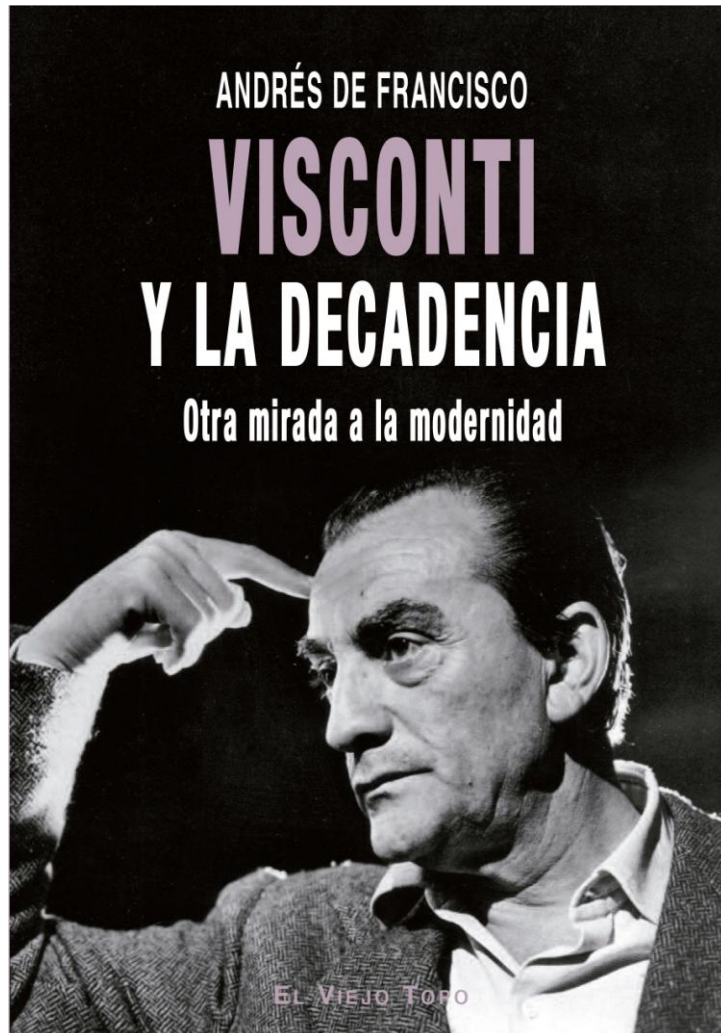


Entrevista a Andrés de Francisco sobre Visconti y la decadencia (y II)

**“Visconti era un esteta más que un intelectual *engagé*. Su compromiso primero era con la belleza. Lo que no quiere decir que su cine no fuera muy político.”**

Salvador López Arnal  
*El Viejo Topo*



Andrés de Francisco (n. 1963) es doctor en Filosofía y profesor titular en la Universidad Complutense de Madrid. Autor entre otros libros de *La mirada republicana* (Catarata, 2012) y editor de Harrington, Stuart Mill y Marx, ha desarrollado un creciente interés por la interpretación filosófica de obras y géneros cinematográficos, interés que empezó con “El western como cine político y moral: violencia, ley y modernidad” (*La Balsa de la Medusa*, 2011), continuó con “Tres películas bélicas: caballeros, medallas y clases” (Folios, 2012) y ha proseguido con el presente libro *Visconti y la decadencia*. En este ensayo, editado por El Viejo Topo en septiembre de 2019, centramos nuestra conversación.

\*

**Nos habíamos quedado aquí. Cito un pasaje de la introducción: “Visconti cierra un complejísimo universo en el que lo estético se entremezcla con lo político, en que el mal y el bien conviven y hasta se entrelazan formando una unidad inseparable, donde la sofisticación no logra enterrar a lo grotesco, donde la muerte se convierte en anhelo y donde la risa puede cumplir funciones disolventes y casi revolucionarias”. ¡Mucho en pocas líneas! Una duda: ese entremezcla de lo estético con lo político, ¿no**

**puede significar en el caso de Visconti (y en el de otros autores) una subordinación de lo primero a lo segundo, una aceptación o incluso vindicación de la política en el puesto de mando de la obra de arte?**

En el caso de Visconti, yo creo que no. Era un esteta incluso más que un intelectual *engagé*. Su compromiso primero era con la belleza, no con la política. Lo que no quiere decir que su cine no fuera muy político, que lo era, aunque no siempre. *La caída de los dioses*, sin ir más lejos es su gran aportación –una de las más grandes– a la filmografía antifascista. Pero *Muerte en Venecia* es una película apolítica, y no es la única: *Noches blancas* o *Sandra* también lo son. Visconti era un hombre que provenía del mundo de la música y, sobre todo, de la ópera. Dirigió muchas más óperas que películas. Y el melodrama operístico está en la base de su lenguaje narrativo. La tragedia clásica y el drama de la existencia le interesaban tanto como la modernidad fallida en el sur de Italia o la caída de las democracias.

