas a Nadia. Cuando ésta ve las joyas y deduce su valor, se asusta y decide entregárselas a Rocco quién debe ir a hacer el servicio militar a una pequeña ciudad de provincias. Pasado el tiempo, Rocco se encuentra con Nadia en la ciudad en la que está haciendo el servicio militar y ella le cuenta que ha estado en la cárcel encerrada.

Al terminar el servicio militar, Rocco regresa a Milán con su familia pero a su llegada se encuentra con una situación familiar distinta: aunque Ciro trabaja en Alfa-Romeo y Vincenzo y su novia se han casado, Simone ha fracasado como boxeador, frecuenta malas compañías y ya no tiene la misma relación con Nadia. Desde su llegada, Rocco comienza a pasar más tiempo con Nadia y ello llega a oídos de Simone quien, junto con un grupo de amigos, decide violar a Nadia delante de Rocco y dar una paliza a éste. Tras el brutal acontecimiento, Rocco dice a Nadia que lo mejor sería dejar de verse y que vuelva con Simone, ya que considera que él ha faltado al respeto a su hermano mayor viéndose con ella a espaldas de él, a lo que Nadia, humillada, responde yéndose a vivir con Simone al hogar de los Parondi, donde las relaciones entre todos los miembros de la familia comienzan a ser insoportables, sobre todo entre las dos mujeres. Para agravar más las cosas, los Parondi tienen que asumir la deuda que Simone tiene pendiente con su mánager y a Rocco no le queda otra opción que dedicarse al boxeo. Pero Nadia, herida por lo sucedido con Rocco y sintiendo un profundo desprecio por Simone se cita con un hombre a las afueras de Milán, con tan mala suerte que unos conocidos de Simone la ven y le avisan inmediatamente. Entonces él, herido en su orgullo por segunda vez, acude en su búsqueda y tras una violenta discusión llena de reproches, Simone la apuñala repetidamente. Al mismo tiempo, Rocco está participando en un combate de boxeo del que sale vencedor. Tras la victoria, la familia se reúne para celebrar la victoria de Rocco pero la fiesta es interrumpida por la llegada de Simone, exhausto y con las manos ensangrentadas. Inmediatamente y haciendo caso omiso a los ruegos de la madre y de Rocco, decide llamar a la policía. Al día siguiente Luca acude a la fábrica Alfa-Romeo a decirle a Ciro que la policía ha detenido a Simone. Ciro explica a su hermano pequeño las consecuencias de determinados actos y le anima a seguir una conducta irreprochable por el bien de la familia. El filme termina con la prometedora carrera pugilística del joven Rocco Parondi en los periódicos.

IL LAVORO

Recién llegado de viaje, el conde Ottavio se encuentra una ingrata sorpresa difundida en todos los periódicos: su habitual costumbre de solicitar servicios de señoritas de compañía ha salido a la luz y se ha enterado su esposa, Pupe. Pero esto no es lo peor de todo ya que su suegro, un potentado industrial alemán, ha cancelado todas sus cuentas a causa del escándalo. Su esposa Pupe, lejos de estar enojada y dispuesta a pedirle el divorcio prepara una estrategia para dar un escarmiento a su mujeriego marido. En primer lugar le expresa su interés por trabajar para no depender de su padre en el aspecto económico: después le cuenta que ha hablado con todas las mujeres a las que solicitó servicios sexuales y le hace una curiosa pregunta: ¿Qué mujer de todas las que ha frecuentado le parece más atractiva y con cuál se quedaría? Ante esta sorprendente pregunta Ottavio le responde que se quedaría solo con ella, con su esposa, a lo que Pupe le responde que entonces ya no es necesario que busque trabajo porque ya lo ha encontrado: cada vez que él quiera acostarse con ella, deberá pagarle la misma cantidad que pagaba por los servicios de las señoritas de compañía. Él, desconcertado pero intrigado por el devenir de la propuesta, se lo toma como un juego que termina con Ottavio portando una rosa en una mano y un cheque en la otra.

