

Obituarios a destiempo

Como en la ópera

Sealtiel Alatríste

17 de marzo de 1976: *Muere Luchino Visconti*, célebre director de cine italiano, y uno de los creadores de la escuela neorrealista.

Seguramente hubiera querido que su funeral fuera parte de la ópera que siempre soñó dirigir, que el velatorio reprodujera el escenario de una vieja iglesia del renacimiento italiano, en el que su amiga María Callas cantara *La mama morta*, con toda la trágica intensidad que Umberto Giordano hubiera sabido darle, y que un coro solemne diera ritmo a su último aliento. Su muerte sería, así, la del noble que siempre llevó dentro, no en balde ostentaba el título de Conde de Modrone. Había nacido casi setenta años antes, el dos de noviembre de 1906, día de muertos, y llevó en su corazón grabada la sensación de que los funerales tenían que ser fastuosos, y que quizá, por paradójico que nos pueda parecer, el día en que uno muere es el más importante de la vida. Nadie lo sabe de cierto, pero podemos suponer que tenía alma medieval, y como los fastos fúnebres que describe George Duby en su libro, *Guillermo el Mariscal*, Luchino Visconti había venido preparando el escenario de muerte en sus últimos filmes, sobre todo, con su soberbia adaptación de *Muerte en Venecia*, que el jurado del Festival de Cannes tuvo el mal tino de despreciar frente a *El Mensajero* de Joseph Losey.

Es indudable que con este filme, Visconti tuvo un atisbo de su propia muerte, el largo *long shot* con el que filmó la lenta agonía de Von Aschenbag en la playa del Lido, acompañado por el *Adagietto* de la *Quinta Sinfonía* de Gustav Mahler, tuvo que haberlo estremecido, y anunciarle que él mismo moriría de la misma forma pocos años después. Antes de que se descubriera el virus del SIDA, un músico que reconoce

el pasmo que le produce la belleza de un chico hermoso, y muere atacado por la peste, una enfermedad erradicada de Europa muchos años antes. ¿Fue una metáfora del terror que producía cualquier epidemia?, ¿fue simplemente en la adaptación del relato de Thomas Mann?, ¿o fue la puesta en escena, como si de una ópera se tratara, de la muerte de un genio incomparable del siglo, tal como se le define al protagonista en la primera página de la novela? Es imposible saberlo, pero, en cualquier caso, Visconti echó mano de todos sus recursos estéticos para hablar de la patética hermosura de la muerte, y decirnos que el día en que fallecemos, se realiza la gloria de haber vivido al son de nuestros caprichos e ideales.

Desde los remotos años treinta, Visconti se había aficionado al cine. Durante una visita a París, conoció a Jean Renoir con quien llegaría a trabajar fugazmente. Su *debut* como director tuvo lugar en 1942 con el filme *Obsesión*, una adaptación al ambiente italiano de la novela *El cartero siempre llama dos veces* de James M. Cain. En ésta, su primera película, el futuro gran director del neorrealismo, recupera el talento de dos famosos actores del periodo fascista, Clara Calamai y Massimo Girotti, y los convierte en protagonistas de una historia llena de sensualidad, ambientada en lugares poco comunes, que a la postre resultó una película de ruptura, aborrecida por las autoridades, que anunciaba una nueva concepción del cine.

En 1943 es arrestado por sus actividades antifascistas y tuvo que esperar hasta 1948 para rodar *La tierra tiembla*, una adaptación de una novela de Giovanni Verga (famoso escritor italiano que nunca le hizo el feo a su apellido), *Los Mala voglia*. Se trataba de una película sobre la historia de una familia,

interpretada por actores no profesionales y hablada en siciliano (tal vez para complacencia de la *Cossa Nostra*). Sigue *Bellissima* cuya visión del pueblo es gramsciana en el sentido más estricto de la palabra que representa una feroz crítica del neorrealismo y, a la vez, una superación del mismo: el noble se declara de filiación comunista. En esta película se notan las influencias más dispares: Zavattini y “Cinema nuovo”, la *Magnani* y Hollywood, la Cinecittà de Blasetti y la del bromista Chiari. En cualquier caso, *Bellissima* es una obra fundamental del cine italiano en la cual es posible entrever algunas tenues señales que anuncian el cambio antropológico que se manifestará plenamente durante los años del *boom* y que Pasolini narrará con dolor. En uno de sus mejores momentos, Visconti rueda *Senso* (1954), una relectura del *Risorgimento* exenta de hipocresías que es un homenaje insuperable al mundo verdiano, tan caro a su sensibilidad operística.

