



cinemateca video

LAS 100 PELICULAS

1) LIVIA
(Senso)

Italia 1953-54

Director, LUCHINO VISCONTI

Libreto, Luchino Visconti y Suso Cecchi d'Amico, en colaboración con Giorgio Prospero, Carlo Alianello y Giorgio Bassani, sobre cuento de Camilo Boito. Fotografía (Technicolor), G. R. Aldo. (Aldo Graziati) y Robert Krasker; cámara, Giuseppe Rotunno, Francesco Izarelli. Escenografía, Otavio Scotti. Decorados, Gino Brosio. Sonido, Vittorio Trentino. Vestuario, Marcel Escoffier y Piero Tosi. Música, Anton Brückner (7a. Sinfonía) y Giuseppe Verdi (Il Trovatore). Asistentes de dirección, Francesco Rosi y Franco Zeffirelli. Director de producción, Domenico Borges Davanzati. Producción, Lux Film.

Elenco: Alida Valli (condesa Livia Serpieri), Farley Granger (teniente Franz Mahler), Massimo Girotti (marqués Roberto Ussoni), Heinz Moog (conde Serpieri), Rina Morelli (Laura), Marcella Mariani (prostituta), Christian Marquand (oficial bohemio), Tonio Selwart (coronel Kleist), Cristoforo de Hartungen (comandante de plaza veneciano), Tino Bianchi (Meucci), Sergio Fantoni (patriota), Marianna Leibl (esposa del general austriaco), Ernst Nadern, Goliardo Sapienza.
Duración, 125'.

2) VISCONTI EN EL PAIS DEL MELODRAMA
(Visconti nel paese del melodramma)
Documental de la RAI
Fragmento

VISCONTI.- Los últimos quince años de la vida de Luchino Visconti estuvieron dedicados a películas donde casi siempre un cuadro histórico de decadencia y cambios sociales era pretexto para mostrar la derrota de la aristocracia / su suplantación por otras fuerzas que conformarían la nueva fisonomía del país.

Los films más claros y representativos de esas ideas fueron Livia (Senso) de 1954, y casi una década después El gatopardo, ubicados muy cerca uno de otro en el tiempo histórico, la década de 1860 en Italia, un período más bien convulso que correspondió a la unificación nacional, un período donde también se produce la degradación y humillación de la aristocracia, el surgimiento de fuerzas populares en torno a Giuseppe Garibaldi, el sentimiento de la nacionalidad al tiempo que el país entra

que después ocuparía la obra de Visconti, una larga lista de su constancia personal para documentar momentos críticos y transformaciones sociales. Semejantes contradicciones deben entenderse como un reflejo de su vida y de una carrera donde el aristócrata Visconti (hijo de Carla Erba, descrita como una de las mujeres más brillantes de la Belle Époque) se declara comunista y donde su culto por las exquisiteces formales en esos y en otros films parece un claro contraste con su vocación neorrealista, que lo lleva a acometer las formas más extremas con La terra trema, casi un documental, con auténticos pescadores de Sicilia que ni siquiera hablaban italiano. En el teatro, donde puso en escena una prolongada lista de obras famosas, fue tradicional su gusto por la decoración y su búsqueda maniática de la perfección. Con esas características personales e intransferibles era razonable esperar que entrara en conflicto con su definición política, y virtudes formales tan manifiestas debieran haber impulsado su reconocimiento público. Sin embargo, Visconti se las ingenió para que lo exquisito tuviera el aroma de la muerte de la aristocracia, y sus enemigos se las ingeniaron para combatirlo y humillarlo. En esa pugna por hacer el cine que quería terminó destruyendo la fortuna familiar (una poderosa fábrica de productos químicos y farmacéuticos), pero es probable que a cambio de ello el cine haya ganado varias obras mayores.