IL GATTOPARDO

Sicilia, 1860. El príncipe Fabricio de Salina vive plácidamente con su familia en un suntuoso palacio rodeado de grandes lujos y comodidades. Un buen día la tranquilidad habitual se ve alterada al encontrar un soldado del ejército real muerto en el jardín. El príncipe se entera mediante el correo de que las tropas de Garibaldi han entrado en Sicilia y están cerca de allí. Ante la tensa situación que la guerra provoca, Fabricio decide viajar con el capellán y su familia a la casa de campo de Donnafugatta. Antes de partir, su sobrino Tancredi Falconieri le comunica la decisión de unirse a los

garibaldinos, cuya causa comparte. Pese a las reticencias iniciales del tío, éste decide apoyarle ofreciéndole dinero y deseándole suerte.

La guerra se hace más intensa en algunos frentes y en una de las batallas Tancredi resulta malherido. Mientras tanto, la familia Salina se desplaza a Donnafugatta donde son recibidos por todo lo alto y con grandes cortesías. Allí acuden a la tradicional Misa de Acción de Gracias, en cuyo transcurso el príncipe comenta a su mujer cómo organizar la cena que cada año celebran en su residencia. Acudirán, entre otros, el alcalde de la villa, Calogero Sedara y su hija Angelica.

Antes de la cena, la joven entra en el salón y nada más verla Tancredi se enamora de ella perdidamente. En vista del noviazgo entre ambos las esperanzas que Concetta, hija mayor del príncipe, había puesto en casarse con su primo Tancredi se desvanecen por completo.

En los días que la familia pasa en Donnafugatta se celebra el plebiscito para determinar la unidad de Italia. Poco después el príncipe sale de caza con el organista de la iglesia, viejo conocido suyo, con quien comenta los resultados de las votaciones y le pide información sobre la familia Sedara. A su regreso de la partida de caza, Fabricio de Salina formaliza el compromiso con Calogero Sedara.

Tancredi regresa del frente con el grado de “oficial del ejército saboyano” junto a un amigo que pretende conquistar a Concetta. Varios días más tarde, un delegado del gobierno llega a la villa para ofrecer al príncipe un puesto en el senado. Fabricio rechaza el cargo manifestando su escepticismo en cuestiones políticas y propone en su lugar a Calogero Sedara.

Los Salina son invitados a cenar en el palacio de Ponteleone con la aristocracia local y los personajes de la alta sociedad. El príncipe, cansado de la velada, observa a los invitados y decide retirarse a una solitaria habitación en la que encuentra una pintura

que representa una escena sobre la muerte y la contempla con interés⁸¹⁴. Tancredi y Angelica irrumpen en la habitación llevando con ellos el bullicio. Ante la melancólica actitud del príncipe, Angelica le pide que baile un vals con ella. Él accede y ambos terminan rodeados por las otras parejas que los observan asombrados por su destreza.

La fiesta llega a su fin y los convidados abandonan paulatinamente el palacio. Los novios y don Calogero viajan en el mismo coche mientras que el príncipe decide marchar paseando a casa con la única compañía de las campanadas del Ángelus.

VAGHE STELLE DELL'ORSA

Sandra y su marido Andrew celebran una fiesta de despedida en Ginebra con motivo de su partida a Estados Unidos. Antes del viaje tienen que ir a Volterra, ciudad natal de Sandra, para asistir a la ceremonia de donación de los jardines del palacio familiar a la ciudad, que pasarán a ser un parque público en memoria de su padre, un científico judío muerto en Auschwitz.

Una vez instalados en el antiguo palacio, Sandra y Andrew salen a pasear por la noche al jardín. Allí encuentran la estatua de su padre velada con una tela blanca y ella la abraza efusivamente. Justo entonces aparece su hermano Gianni, a quién Andrew no conocía todavía. Al día siguiente, Sandra visita a su madre al sanatorio mental en el que se encuentra recluida, volviendo a recordar junto a ella tiempos pasados. Después se dirige al ayuntamiento a firmar los documentos de la cesión de los jardines acompañada por su marido, su hermano y el actual marido de su madre, el abogado Gilardini. Sandra odia a su padrastro porque sospecha que fue el culpable de la muerte de su padre en un campo de concentración.