**Por la misma senda que mi pregunta anterior: Visconti fue militante, afiliado o compañero de viaje del PCI. ¿Hizo cine partidista o militante en algún momento? ¿Algunas de las películas que ha analizado pueden considerarse en esa clave, cine pensado para beneficiar cultural y políticamente al partido, al partido de los comunistas italianos ahora desaparecido?**

Italia produjo dos grandes cosas en la posguerra mundial: el PCI y el cine italiano. El PCI fue el principal partido comunista de Europa y el cine italiano, tras el americano, el cine más importante del mundo. Ambas realidades se interpenetraron. En su mayoría, los grandes directores italianos eran del PCI, o estaban en su órbita, al tiempo que el PCI era el principal artífice de la hegemonía cultural de la izquierda italiana, también en los sesenta y setenta, en pleno desarrollismo. Visconti se politizó en la Francia del Frente Popular y, vuelto a Italia, ya nunca dejó su afiliación al partido comunista. Ahora bien, ¿hizo Visconti cine militante? En su fase neorrealista, tal vez. Ahí está *La terra trema*, por ejemplo, que es lo más cercano a cine militante (de partido) en la filmografía de Visconti. Pero luego pienso que no. Al menos no en el sentido de un Pontecorvo, un Petri, un Bellocchio o el mismo Bertolucci. De sus últimas obras importantes, la más política es *La caída de los dioses*, pero es tan *sui generis* y personal que resulta difícil considerarla partidista. Y *El gatopardo* fue tildada de decadentista. Tanto que Togliatti tuvo que salir a defenderla.

**¡Bien por Togliatti! Visconti empezó su trayectoria cinematográfica trabajando con Jean Renoir (antes has hablado de él). ¿Qué influencia, si fue el caso, ejerció el director francés, el gran director francés en él?**

Con Renoir empezó de hecho su carrera cinematográfica. Colaboró con él en *Toni* (1935), en *Una partida de campo* (1936), y en *Tosca* (1941). Con Renoir aprendió el oficio desde dentro, y su influencia estética es indudable. Es el trampolín hacia el neorrealismo. De hecho, nada más volver de Francia, Visconti filma *Obsesión* (1942), un hito del neorrealismo italiano, basada en la novela de James Cain, *El cartero siempre llama dos veces*. Y fue el propio Renoir el que puso en manos de Visconti la traducción mecanografiada de esa obra. Pero la influencia de Renoir más importante es seguramente política. Antes de Renoir, Visconti simpatizaba con el fascismo; después, se hizo comunista, todo lo comunista que podía ser un Visconti, apellido cuyo rancio abolengo lombardo se remontaba a la alta nobleza medieval. Renoir le introdujo en el París antifascista del frente popular, y Visconti se convirtió en un sincero intelectual de izquierdas al tiempo que descubría su vocación como cineasta.

**Pensando en los más jóvenes y en las cuatro películas que analiza: ¿no hay la posibilidad de que consideren el cine de Visconti como cine superado, como cine demodé, del Paleolítico inferior?**

Demodé, sí. Superado, no. En gran medida es un cine universal. *El gatopardo* da muchas claves para entender el presente. *Muerte en Venecia* trata del erotismo, del arte y la belleza y la vida en un

sentido profundo. Su visión del nazismo en *La caída de los dioses* es imperecedera. *Ludwig* aborda el eterno dilema entre la realidad y el deseo. Y podría seguir con otras películas suyas.

**En las cuatro películas a las que hemos hecho referencia los papeles centrales están protagonizados por aristócratas o miembros de la alta burguesía, cultos, sofisticados. Pero, ¿dónde están los anónimos en estas películas? ¿No existen, no tienen protagonismo?**

Lo que dices es completamente cierto: reyes, príncipes, aristocracias, altas burguesías, artistas burgueses. Estos son los protagonistas, en efecto, en estas películas. Pero los de abajo están. Están en su invisibilidad, latentes, y están cuando Visconti los saca fugazmente pero con *verismo* neorrealista. Los bajos fondos de Palermo o los campesinos en *El gatopardo*, el gondolero sin licencia o los músicos grotescos en *Muerte en Venecia*, la niña judía en *La caída de los dioses*. Además, Visconti tiene su propia filmografía en el ámbito del cine social, desde *La terra trema* hasta *Rocco y sus hermanos*.