Cuando terminó la guerra Visconti tenía casi cuarenta años. Los últimos diez los había gastado en el movimiento que inició la revista Cinema desde fines de la década del '30, en procura de una renovación del cine italiano. En 1942, Obsesión fue una demostración práctica de los planteos teóricos: aunque se apoyaba en una novela policial de James M. Cain (El cartero llama dos veces), el paisaje, los personajes y sus pasiones eran las de campesinos italianos que imprevistamente aparecían en una pantalla de cine como un soplo de aire fresco, una franqueza que llegó a asombrar y que sería el comienzo histórico del neorrealismo cinematográfico. En 1947 La terra tremacometió la audacia de que sus actores fueran pescadores de Sicilia y reconstruyó sus vidas y sus luchas con los empresarios, una situación que estaba explicada en dialecto incomprensible para los propios italianos (una versión subtitulada también fue rechazada por el público), tenía una extensión superior a casi todo film conocido en el país y carecía de cualquier concesión argumental. Esa recuperación del realismo afectaría también a Bellissima cuatro años después, una historia sobre madre que quiere imponer a su hija de pocos años como estrella de cine y de la que deriva una cáustica visión del cine por dentro. Con variantes, Visconti prolongaría ese eje creativo hasta 1960 con Rocco y sus hermanos, una historia donde se seleccionan los mayores estallidos de pasiones y donde la crónica familiar admite varias puntas divergentes para simbolizar las vías por las que la autenticidad de los personajes se pervierte en una sociedad urbana. El realismo es una forma de contexto para ese estudio de pasiones: las connotaciones sociales (las presiones del sexo, el mundo del boxeo y otras servidumbres aluden directamente a las sordideces de la gran ciudad. El impulso creativo de Visconti lo llevó a imaginar reflejos cristianos en una muerte y a dotar a su cuadro de diversos grados de espontaneidad, con personajes que transforman su agresividad en derrota. El film fue una suerte de prolongación de La terra trema, con aquellos pescadores convertidos en inmigrantes. Sería también la culminación de una preferencia que sólo indirectamente asomaría en la obra posterior de Visconti.

La otra línea vertebral de esa obra es precisamente una preocupación de sus refinamientos para las puestas en escena teatrales: Livia, El Gatopardo y sus cuadros de aristocracia siempre en crisis, aunque cambien los tiempos históricos, fue una referencia a sí mismo, a la condición de aristócrata más bien renegado de su clase social. Esa convicción de la muerte de su propia clase implica un desgarramiento, una nostalgia que se convierte progresivamente en un secreto amor por lo que está muriendo, como si fuera un poco su propia muerte personal, una idea que expone claramente en Grupo de familia y El inocente, sus dos últimos films. Es difícil conocer su propia conciencia de la muerte personal. (El inocente fue dirigida por Visconti desde una silla de ruedas), pero es posible que el dato haya teñido aún más esos trabajos con su certeza o su cercanía. Sin embargo, ya en 1971 Muerte en Venecia señalaba puntualmente las paredes carcomidas, los muros de la ciudad que se hunde en un pantano, el aire entumecido, la sugerencia del olor del tiempo pesando sobre los sentimientos de los personajes, conservados fuera del tiempo, muertos aún vivos. Es interesante advertir cómo lo que empieza siendo un cuadro en parte épico, con la garra y la vivacidad de una crónica histórica en Livia, deriva progresivamente a dramas casi personales, a veces en tiempo presente, donde la acción y la movilidad aparecen reducidas y donde los sentimientos se cristalizan en objetos, como el retrato familiar, o la visión obsesiva de un joven con la gracia y la fragilidad de una mujer. Y es también significativo que esa línea creativa se quiebre ocasionalmente con errores de concepción (El extranjero o Ludwig, sus dos títulos más endeblés) donde la falsedad de los personajes se convierte en la falsedad de toda la película.

En Livia el amor de la condesa Serpieri por el teniente Mahler simboliza la degradación personal y la corrupción de la clase que ella representa. En El Gatopardo el príncipe Salina es testigo reflexivo de la decadencia. Otros reflejos sociales caen sobre Sandra (título de distribución de Vaghe stelle dell'Orsa), con el contexto de un amor oscuro, incestuoso, inconfesado. Los desgarramientos llegan a una culminación conceptual y estilística en La caída de los dioses, donde la crónica histórica del Tercer Reich adquiere una fuerza dramática que se vuelca sobre personajes y situaciones llevadas al paroxismo. Los colores mortecinos, el deterioro moral, los actos irreflexivos de los personajes confluyen en una vocación por el melodrama que tampoco es aquí gratuito: los meridionales de Rocco se volvían humanos al aflorar las pasiones, la clase gobernante del Reich se retuerce en convulsiones melodramáticas no por el gusto del melodrama. En estos films hay una estrecha relación entre ambientación, ritmo vital, dramas personales y momentos históricos: la transición al Risorgimento, el nazismo, o más simplemente los críticos años que rodearon a la Primera Guerra Mundial.