⁸¹⁴ Esta escena nos hace pensar en el profesor de *Gruppo di famiglia in un interno* y sus cuadros de colección que guarda en su palacio de Roma.

Mientras enseña a Andrew la antigua casa encuentran un mensaje oculto en un reloj. Ella le hace creer que esas palabras han estado allí desde su infancia y que se las envió un antiguo novio de la adolescencia. Pero el que había dejado en realidad el papel con la inscripción era su hermano, Gianni, quien le espera en el lugar indicado en la nota. Una vez reunidos, los dos hermanos rememoran el profundo afecto que les unió tiempo atrás y el odio que ambos guardan a su madre.

Gianni enseña a Sandra un librito titulado *Vaghe stelle dell'orsa* en el que relata sus recuerdos del pasado junto a su hermana. Ella le pide que lo destruya para no comprometer su relación fraternal debido al contenido del escrito. Andrew, que ha escuchado la anterior escena, comienza a dudar de la relación entre los dos hermanos. Para averiguar lo que ocurre decide invitar a cenar al abogado Gilardini y al psiquiatra de la madre de Sandra. La reunión se convierte pronto en un enfrentamiento entre Sandra y su padrastro que le acusa de haber tenido relaciones sexuales con su hermano. La situación se complica con la agresión de Andrew a Gianni, quien humillado, se esconde en la antigua habitación de su madre y allí quema su libro de memorias.

Mientras, Sandra trata de persuadir a su marido de que la relación con su hermano es sencillamente familiar. Le dice también que se quedará un tiempo más en Volterra para tranquilizarse y reflexionar sobre lo acontecido. Andrew regresa a New York desde donde escribe a su mujer diciéndole que la espera impaciente.

Gianni amenaza a Sandra con suicidarse si le abandona. Pero ella, que no quiere perder a su marido, le responde con una violenta frase que ofende profundamente a su hermano. A la mañana siguiente se celebra la ceremonia de donación del jardín como parque público y allí se dan cita las máximas autoridades. También están Sandra, su madre y el abogado Gilardini. Solo falta Gianni, cuyo cuerpo yace inerte en la habitación de su madre junto a un bote de barbitúricos. En el parque, el sacerdote recita los versículos de Isaías 26:19.

LA STREGA BRUCIATA VIVA -LE STREGHE-

Valeria y su marido celebran el aniversario de su matrimonio en su casa de invierno y han invitado a varios amigos de la pareja. Entre los invitados destaca una famosa actriz de cine, Gloria, cuya presencia capta el interés de todos: quieren conversar con ella, conocerla personalmente y saber de su vida privada. Después de la cena los invitados deciden relizar un juego en el que quien pierde debe realizar una acción consensuada por los presentes. Gloria pierde y determinan entre todos que baile una danza con cierta sensualidad, pero se comienza a sentir mal y se desmaya, asistiéndola algunos de los que participaban en el juego. La tumban en el sofá y la desvisten con cierta malicia, quitándole también las pestañas postizas y la peluca. Una vez se van todos a dormir Gloria vuelve a sufrir otro desvanecimiento y en esta ocasión se entera del motivo de su malestar: está embarazada. Al día siguiente llama a su marido para darle la buena noticia a la que él le responde que no puede tener ese hijo porque dejaría de cumplir los plazos y compromisos profesionales que tenía acordados con directores y productoras. Ante la rotunda negativa del marido de no llevar a cabo el embarazo ella se sume en una profunda depresión y acepta maquinalmente de antemano la imposición del marido. Al día siguiente, después de prepararse la vestimenta y el maquillaje y volver a aparentar ser la star que todo el mundo esperaba, un helicóptero le espera en el exterior del recinto. Ella sube y se sienta en el helicóptero mientras los fans le aclaman y solicitan autógrafos.