El periodo más fértil de la creatividad de Visconti se cierra con *Rocco y sus hermanos* (1960), una película de culto, lanzamiento a la fama de Alain Delon, suma y compendio del arte visconteano, expresado en las formas de un melodrama de notables efectos en el cual se narra la desintegración de una familia campesina al llegar a la ciudad. El director milanés coloca sus trágicos personajes fuera del tiempo y del espacio, entre el mito y la historia, y nos regala imágenes inolvidables entre las cuales destaca la escena del asesinato de Nadia, una nueva Carmen de tono italiano.

Estoy seguro que de todos los personajes de sus películas, el que estuvo más cerca de la vida de Luchino Visconti, de su modo de vivir, de su conciencia social, fue el Príncipe Salina, el protagonista de *El gatopardo*,

magistralmente interpretado por Burt Lancaster. El director, quien parece refrendar en cada filme el repudio a su origen, y que siempre permaneció fiel a su ideario comunista, en la práctica parecía lamentarse de la proletarización del mundo. Un poco a la manera del Príncipe de Salina, Visconti hubiera querido que el comunismo elevara la conciencia de las clases desposeídas, y no, como era evidente al mediar el siglo, que la conciencia estética del mundo se viniera abajo poniendo de pretexto la ignorancia de los trabajadores. La igualdad tan perseguida, tan buscada por los movimientos de izquierda, arrastraba al mundo hasta su más espantosa fealdad. Los pobres no serían ricos, sino que la sociedad se volvería más pobre. Luchino observaba los cambios sociales, las revueltas, la debacle social, con los mismos ojos con que su personaje analizaba la llegada del garibaldismo a Sicilia, preguntándose si habíamos ganado algo con que la clase obrera ocupara los puestos políticos. Todo cambiaba para que todo siguiera igual, rezaban las conviccio-

nes del melancólico protagonista de *El gatopardo*. Hay en la película una escena, muy al principio, que habla de ese sentimiento que Visconti nunca pudo quitarse de encima: Burt Lancaster desciende de su carruaje y empieza a golpearse el pecho para sacudir el polvo que se le ha pegado al saco de su levita, pero lo único que consigue es provocar una nube que le ensucia el rostro. No hay otra película en la que el polvo juegue un papel tan decisivo como en ésta. De la misma manera que *Muerte en Venecia* parece anticipar la epidemia del SIDA, *El gatopardo* revela que si con los desposeídos, los humillados —*las pobres gentes, los endemoniados*, como los había llamado Dostoievski— el mundo no era un lugar amigable, no lo sería tampoco con una sociedad proletarizada, mal educada, ignorante y sucia.

Siguiendo su ideario, Visconti habría querido adaptar *La montaña mágica*, de Mann, y *En busca del tiempo perdido*, de Proust. Eran dos empresas gigantescas que desde hacía mucho tiempo rondaban

en torno suyo sin que se atreviera a concretarlas. Antes de morir, realizó en todo caso otras dos películas: *Grupo de familia* (1974) dedicado también a la incomunicación y a las dificultades del hombre para vivir en comunidad; y *El inocente* (1976), que estaba terminando de filmar cuando falleció, y que sería proyectada después de su muerte. Este filme también se centra en la muerte, la muerte de un recién nacido, ese inocente que da título y sentido a la película. ¿Hacia dónde huir, cómo salvarse, qué conciencia social se necesita para construir un sitio a la altura de nuestros ideales?, parece preguntarse Visconti con cada escena. Quizá lo único que le quedaba al alcance de la mano era la belleza, belleza que destila a raudales Jennifer O'Neil. Como Von Aschenbag, Visconti encontró un *alter ego* del hermosísimo Tadzio, alguien por quien perderse y arriesgar la vida, alguien que obrara el milagro de darnos una muerte a la altura del espectáculo más grande del mundo: una ópera cantada por María Callas. **U**



Escena de la película *Muerte en Venecia* dirigida por Luchino Visconti