

Luchino Visconti: El cineasta del tiempo perdido

Luchino Visconti: Film director of lost time

■ Juan Pando

Católico, millonario, aristócrata, comunista y director de cine, Luchino Visconti, "el conde rojo", fue el mejor notario en la pantalla de un mundo y una clase social en decadencia, de los que formó parte.

■ La calurosa noche del 27 de julio de 1972 ocurrió en la vida de Luchino Visconti uno de los sucesos que mejor definen su personalidad. El cineasta, que contaba 65 años, era una de las figuras más respetadas del mundo cultural europeo y estaba inmerso en la posproducción de Luis II de Baviera, su duodécima película, cuyo endiablado rodaje acababa de concluir. Su ritmo de trabajo, febril, lo mantenía gracias a ese café muy fuerte que tomaba sin parar y al tabaco. Llegaba a fumar hasta 120 cigarrillos diarios. Nunca menos de setenta. La jornada agotadora tocaba a su fin y se había reunido con algunos amigos en la terraza de un hotel de Roma para tomarse algo con ellos.

No le dio tiempo, sin embargo, más que a sentarse y darle un sorbo a su champán. Nada más dejar la copa sobre la mesa, se desvaneció en su silla. Unos meses antes, el cuerpo le había dado un aviso. Sintió la parálisis temporal de un brazo. Fue tan solo unos segundos y no le dio mayor importancia. El médico le prescribió un remedio que ni siquiera se tomó. "Nunca lo hacía", reconoce, "porque me molestaba llevar aquel frasquito en el bolsillo, donde siempre se volcaba. Un buen día me harté y lo tiré". Hasta entonces no había tenido problemas de salud y no era un paciente disciplinado. Su falta de juicio le pasaba factura. Lo insólito fue su reacción en esos momentos críticos.

El ataque le pilló tan por sorpresa como a sus acompañantes, que asustados lo trasladaron a una habitación del establecimiento hotelero. Una de sus piernas se movía sin parar, incontrolada. Cundió el miedo y el desconcierto entre los presentes.

El autor es escritor y crítico de cine.

Nadie se aventuraba a pronosticar cómo acabaría el incidente. Decidieron quitarle los zapatos mientras acudía un médico. Visconti, que no había llegado a perder el conocimiento, a pesar de lo comprometido de su estado, reparó en que ese día se había puesto unos calcetines azul eléctrico demasiado llamativos. Avergonzado por toda la situación que estaba provocando empezó a pedir disculpas a quienes le auxiliaban.

El episodio, que podría haber protagonizado uno de los exquisitos personajes del pasado que pueblan el universo cinematográfico del director de *Senso*, *El gatopardo*, *Muerte en Venecia* y *Luis II de Baviera*, refleja hasta qué punto se confundían la vida y la obra del cineasta. Lo que para sus detractores era un exceso de artificio en la pantalla, resumía, sin embargo, el sentir profundo de un hombre educado para vivir en tiempos pretéritos, a los que rendía homenaje en sus obras. “El mundo presente es tan feo y gris, y el mundo venidero, tan horrible e innoble...”, se lamentaba en días posteriores, mientras se esforzaba por recuperar la vitalidad perdida.

“Antes maltrataba mi cuerpo como si fuera lo más natural del mundo”, reconocía. “Detesto mi enfermedad porque me ha privado de mi libertad. Porque me ha humillado y continúa humillándome. Porque debo aprender de nuevo a caminar, a mover las manos, a utilizarlas. Y, por añadidura, la necesidad de ayuda, de que siempre haya alguien cerca dispuesto a vestirte, a calzarte, a afeitarte, a peinarte... ¡Es tan degradante!”. Le restaban menos de cuatro años de vida, pero fue aún capaz, desafiando el deterioro implacable de su salud, de rematar dos películas más: *Confidencias* y *El inocente* (ésta estrenada tras su muerte). Obras sazonadas, como siempre, con sus recuerdos.