LO STRANIERO

Meursault es un ciudadano francés que vive en Argel, donde trabaja en una oficina y lleva una vida convencional. Su madre acaba de morir y desde la residencia donde ella vivió sus últimos días le citan para el entierro. A su llegada, el director le explica el procedimiento habitual y le invita a visitar el cadáver de su madre en el

depósito. Más tarde, Meursault y un grupo de ancianos, compañeros y amigos de su madre, velan el cuerpo de la fallecida. Al día siguiente se celebra el entierro en un cementerio situado lejos de la residencia, lo que obliga a los asistentes a caminar largo rato bajo un intenso calor. Después del entierro regresa a Argel y al día siguiente decide ir al muelle a bañarse para olvidar la muerte de su madre. Allí se encuentra con una antigua conocida, Marie Cardona, con la que pasa el día disfrutando del ambiente de la ciudad. Por la tarde van al cine y finalmente terminan acostándose juntos en casa de Meursault. Al día siguiente ella se marcha y él pasa el día mirando por el balcón y observando el ajetreo callejero.

El lunes siguiente el jefe de Meursault le propone trasladarlo a París para mejorar su puesto y conocer otros lugares y ambientes de trabajo pero Meursault no se muestra muy entusiasmado y su jefe le reprocha amablemente su falta de ambiciones. Al regresar a casa su vecino, Raymond, le invita a tomar un vino y a cenar con él y le cuenta que quiere dar un escarmiento a una amante que tiene porque le ha sido infiel. Para ello necesita que Meursault le escriba una carta haciéndole creer que la perdona y diciéndole que quiere que vuelva junto a él. La estrategia da resultado y la mujer regresa pero él la está esperando para darle una paliza y se monta un gran escándalo en el vecindario que hace que tenga que intervenir la policía y se llevan a Raymond detenido. Meursault va a buscarlo a la comisaría y en agradecimiento a su ayuda y amistad invita a Meursault y a Marie a pasar un día en casa de un amigo suyo en la playa. Antes de salir de Argel, Raymond advierte a Meursault que unos árabes llevan siguiéndolo unos días, concretamente el hermano de su amante y unos amigos.

En la casa de la playa disfrutan de un magnífico día. Se bañan y comen todos juntos en un ambiente de cordial amistad. Después de comer, Raymond, Meursault y el amigo del primero van a dar un paseo por la playa y se encuentran con los árabes. Se enzarzan en una pelea que termina con una herida de navaja en el brazo de Raymond,

quien después de curar la herida, decide coger una pistola y regresar al lugar de la pelea para vengarse de sus agresores. Meursault trata de hacerle cambiar de opinión pero Raymond no cede, hasta que se encuentra con los árabes que huyen asustados por la presencia de la pistola. Meursault le hace ver que ha “ganado” y le quita el arma de las manos, poniéndola en su bolsillo. Pasado un rato, Meursault decide ir a dar un paseo por la playa y se encuentra con el joven árabe que hirió a Raymond, en un gesto inconsciente pero desproporcionado, dispara al joven y lo mata.

Una vez detenido va a la cárcel hasta la celebración del juicio. Allí recibe la visita del abogado de oficio y de Marie, quien le da ánimos diciéndole que todo irá bien y que pronto saldrá libre. Pero la respuesta de Meursault es apática, manifestando que todo le da igual, del mismo modo que ante el fiscal y el abogado su defensa es débil y poco creíble. Cuando se celebra el juicio pasan a declarar muchos de sus amigos y conocidos pero las pruebas se acumulan en su contra, haciéndose inevitable el veredicto de culpabilidad. Finalmente es condenado a la horca.

Meursault espera en su celda la hora de la ejecución. Pese a la reiterada insistencia en no recibir al capellán de la cárcel, éste logra hablar con él, pudiendo comprobar la falta de arrepentimiento del reo.