**El actor protagonista de *El gatopardo* es Burt Lancaster. ¿Nada menos! Será también el protagonista de “Confidencias”. ¿Cómo consiguió Visconti que uno de los grandes actores del cine usamericano, uno de los más cotizados, protagonizara sus películas? ¿Excelentes remuneraciones tan solo? ¿La importancia de su nombre, de su cine?**

En realidad, fue de rebote. Luchino quería a Lawrence Olivier o al gran actor ruso, Nikolai Cherkasov, o también a Marlon Brando. Pero no pudo ser. Y la *20th Century Fox* le ofreció a Burt Lancaster, y tres millones de dólares si lo contrataba. La carambola fue un acierto absoluto. Burt Lancaster está soberbio. Yo no podría imaginarme ya otro príncipe de Salina. Y sí, luego volvieron a trabajar juntos en *Confidencias*, donde el actor americano vuelve a bordar su papel.

**Sacas mucho jugo político-filosófico a tu lectura-interpretación de las películas. ¿Es condición *sine qua non* tener tu bagaje intelectual para disfrutar, para entender bien, el cine viscontiano?**

No. No. Mi libro da claves para profundizar en su cine, rebotando desde su cine hacia la filosofía y la historia, y desde éstas a su cine, en un viaje de ida y vuelta. Y cuando uno profundiza, claro está, disfruta más. Pero el cine de Visconti se disfruta por sí solo. Basta con que uno sea inteligente y posea cierto refinamiento del gusto.

**Hablabas antes de obras maestras. ¿Qué es una buena maestra? ¿Cuándo una película puede ser considerada una obra maestra? ¿Es algo subjetivo? ¿Depende de los gustos de cada cual?**

Difícil pregunta. Yo diría que una obra maestra debe reunir varias cosas. La primera, sin duda, es que lleve el sello inconfundible de su autor, y en esa medida, sea original, irrepetible, única. Pero junto a ese sello debe además ser una obra redonda, profunda, consumada –no digo perfecta-, donde el autor refleje su oficio, pero también su talento, cuando no su genio. Tienes razón en que hay un elemento subjetivo en el juicio sobre una obra, pero creo que las obras maestras, tarde o temprano, terminan convenciendo a la crítica en general y se ganan el acuerdo intersubjetivo sobre su grandeza y calidad.

**Una pregunta por película, no puedo abusar más. Sobre *El gatopardo* (que explicas maravillosamente): ¿un fresco de la historia italiana (siciliana) del siglo XIX? ¿Gramsci hubiera disfrutado si la hubiera podido ver?**

Yo creo que sí. Igual que Togliatti. Yo creo que la mejor manera de meterse en Gramsci es leyendo sus amplias reflexiones sobre el *Risorgimento* en los *Cuadernos de la cárcel*. Nadie como Gramsci vio los límites de la revolución en Italia en el proceso de unificación: el transformismo del partido

de la acción, la subordinación a la burguesía moderada del norte, el papel de los intelectuales, la ausencia del elemento jacobino con la consiguiente exclusión del campesinado. De una u otra forma eso está en la película. Además, Gramsci era sardo, provenía pues de una parte muy pobre de Italia. Estoy convencido de que le habría encantado la perspectiva siciliana de *El gatopardo*. Y el fatalismo de Fabrizio le habría dado qué pensar, estoy seguro.

### **¿Hay alguna referencia a Gramsci en el cine de Visconti?**

Referencias directas, no sabría decirte. Pero sí sé que Visconti tenía muy presente a Gramsci. De hecho, dice explícitamente que el relato histórico de *El gatopardo* está en consonancia con el análisis gramsciano. Es muy recomendable la entrevista que le hizo Antonello Trombadori a Visconti sobre *El gatopardo*. Allí dice Visconti de la aportación de Lampedusa que “en el terreno del arte no me ha parecido en absoluto contradictoria con la de la historiografía democrática y marxista de Gobetti, Salvemini o Gramsci” [1].