Al morir había hecho catorce largometrajes (más algún documental y episodios en tres filmes colectivos: *Nosotras las mujeres*, *Boccaccio 70* y *Las brujas*), pero fueron suficientes para situarse entre los grandes maestros del cine. Una filmografía más bien breve para alguien que se mantuvo en activo una treintena de años. Si bien compartió el cine con el teatro y la ópera, y no dirigió su primera película, *Obsesión* (1942), hasta los 36 años. Y es que el conde Luchino Visconti, nacido en Milán, el 2 de noviembre de 1906, cuarto hijo del duque Giuseppe Visconti di Modrone y de Carla Erba, heredera de una de las grandes fortunas de la región, no fue educado para hacer cine.

Aristócrata de rancio abolengo

“Mi padre”, puntualizó él sobre sus orígenes, “era noble, pero no frívolo ni tonto. Fue una persona cultivada y sensible que amaba la música y el teatro, que nos ayudó a todos nosotros a entender y apreciar las artes. Mi madre era una burguesa. Una Erba. Su familia era gente hecha a sí misma, que había empezado vendiendo medicinas desde un carro, por las calles. A mi madre le gustaba la vida social, los grandes bailes, las fiestas esplendorosas, pero también amaba a sus hijos, y adoraba la música”.

ca y el teatro. Era ella quien cuidaba de nuestra educación, y no nos tenía abandonados. No estábamos acostumbrados a llevar una vida vacía y frívola como tantos otros aristócratas”.

Desde la cuna, Luchino se acostumbró a lidiar con las contradicciones, que fueron una constante el resto de su existencia. Su familia simbolizaba la unión de la tradición y el progreso. De una parte, la dinastía milanesa de los Visconti, con la víbora como blasón heráldico y raíces de nobleza que se pierden en el siglo XIII. De otra, la burguesía industrial del norte de Italia, representada por los Erba, propietarios de un importante laboratorio farmacéutico creado a mediados del siglo XIX, muy popular entonces por sus productos: aceite de ricino, sales de hierro y de bismuto, extracto de tamarindo, ácido de valeriana, magnesia calcinada e incluso azafrán.

La saneada economía de la que disfrutó siempre Visconti, que le garantizó esa libertad que tanto apreciaba, procedía en gran medida, un dato poco difundido, de las rentas que le proporcionaba su parte del laboratorio Erba. A éstas se sumaban los beneficios de la “Gi.Vi.Emme” (de Giuseppe Visconti di Modrone), firma cosmética creada por su padre, que impulsó la fabricación industrial de productos de tocador, tradicionalmente artesanales. La Gi.Vi.Emme fue la promotora del concurso de Miss Italia, para promocionar un dentífrico, que ganó en 1947 una joven cajera de porte aristocrático llamada Lucía Bosé, que el director convirtió en uno de sus descubrimientos artísticos.

El duque Giuseppe, su padre, fue un tipo peculiar, al que gustaba maquillarse por las noches y mezclarse en el escenario, disfrazado de mujer, con los figurantes de las óperas que se representaban en la Scala de Milán, de la que era protector. Su fama de seductor no se limitaba a las damas (fue amigo íntimo de la reina Elena, esposa de Víctor Manuel III), sino que abarcaba a jóvenes caballeros. Su primogénito, Guido, el hermano mayor de Luchino era también un hombre con una sensibilidad distinta, cuyo matrimonio no superó ni siquiera la luna de miel. Luchino, que atraía por igual a mujeres y a hombres, se dejó querer por unas y otros, como su padre, hasta que aceptó su homosexualidad.

El choque entre su concepción tradicional de la familia y sus impulsos sexuales dio lugar a otra de las grandes contradicciones que hubo de afrontar. Un dilema que trató de resolver casándose, en 1935, con una hermosa aristócrata austriaca, la princesa Irma Windisch-Graetz, quien lo rechazó porque su padre no aprobó la relación. Luchino tenía 28 años y se dedicaba a la cría de caballos pura sangre y a las carreras hípicas, actividad a la que había llegado después de fracasar en los estudios, de tratar de integrarse sin éxito en los negocios familiares y de renunciar a la vida militar, tras dos años en el ejército, donde descubrió su pasión por los caballos.