LA CADUTA DEGLI DEI

Berlín, 1933. Alemania se encuentra en plena transformación: el nacional-socialismo lucha por abrirse paso sobre la república de Weimar. En este contexto socio-político el barón Joachim von Essembeck, presidente de una poderosa industria del acero, celebra su fiesta de cumpleaños. Han acudido todos los familiares y parientes más cercanos: la viuda de su hijo Thomas, Sophie (mujer ambiciosa y perversa); el hijo de ésta y nieto de Joachim, Martin (joven caprichoso y voluble que se desentiende de toda responsabilidad familiar); su sobrino Herbert (rechaza la adhesión al régimen

fascista) con su mujer Elisabeth (comparte las ideas de su esposo) y sus dos hijas (Thilde y Erika); también está otro sobrino del barón, Konstantin (miembro de las S.A. que pretende la dirección de la empresa del acero) con su hijo Guenther (detesta la actitud de su padre); y por último asisten Friedrich Bruckmann (pariente lejano con intenciones de dominar la empresa y que mantiene relaciones con Sophie); y Aschenbach (oficial de las S.S. que maneja a todos a su antojo en beneficio de su partido).

En homenaje al barón, los más jóvenes han preparado un regalo especial: las pequeñas Thilde y Erika recitan unas poesías, Guenther interpreta una pieza al violonchelo y finalmente, Martin, sorprende a todos con una grotesca parodia de Marlene Dietrich. El espectáculo se ve interrumpido por la noticia de que el Reichstag ha sido incendiado. Este suceso divide las opiniones de la familia durante la cena y la presión de los hechos obliga al barón Joachim a destituir de la presidencia de la empresa a Herbert, otorgándosela a Konstantin. Horas después, el barón es asesinado y las sospechas recaen sobre el destituido Herbert, quien decide huir en vista de que su pistola es el arma del crimen. Una vez enterrado el barón, Konstantin toma el cargo dispuesto a producir armamento para las brigadas S.S. mientras Friedrich maneja la situación para hacerse con la empresa mediante el apoyo de Aschenbach.

Martin, ajeno a todos los cambios, se dedica a la vida mundana y a satisfacer sus necesidades carnales manteniendo relaciones en secreto con una amante. En el piso donde se reúnen conoce a una niña a quien coge especial cariño, obsequiándola con regalos y caricias. Pero un día la niña enferma sin motivo aparente y decide quitarse la vida ante la mirada de Martin.

Konstantin se entera de lo ocurrido y aprovecha para hacer chantaje a Martin, obligándole a dejar de apoyar a Friedrich en el consejo de administración. Asustado por lo ocurrido, Martin se esconde durante un tiempo en un desván hasta que su madre lo

descubre allí. Sophie empieza a preocuparse por la actitud de su hijo y por el control que Konstantin está adquiriendo en la industria. Se reúne con Aschenbach para hablar sobre la situación y este la sosiega, diciéndole que tiene un plan con el cual sus temores pronto desaparecerán.

Mientras las tropas de las S.A. celebran una fiesta en Wiese y todos los soldados se emborrachan, varios hombres de las S.S. capitaneados por Aschenbach y Friedrich, les sorprenden a traición matándolos a todos⁸¹⁵, incluido Konstantin. Friedrich pasa a ser el nuevo propietario de la empresa y para celebrarlo organiza una cena familiar en la que reaparece inesperadamente Herbert, suplicando la salvación de sus hijas del campo de concentración en el que ya ha muerto su esposa, víctima del engaño de Sophie.

Aschenbach se alía ahora con Martin, destruyendo las pruebas que inculpan al joven del suicidio de la niña, y el poder pasa a sus manos. Viendo la situación desde otra perspectiva, Martin viola a su madre y le reprocha haber dado su cariño a Friedrich en lugar de a él. En la cumbre del poder y para completar la humillación, obliga a ambos a casarse en una fantasmagórica celebración que termina con el suicidio de los recién desposados. Martin se encarga de preparar unas pastillas de cianuro forzándoles a elegir una muerte segura.