### **Sobre *Muerte en Venecia*. Hablas del eterno retorno de lo reprimido: ¿qué eterno retorno es ese? ¿Qué es lo reprimido?**

Más de lo que nos pensamos. Todos nos reprimimos muchas cosas, porque no podemos liberar todos nuestros deseos ni todas nuestras pasiones. La vida es autocontrol, y la buena vida tiene que ver mucho con el equilibrio funcional entre libertad y auto-represión que seamos capaces de alcanzar. Y la buena sociedad, también. No hay buenos ciudadanos si no saben renunciar a determinados intereses particulares, ni hay buenos Estados que no sepan modular y ajustar sus capacidades coercitivas.

En *Muerte en Venecia*, lo reprimido es lo erótico con todas sus pulsiones tanáticas, con su tentadora amenaza de caos (y libertad). Pero también es lo que se manifiesta como grotesco y tiene una dimensión de clase, de clase subalterna, eso que la *Belle époque* ocultaba bajo su gusto elitista y refinado, y su cosmopolitismo alto-burgués. Es lo reprimido en el orden burgués que estalla en la Gran Guerra.

### **¿No hay demasiado Mahler en *Muerte en Venecia*? ¿No hay momentos en que la fuerza del adagietto de la Quinta y la belleza de muchas imágenes nos hace olvidarnos de todo lo demás? Nos envuelve la música, no el cine propiamente. Por lo demás, ¿por qué el adagietto?**

*Muerte en Venecia* debe tanto al *adagietto* de Mahler como éste a *Muerte en Venecia*, porque la película lo popularizó. Y su elección no es en absoluto casual. Lo explico en el libro. El *adagietto* es un pieza maravillosa llena de nostalgia, como la película. Y Visconti sabía lo que Mahler pretendió con ella: expresar ese deseo profundo de desconexión del mundo, de autodisolución en esa infinitud donde se funde la nada y el todo, en la unidad primigenia de la existencia, que también es la muerte. Y todo ello como consecuencia de la experiencia erótica, como autonegación en el amor.

### **Hablas de que Platón entra en escena. ¿Qué Platón entra en escena?**

Uno de mis preferidos, el del *Fedro* y *El Banquete*, dos diálogos complementarios, pero muy distintos. Entra en escena el Platón que ve en *eros* una fuerza creativa, engendradora, inspirada por la belleza. Y no sólo la belleza del cuerpo sino –yo diría que más aún- la del alma. Hay dos concepciones de *eros* en Platón, la dos apasionantes. Una te saca del mundo y te hace parecer loco, si bien esa locura es para Platón una locura divina. La otra te carga de deseo, te vuelve hacia el mundo, hacia el cuerpo amado. Pero ambos son caminos creativos, engendrados: uno te empuja a buscar la belleza y recrearla artísticamente; el otro, te pide que engendres vida.

**Entro en *Ludwig*. Titulas el apartado: “La insoportable gravedad del ser”. ¿Qué insoportable gravedad del Ser es esa?**

La de todo ser. Porque, Salvador, el ser pesa.

**De acuerdo, pesa. A veces mucho.**

Pesan las obligaciones, los compromisos, los deberes. Y por eso a menudo querríamos aligerar esa carga y huir, escapándonos a una realidad más ligera: la de nuestras ilusiones, nuestros sueños, nuestra intimidad, allí donde habitan nuestros deseos y nuestras fantasías. ¿¿Quién no ha sentido esa necesidad?! La de apartarse, la de alejarse del mundanal ruido de la cotidianidad. Lo interesante de *Ludwig* –su derrota, su inmundada soledad final- es que mantiene esa huida con una coherencia absoluta, como una opción consciente. Pero, claro, tampoco crece, porque crecer implica soportar el ser, desenvolverse en el duro trabajo de la negación, como enseña Hegel, superar la frustración que te garantiza el mundo... para al final, con suerte, encontrar un equilibrio, ser reconocido por otros miembros de la comunidad, que también saben lo que es sufrir, y reconciliarte con *tu* mundo social. Ludwig –alma bella y desventurada hasta el final- no soporta la pesada realidad, no acepta su mediación, y por ello mismo tampoco puede reconocerse en la mirada del otro. Sucumbe a una inmundada soledad, degradado y enfermo pero pertinazmente coherente.