“Con los pura sangre aprendí a hacer trabajar a los actores”, repetía. Tuvo bien ganada fama de tiránico entre los intérpretes y abundan las anécdotas que lo confirman. En el rodaje de Rocco y sus hermanos, por ejemplo, citó a Renato Salvatori a las siete de la mañana en el plató, y lo tuvo esperando, maquillado, hasta las ocho de

la noche. Al filmar su breve escena, el actor estaba enfurecido, justo el sentimiento que debía reflejar su personaje. “Luchino era capaz de hacer estallar nuestros nervios. No por maldad, sino llevado por su perfeccionismo”, le disculpó el interesado, que ese día se rompió una muñeca al descargar toda su rabia contra una pared.

Cineasta autodidacta

“Luchino era exigente hasta la locura”, corroboraba Claudia Cardinale al recordar las jornadas infernales del rodaje nocturno, para evitar el calor, de la famosa escena del baile de *El gatopardo*. “Mi vestido era fabuloso, pero el corsé era también auténtico y tan rígido que cortaba el aliento. Tan auténtico como las sales y el perfume que llevaba en el bolso de mano. Su meticulosidad era increíble. Aquello fue extenuante para todos. En las pausas veía a los otros desplomarse a mi alrededor por la fatiga. Los nobles sicilianos reclutados para encarnarse a sí mismos caían como moscas, pero yo ni siquiera me aflojaba el corsé para no perder la concentración”.

El cineasta nunca aceptó de buen grado las críticas a sus métodos de trabajo. “Se ha creado a mi alrededor la leyenda del director de escena insaciable”, se defendía. “Se ha inventado una montaña de anécdotas divertidas pero falsas sobre mi cuidado al montar un espectáculo: ‘Ese loco de Visconti quiere disponer sobre el tocador joyas de Cartier y frascos de perfume francés, y hacer las camas con sábanas de hilo de Flandes’, decían. Una puesta en escena debe juzgarse teniendo en cuenta únicamente su relación con el texto y la interpretación. Las acusaciones de despilfarro, de complacencia hedonista, siempre han provenido de gente que aún considera un lujo comer en el vagón restaurante”.

El lujo de la hípica, que le ofreció durante años un entretenimiento y una buena disculpa para alejarse de la Italia fascista y viajar a París, Londres y Berlín, acabó por aburrirle. “Un buen día”, recordaba, “advertí que la pasión por los caballos ya no me bastaba; tenía necesidad de expresarme de otra manera. Vendí cuadra y caballos y partí a París”. Allí trató a gente como Jean Cocteau, Salvador Dalí y el fotógrafo Henri Cartier-Bresson, y halló la libertad para disfrutar de su sexualidad sin temor al rechazo. Vivió romances con el fotógrafo alemán Horst (que dijo de él: “No se enamoraba fácilmente, no era promiscuo y nunca te olvidaba”) y con la legendaria diseñadora Coco Chanel, quien le presentó a su amigo Jean Renoir.

Una de las notas sorprendentes de Visconti es que jamás cursó estudios de cinematografía. Tímido y callado, hizo su mejor escuela de la observación de Renoir, hijo del pintor impresionista Auguste Renoir y uno de los grandes cineastas de todos los tiempos. Colaboró con él en *Toni* (1935), aunque sin figurar en los títulos de crédito; en *Una partida de campo* (1936), y en *Tosca* (1941), que el realizador galo comenzó en Roma pero cuyo rodaje interrumpió la entrada de Italia en la Segunda Guerra Mundial, y hubo de acabar Carl Koch, su ayudante. El aristócrata milanés y su men-

tor no volvieron a verse después del regreso de éste a Francia para partir al exilio americano.

El veneno del cine no fue el único legado que recibió de su estancia en el revuelto París de preguerra y de su trato con Renoir, simpatizante del Partido Comunista. Visconti, que poco antes había visto con buenos ojos el fascismo en Italia y el nazismo en Alemania, se entusiasmó con el triunfo electoral de la izquierda francesa, unida en el Frente Popular. Protagonizó así otra de sus grandes contradicciones al declararse comunista, ideología que mantuvo el resto de su vida, pero sin renunciar a su condición de aristócrata. Nunca se afilió al partido, algo que, por otra parte, le hubiera sido muy difícil dada la opinión que tenían entonces los comunistas sobre los homosexuales.