⁸¹⁵ Las S.A. y las S.S. estaban enfrentadas. A pesar de que el comandante Ernst Röhm y sus milicias armadas tuvieron una importancia decisiva en la subida de Hitler al poder, se convirtieron luego en un estorbo para el Führer a la hora de ganarse el favor del ejército, en manos de la élite militar prusiana, que no quería saber nada con la ruidosa violencia de las S.A. La situación culminó en la llamada “noche de los cuchillos largos”, nombre con el cual se conoce la matanza que tuvo lugar durante la madrugada del 29 al 30 de junio de 1934, en la que las S.S. aniquilaron prácticamente a las S.A. Según algunas fuentes, Röhm era borracho y homosexual, lo que explica el cariz de la orgía en la que Konstantin muere acribillado. En realidad, Röhm fue ejecutado por orden de Hitler. Cf. MIRET JORBA, Rafael. *Luchino Visconti: La razón y la pasión*. Barcelona: Ed. Fabregat, 1989 (1ª ed.: 1984), p. 182.

MORTE A VENEZIA

A causa de un fracaso artístico el prestigioso músico Gustav Aschenbach decide viajar a Venecia en busca de descanso. Allí se hospeda en el Hôtel des Bains donde se encuentra con los tópicos turísticos creados por la alta sociedad europea. El roce con la vulgaridad reinante y con la gente mundana molesta profundamente a Gustav, acostumbrado a la protección de su trabajo y de su familia.

Pronto se ve sorprendido por una forma inesperada de belleza que le cautiva: entre los huéspedes del hotel se encuentra un joven polaco llamado Tadzio que será el centro de atención de Gustav. La atracción que siente por el muchacho le hace recordar conversaciones mantenidas con un músico amigo sobre la belleza y sus manifestaciones, tratando así de reforzar sus principios estéticos y morales. Pero la fascinación por el joven se convierte en un conflicto mucho más grave de lo que podría haber imaginado, puesto que las barreras que trata de poner a sus sentimientos se desmoronan.

Después de considerar la situación decide abandonar Venecia en un ingenuo intento de huida. Al llegar a la estación de tren le comunican que su equipaje ha sido enviado a una localidad de destino equivocada. Este pretexto sirve a Gustav para regresar al Lido y ver de nuevo a Tadzio, siendo consciente de su absoluta fragilidad.

A la vez que contempla abiertamente al joven confirma que la ciudad está infectada aunque nadie le dice la verdad: el maître del hotel le hace creer que es efecto del siroco; el cantante callejero evade su pregunta al respecto; finalmente el empleado de una agencia le cuenta que el cólera acecha a Venecia y por ello se desinfectan las calles tratando de no alarmar a los turistas.

Los sucesivos acontecimientos le recuerdan su pasada felicidad familiar y la estabilidad emocional de aquellos momentos. Admite para sí que ama al joven y lo sigue a distancia, cada vez más descaradamente. Tratando de resultarle aceptable, se

maquilla y se arrastra por las calles de Venecia hasta que el agotamiento le impide continuar.

Finalmente descubrirá que lo que ama es el acceso a la materialización de la belleza soñada que le resulta inaccesible. En un último esfuerzo por acercarse al joven, Aschenbach muere en la playa, muriendo con él sus convicciones artísticas y morales.

LUDWIG

Baviera, 1864. Tras la muerte de Maximiliano II su hijo Ludwig es coronado rey a los 16 años de edad en una fastuosa ceremonia a la que asisten toda la corte y sus familiares excepto su prima Elisabeth de Austria.

Un tiempo después, Ludwig y Elisabeth coinciden en el palacio de Bad Ischl donde el rey medita la opción de casarse con la hija del zar. Su prima considera un error el enlace y le habla de una propuesta de matrimonio con su hermana Sophie. Pero Ludwig, enamorado de Elisabeth, desestima la posibilidad reconociéndole sus sentimientos.

La fascinación del monarca por la música y las artes le impulsa a actuar como protector del compositor Richard Wagner, quien logra estrenar *Tristán und Isolde* bajo la batuta del director Hans Von Bülow, cuya esposa Cosima, es la amante del maestro Wagner. El incondicional apoyo de Ludwig al compositor y la ambición de Cosima obligan al gobierno a intervenir tratando de convencer al rey de la necesidad de alejarlos de Munich.