**¿Y qué atrajo a Visconti de la figura de Ludwig de Wittelsbach?**

Pienso que eso que te acabo de contar, y por supuesto, Wagner. Wagner no sería Wagner sin Luis II de Baviera. El lo rescató de la ruina y posiblemente del olvido. Bayreuth no existiría sin Ludwig y el wagnerianismo seguramente tampoco. Por cierto, me encanta la dureza con la que Visconti construye la figura de Wagner, no como músico -se sabía su música de memoria-, sino como burgués: interesado, mezquino pero, al final, triunfador. Wagner es rescatado por Ludwig, y termina reconciliado con la sociedad burguesa y reconocido por ella. Por el contrario, simultáneamente, Ludwig se hunde. Ese contraste entre estas dos biografías cruzadas está muy marcado en la película. Y muy logrado.

**¿Qué te parece la interpretación de Helmut Berger? Se ha comentado alguna vez que Visconti lo elogió por razones personales, de proximidad afectiva, no por razones artísticas.**

Es que Berger no era actor. No era más que un chico guapo de los que tanto gustaban a Visconti. Pero Visconti lo convirtió en actor, ya lo creo. En *Ludwig* va ganando a medida que avanza la película. Y en conjunto, creo que hace una interpretación extraordinaria. Y en *La caída de los dioses* o en *Confidencias*, está impresionante desde el principio. Aunque a mí me desagrada su expresión, el rictus de su rostro. Parece nacido para interpretar al Martin de *La caída de los dioses*.

**Bien visto. ¿No hay, pregunto en general y también en particular, demasiada tristeza, demasiado dramatismo, en el cine de Visconti (y concretamente en Ludwig)?**

*Ludwig* es una película muy, muy triste. Pero tan delicada y tan profunda a la vez... La soledad de ese pobre rey debió de ser tan desgarradora... Ahora bien, ¿qué soledad real no lo es? La vida a veces es muy triste, demasiado triste.

**En *La caída de los dioses* Visconti vuelve a repetir con Dick Bogarde. ¿Qué valoración te merecen sus interpretaciones, tanto en *La caída* como en *Muerte en Venecia*?**

Dick Bogarde era un genio de la interpretación. En *Muerte en Venecia* rompe el molde. Si uno lee la novela y compara ciertas escenas, se asombra de cómo este actor era capaz de representar lo que sólo la mejor literatura es capaz de expresar, y hasta superarlo. En algunos momentos Dick Bogarde supera a Thomas Mann.

**Simplifico mucho si apunto que *La caída* es una crítica cinematográfica del nazismo y de la maldad a ese sistema asociado.**

No, no simplificas. Para mí capta su perversidad intrínseca, su carácter diabólico, su aterradora economía del odio, su bárbaro irracionalismo. Bueno, y muchas otras cosas. Por ejemplo, su relación con el gran capital; o sus conflictos internos. Además, es muy eficaz porque se centra en los años de estabilización del régimen (entre el año 33 y el 35), antes de la guerra y del genocidio. Es una película inolvidable, imperecedera, necesaria.

**¿Por qué Visconti no hizo alguna película dedicada al fascismo italiano? ¿Le parecía un asunto menor?**

Visconti se sentía muy alemán, y *La caída de los dioses* es una visión wagneriana de *Los Buddenbrook* de Thomas Mann. Los Essenbeck de la película son como los dioses del drama de Wagner, que caen en la tercera generación, igual que en la novela de Mann. La película de Visconti une a las tres generaciones en un espacio claustrofóbico y cuenta esa decadencia brutal como el proceso de nazificación de la familia. Es magistral.

La verdad, no sé por qué hizo esta película en lugar de una sobre el fascismo italiano, pero estoy seguro de que no consideraba el fascismo como un asunto menor, ni siquiera en comparación con el nazismo. Visconti sufrió el fascismo en carne propia, y durante una época lo combatió con serio riesgo personal.

**No abuso más de tu tiempo. ¿Quieres añadir algo más?**

Sólo que, como siempre, ha sido un enorme placer conversar contigo. Muchas gracias, Salvador.

**Gracias a ti querido y admirado viscontiano.**

### **Notas:**

1) [http://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/Dialogo\\_con\\_Visconti\\_\(5160\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Dialogo_con_Visconti_(5160).pdf)  
(pág. 48)

Fuente: *El Viejo Topo*, diciembre de 2019.

Primera parte. Entrevista a Andrés de Francisco sobre Visconti y la decadencia (I) “Visconti fue uno de los grandes cineastas italianos de la segunda mitad del siglo XX, el autor de *El gatopardo* y de *La caída de los dioses*, dos obras maestras”. <http://www.rebellion.org/docs/264229.pdf>