Al regresar a Italia logró dirigir, por fin, en plena Segunda Guerra Mundial, su primera película, *Obsesión* (1942). Una adaptación de la novela *El cartero siempre llama dos veces*, de James M. Cain, protagonizada por Clara Calamai, Massimo Girotti y el guipuzcoano Juan de Landa, que ya había conocido una versión francesa previa (*Le dernier tournant*, de Pierre Chenal, 1939), pero que se adelantó a las dos propuestas por Hollywood, ambas respetando el título original, en 1946 y 1981. El guión no despertó suspicacias previas en los censores pero la cinta una vez acabada irritó al régimen fascista (incluso Mussolini la vio en privado), que la persiguió con saña.

Impulsor del neorrealismo

La mala fortuna se cebó en el filme, que anunció el inicio del Neorrealismo pero que llegó a convertirse en un título maldito porque cuando los estadounidenses liberaron Italia de los nazis, impusieron su secuestro comercial de facto para facilitar la explotación de la versión de Hollywood, que acababan de protagonizar Lana Turner y John Garfield. Su modo de reflejar las pasiones de los personajes, la inclusión de homosexuales y exiliados españoles y, sobre todo, el retrato que hacía de la difícil vida cotidiana bajo el fascismo supuso una brisa de aire fresco en una cinematografía oficial empeñada en ofrecer un mundo idílico ajeno a la realidad del país.

Su compromiso político no se limitó a combatir desde la trinchera del arte, sino que colaboró de modo muy activo con la resistencia comunista y estuvo a punto de morir fusilado por los alemanes durante la ocupación de Roma. En la clandestinidad no renunció, sin embargo, a los privilegios de su clase. Cuando lo detuvieron portaba documentación falsa, pero “el conde rojo”, como lo apodaban, lucía sus iniciales primorosamente bordadas en la camisa. “Fui detenido por los fascistas con un revólver en el bolsillo, en un apartamento de los que partíamos para las acciones clandestinas”, rememoró. “No me torturaron, sólo me pegaron, pero allí vi las cosas más atroces de mi vida”.

Sería injusto reducir el cine de Visconti a los grandes y cuidados melodramas históricos con los que se hizo famoso entre el gran público. Su nombre está asociado

también al Neorrealismo, del que fue impulsor en igual medida que Roberto Rossellini, Federico Fellini o Vittorio de Sica. Así, su segunda película, *La tierra tiembla* (1948), cofinanciada por el Partido Comunista, la protagonizaron pescadores sicilianos anónimos, mostrando con un estilo semidocumental la dureza de su existencia. “No había guión preestablecido, todo lo dejaba en sus manos”, contaba entusiasmado. “Yo les proporcionaba una idea y ellos añadían las suyas, y además le daban color al diálogo”.

Para entonces, Luchino Visconti, conde de Modrone, católico, millonario y aristócrata, había hecho profesión pública de fe laica en el comunismo con un artículo titulado: “Por qué votaré a los comunistas”. Lo publicó en *L’Unità*, periódico oficial del partido, el 12 de mayo de 1946, días antes de celebrarse el referéndum que acabó con la monarquía y estableció la república en Italia. “Veo en el comunismo”, proclamó, “una gran oportunidad de humanidad y de libertad para el arte, y lucho tanto por una cosa como por la otra”. El 12 de junio, el rey Umberto II, que había sido su compañero de juegos de infancia, se exiliaba tras haber reinado sólo 33 días.

Al final de la guerra inició también una intensa actividad como director de teatro, poniendo en pie a lo largo de su carrera en este campo medio centenar de montajes, principalmente en Italia y Francia. Obras de autores intemporales como Shakespeare, Dostoievski, Goldoni, Strindberg, Chejov o Goethe, pero también de contemporáneos como Sartre, Cocteau, Anouilh, Tennessee Williams, Arthur Miller o Harold Pinter. Su compañía fue semillero de talentos como los actores Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Romy Schneider o Alain Delon y de directores como Franco Zeffirelli, quien fue su protegido y amante.