La marcha de Wagner hace que Ludwig encuentre una nueva ocupación en torno al arte: decide construir varios castillos por toda la región. Para estos caprichos emplea desmesuradas cantidades de dinero que comienza a escasear en las arcas del estado. La guerra con Prusia y Austria también será un descalabro para él puesto que su intervención a favor de los austriacos significa una estrepitosa derrota. Su hermano

Otto regresa de la guerra con graves trastornos mentales de los que no se recuperará. El coronel Dürkheim, amigo confidente del rey, se ve obligado a recordarle sus deberes y a hacerle recapacitar sobre su futura trayectoria como monarca.

Los consejos del coronel no son en vano: Ludwig decide casarse con su prima Sophie para enderezar su situación personal y la trayectoria de Baviera. La noticia es recibida con gran emoción por parte de su madre la reina. Pero los rumores de homosexualidad que acechan al rey son tan extendidos que obligan al gobierno a asegurarse de la condición sexual del soberano. Le envían una prostituta para que corrobore o niegue tales rumores y Ludwig la rechaza humillándola.

El matrimonio con su prima Sophie le parece cada día más absurdo y toma la decisión de romper el compromiso pese a las advertencias de su confesor. El gobierno le insiste en ceder la soberanía de Baviera a Guillermo I de Prusia, emperador del nuevo imperio alemán. Su hermano Otto está gravemente enfermo y es trasladado a un sanatorio para enfermos mentales donde Ludwig le visita comprobando su fragilidad emocional. Todas estas circunstancias pesan excesivamente sobre el carácter del monarca quien comienza a desentenderse de los asuntos prioritarios del estado y a alejarse de la realidad política del país. Decide entonces retirarse a sus castillos llevando consigo a sus más fieles súbditos y servidores, en especial a Richard Hornig, por quien siente una gran atracción.

Ensimismado con el teatro y aislado en un mundo ficticio creado por él mismo a costa de las arcas del estado, su salud mental comienza a alarmar a los miembros del gobierno y los psiquiatras de la corte quienes consideran a Ludwig incapaz de gobernar. Deciden destituirlo y recluirlo en el castillo de Berg donde es vigilado constantemente. Su positiva evolución y educado comportamiento le permiten ganarse la confianza del doctor Gudden, a quien convence para salir a pasear en la noche. La excesiva tardanza

de ambos alarma a los guardianes y salen a buscarlos por las proximidades del castillo. Los cuerpos inertes del monarca y el doctor yacen sin vida en el lago Starnberg.

GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO

En un magnífico palacio romano un viejo y solitario profesor vive dedicado a su afición por el coleccionismo de pinturas. Un día, mientras dos galeristas tratan de venderle un cuadro a buen precio, la marquesa Bianca Brumontti irrumpe en el palacio con la intención de alquilar el piso de arriba. Pese a la rotunda negativa del profesor, ella insiste en visitar el apartamento y al final logra su propósito. Aparecen entonces los demás miembros de la familia Brumontti: primero la hija, Lietta con su novio Stefano y después Konrad, el amante de Bianca. Todos están de acuerdo en quedarse con el alojamiento y el profesor, pese al recelo inicial, acaba por ceder.

Las obras de acondicionamiento resultan tan molestas que el profesor se ve obligado a llamar la atención a sus nuevos vecinos. Cuando sube a hablar con ellos encuentra a Konrad, con quien discute debido a un malentendido con la marquesa. El joven pide permiso al profesor para telefonar a Bianca y aclarar la situación. Mientras esperan la llegada de la marquesa, Konrad y el profesor entablan conversación y se establece entre ellos una cordial simpatía. Al regresar la señora Brumontti de París para esclarecer lo sucedido, ésta no admite su responsabilidad y se produce una violenta disputa entre ella y Konrad que acaba con la reconciliación de ambos. Entre tanto, Lietta manifiesta un singular cariño por el profesor, a quien admira por su diferencia con el resto de las personas.