El otro rasgo que caracteriza la carrera de Visconti es su particular dedicación a adaptar obras literarias con un punto de vista muy personal. Detrás de Livia está Camilo Boito, Dostoievskii en Las noches blancas (o Puente entre dos vidas), Lampedusa en El Gatopardo, Albert Camus en El extranjero, Thoman Mann en Muerte en Venecia, D'Annunzio en El inocente. Pero incluso films como Obsesión (James M. Cain), La terra trema (Giovanni Verga) o Rocco (Giovanni Testori), donde hay otras libertades de adaptación, utilizan un textoliterario para afirmarse en él. La actitud de Visconti en cuanto adaptador fue una de las más personales del cine, porque la fidelidad que profesó por algunos de los textos se explica por el afán de capturar el clima y el tiempo de una

época.

Es admirable la sabiduría con que Visconti supo fijar en imágenes el retablo familiar de El Gatopardo, los brocados que amortiguan la vida y la pasión en Sandra, esa otra Isla de instintos, claustrofobia, destrucción y muerte, dentro y fuera, de La caída de los dioses. En Muerte en Venecia la placidez de la playa, las figuras solitarias, esos salones donde los cortinados silencian los pasos, donde el crujido de un mueble enfatiza soledades y presentimientos, son el exacto contorno visual de la idea central. Y hay ciertos puntos comunes entre ese film y los dos últimos, Grupo de familia y El inocente, un dato que no es casual, porque son los tres que mejor retratan sentimientos marchitos.

Formalmente Visconti buscó un equivalente de lenguaje para esas intenciones: largas y lentas panorámicas siguen a los actores entre los decorados, o en neblinosos exteriores de Venecia; la cámara sube los escalones de la vieja mansión de Grupo de familia o transita en ese film a través de la cultura pasada conservada en un museo cerrado, muerto, destinado a desaparecer. En ese retrato de un profesor que para el caso es un equivalente del propio Visconti, se intuye que la vida está afuera, pero esa vida es incomprendible, produce temores al protagonista (y quizás a Visconti), no deja opciones. La vuelta a los tiempos de D'Annunzio tampoco es la solución: ya está todo concluido. Queda solamente la sabiduría que le permitirá en esa suerte de testamento artístico, reiterar su idea fija: el resquebrajamiento de una familia, de cierta sociedad, de un momento de la historia de Italia.

SENSO.- Para Visconti este film constituyó el tránsito del realismo más o menos directo de los primeros tiempos a la elaboración artística y conceptual de un drama que para él tenía alcances ideológicos y estéticos muy precisos. A través de esta historia del risorgimento se explica el presente, donde hay otros problemas, otros caos, otros conflictos más imperiosos. La pasión que consume a Alida Valli y Farley Granger sirve de sustento a la descripción más amplia, más cáustica, de toda la sociedad.

Como otros directores italianos, Visconti enfrentaba en el momento de realizar Livia dificultades para un honesto tratamiento de la realidad contemporánea, y ahí radica acaso una de las razones de su vuelta al pasado, donde la crítica social podía volcarse de forma más indirecta y entrelineada. El film enfrentó problemas de producción y de censura desde el primer momento, fue retocado desde el libreto hasta la versión final, e impresionó como un logro estético mayor, un testimonio sobre la parte más refinada de Visconti, el extremo de un esteticismo exigente y puntilloso. El realizador siente como pocos los esplendores de la ópera, los brocados, las cortinas de un tiempo irremisiblemente perdido. Pero ese ambiente no es casual ni gratuito, Italia está ocupada por los austriacos, y los personajes que se mueven entre el lujo de esos ambientes son los que entregan la patria, transando con el enemigo, con lo que el tema se vuelve una alusión nítida a la ocupación nazi, que en 1954 era todavía reciente. Es a esa altura que se funden la concepción artística, declaradamente romántica, del film, con su sentido polémico y contemporáneo.