En 1954, debutó, además, como director de ópera en su querida Scala de Milán con *La Vestale*, de Spontini. Al frente del reparto, María Callas, cuya carrera, hasta entonces vacilante, lanzó de modo definitivo en los años posteriores. La legendaria soprano unía un registro vocal de amplitud portentosa y una capacidad dramática que le permitía interpretar sus papeles, no limitándose a cantar en escena, como era la costumbre hasta entonces. La música le dio algunas de sus mayores satisfacciones a Visconti, que había aprendido a tocar el violoncelo de niño y creció en la Scala. Dirigió una veintena de óperas y ballets, triunfando en la Royal Opera House de Londres; la Staatsoper de Viena, y el Bolshoi de Moscú.

Murió a los sonos de Brahms

Teatro, ópera o cine, ¿en cuál de esos medios prefería trabajar? “En el que no estoy trabajando”, aseguraba. “Cuando dirijo una ópera sueño con rodar una película. Cuando estoy filmando una película sueño con dirigir una ópera, y cuando estoy con una obra de teatro sueño con la música. Trabajar en otro campo es un cambio, un descanso. Pero siempre hay que trabajar en algo que produzca placer. El trabajo se

convierte en algo realmente malo si no puedes realizarlo con alegría”. Los que no se divertían mucho eran sus colaboradores. “Nos trató como animales a Francesco Rosi y a mí”, confesó su protegido Franco Zeffirelli al hablar del rodaje de *La tierra tiembla*.

Tras esta película, realizó en *Bellísima* (1951) una crítica feroz a la fábrica de ilusiones huecas que puede ser el cine, y cerró el ciclo del Neorrealismo con la soberbia *Rocco y sus hermanos* (1960), anticipando un tema tan actual como la explotación de los inmigrantes. A esta primera etapa de su filmografía, que ha quedado para deleite de los cinéfilos, siguió la de los melodramas magníficos en los que retrató la decadencia del pasado (*Senso*, *El gatopardo*, *La caída de los dioses*, *Muerte en Venecia*, *El inocente*, *Luis II de Baviera* o *Confidencias*, estas dos últimas protagonizadas por Helmut Berger, su último amor) por los que le recuerda el público.

Su cine, sin distinciones, reflejó su preocupación por la descomposición de la familia, la pasión por la música y la ópera, su comprensión de los afanes de las distintas clases sociales, un sentido exacerbado de la estética, el interés por los procesos históricos (del “Risorgimento” en *Senso* y *El gatopardo*, o la unificación Alemana en *Luis II de Baviera*, a la guerra de Argelia en *El extranjero*, o el mayo del 68 en *Confidencias*),



Figura 1. *Bellísima* (1951).



Figura 2. *La caída de los dioses* (1969).

su querencia por los clásicos literarios y la melancolía por un mundo, el suyo, desaparecido para siempre.

Su obra fue recompensada en vida con una candidatura al Óscar por el guión de *La caída de los dioses*, la Palma de Oro del Festival de Cannes (por *El gatopardo*) y un León de Plata (por *Noches blancas*, adaptación del relato de Dostoievski) y un León de Oro (por *Sandra*, actualización del mito de Electra) en el Festival de Venecia. No parece mucho reconocimiento para una trayectoria de la envergadura de la suya. Una impresión de olvido reforzada por el escaso eco que encontró en Italia la reciente celebración del centenario de su nacimiento, que coincidió con el treinta aniversario de su muerte.

Luchino Visconti, el hombre supersticioso y generoso, que colmaba de regalos a sus amigos y adoraba celebrar la Navidad, coleccionista impenitente de antigüedades, fiel partidario de la familia, aunque él no llegó a formar una, y cineasta temido por los productores por su fama de excederse en los días de rodaje y en los presupuestos, falleció el 17 de marzo de 1976, acompañado por su querida hermana Uberta, escuchando la Segunda Sinfonía de Brahms. La muerte le impidió cumplir su proyecto más querido: poner broche de oro a su filmografía con la adaptación de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. Genio y figura.