Una noche, un ruido extraño despierta al profesor. Al salir de su estancia se cruza con dos hombres que huyen de la casa y en el apartamento encuentra a Konrad malherido y ensangrentado. Le ayuda a curar las heridas y lo aloja en una habitación

secreta. El joven cuenta al profesor que participó en el movimiento estudiantil de 1968, aclarando en parte lo sucedido.

Pasa el tiempo y la normalidad se reestablece en la casa: los inquilinos continúan con su vulgar existencia mientras el profesor trata de acostumbrarse a ello. En una ocasión encuentra a Konrad, Lietta y Stefano drogados y desnudos escuchando música. Poco después, la policía va a su casa para interrogarle sobre Konrad, a quien han detenido por tráfico de drogas. Cuando regresa de la comisaría reprocha a toda la familia Brumontti su comportamiento y falta de educación.

Pese a las notables diferencias que hay entre ellos decide invitarlos a cenar. La velada se torna tensa y termina con una pelea entre Konrad y Stefano en la que tiene que intervenir el profesor para separarlos. Unos días después recibe una nota de Konrad en la que se despide de él afectuosamente. Justo cuando el profesor lee las palabras de adiós se escucha una fuerte explosión en el piso de arriba. Un escape de gas ha estallado causando la muerte a Konrad. Fortuito o provocado, el accidente hace renacer en el profesor la sensación de soledad y de muerte.

L'INNOCENTE

A finales del siglo XIX la aristocracia romana celebra asiduamente veladas y reuniones para entretenerse. Tullio Hermil, un apuesto caballero de la alta sociedad, tiene como amante a Teresa Raffo, quien le chantajea para que ignore a su esposa, Giuliana, y atienda sólo a sus caprichos. Para dar celos a Tullio, Teresa decide marcharse al final de una velada en compañía del príncipe Stefano Egano. Tratando de reconciliarse, Tullio la lleva de viaje a Venecia pero antes de partir confiesa su infidelidad a Giuliana y le dice que todavía siente por ella gran estima pero no pasión.

En los días previos al viaje, llega a la casa el hermano de Tullio, Federico, a quien le encomienda que cuide de su esposa. Giuliana conoce entonces al escritor Filippo d'Arborio y se enamora de él.

Al regresar del viaje, Tullio se da cuenta de que las cosas no están igual que antes. El hecho de saber que su esposa ama a otro hombre le hace sentir una inmensa envidia. Cancela un viaje con Teresa y decide ir con su mujer a la casa de campo de su madre y visitar Villa Lila, una finca que les regaló cuando se casaron. Allí siente renacer la pasión por su mujer y trata de convencerla para que lo perdone y puedan seguir juntos. Giuliana se siente indispuesta y la madre de Tullio decide llamar a un médico quien les comunica que está embarazada. Al enterarse del embarazo, Tullio le dice que se deshaga del hijo lo antes posible, pero ella se opone totalmente. Cuando nace el niño comienza a sentirse obsesionado por el alejamiento de su mujer hacia un hijo que no es suyo y determina no verlo nunca. Obliga a Giuliana a prometerle que tampoco verá al niño y que se alejará de él. Pero ella no puede dejar de ir a ver furtivamente a su hijo querido.

La noche antes de Navidad toda la familia asiste a misa excepto Tullio, que permanece en casa con la nodriza. Le da permiso para ir a la iglesia y se queda al cargo del niño. En ausencia de todos y cegado por su odio decide sacarlo al frío de la intemperie invernal. Al regresar la familia de la celebración descubren al niño con problemas de respiración y a los pocos minutos muere ante la impotencia de todos.

Giuliana, al comprender que ha sido él quien ha asesinado al niño, le dice que los sentimientos hacia su hijo eran verdaderos pese a haberle hecho creer lo contrario. Tullio se marcha con Teresa y le relata la historia del crimen. Ella le dice con frialdad que ya no siente ningún interés por él y le abandona. Absorto en sus pensamientos y convencido de sus actos, Tullio no acepta que ella también le deje y se suicida.