



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalinguistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Medina, Jesús David

Principios para una teoría de la novela venezolana del siglo XIX y comienzos del siglo XX

Literatura y Lingüística, núm. 11, 1998, p. 0

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201112>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

IMÁGENES ENCADENADAS

La agonía según Luchino Visconti y Clint Eastwood

Luchino Visconti y Clint Eastwood propusieron, cada uno a su manera, con más o menos pasión, un conjunto de imágenes donde reflexionaron a través de dos filmes claves, *Muerte en Venecia* (1971) del primero y *Bird* (1989) del segundo, sobre el ser y la génesis de la belleza y en torno a la condición del artista como agente de su búsqueda. De estas dos obras magistrales examinaremos sus respectivos desenlaces, los retratos de Gustav von Aschenbach, el músico atormentado por capturar la desconcertante belleza y Charlie Parker, el jazzista acorralado por la indiferencia y sus propios pánicos. La sensibilidad de Visconti es decimonónica, la de Eastwood contemporánea, pero ambos subrayan un mundo cargado de expresividad que, al mismo tiempo, espejea el de ellos. Eastwood asumió la paciencia como virtud capital para elaborar sus ideas estéticas en un medio cinematográfico artificioso y comercial; Visconti, en cambio, exhibe una labor desaforada como director de teatro, ópera y cine, mas ninguno de los dos pudo evitar el patetismo y la angustia de crear. ¿Entonces qué?

Ahí está el registro de la agonía de ambos músicos. Los dos directores, separados por años, culturas y sensibilidades, rozan los mismos matices y se enfrascan en la misma tarea.

Clint: el artista paciente

Eastwood es el tipo de artista capaz de aguardar durante años el momento exacto para manifestar una propuesta cinematográfica que se fue gestando a través del tiempo. En tanto actor, hasta hoy exhibe un estilo de interpretación propio del recio, que muestra en los primeros planos la facciones ásperas de un rostro cruzado por emociones profundas y elementales. Su tipo de histrionismo proviene de un duro silente, parco, ensimismado e irónico, un tipo distanciado de los fenómenos que enfrenta, aunque los asume y resuelve a sangre fría; es el cool por definición. De aspecto impávido y tensos ojos azules, su rostro lo ensombrese uno que otro apretar de dientes; cuando la tensión sube o baja la rompe con monosílabos de aceptación o rechazo.

Hoy, instalado en la madurez, muestra eficacia artística, dominio del lenguaje, los géneros y los códigos del cine, además de recursos económicos y una productora independiente ("Malpaso Company"), es decir, se preparó "como un tahúr en su prisión", diría el poeta Enrique Lihn. Estudia, lee, devora películas, se vuelve un melómano y en lo que no domina se hace asesorar de modo inteligente. Así accede a la construcción de un universo personal dominado por sentimientos

escepticismo y melancolía en torno a las relaciones humanas: Bird, Cazador blanco, corazón negro, Los imperdonables, Un mundo perfecto, Los puentes de Madison. Ha debido recorrer una amplia trayectoria, donde no están ausentes los bodrios inapelable, a saber: apologías del pensamiento conservador expresadas en la intervención de su país en Vietnam, o la glorificación impetuosa de los clichés del Western y el policial, hasta llegar, como civil, de la adhesión rampante al Partido Republicano a lo "políticamente correcto" de los últimos tiempos. Pero, por sobre todo, a manifestarse como un director excepcional, un tipo de artista sensible a agudo que, sin prisa pero sin pausa, logró cohesionar una intensa visión del mundo, sintetizada en el filme Bird, uno de los primeros que realizó con absoluta soberanía artística. Dentro de él resulta insoslayable la mención a su desenlace, cuyas raíces permanecen en la memoria emotiva del espectador. Éste se desencadena a partir de los conciertos que realiza el músico en París con una recepción estruendosa por parte del público. Hay un momento en que, mientras el saxofonista interpreta un solo, la muchedumbre enfervorizada le arroja flores. Bird coge en el aire una rosa roja y, levantándola hacia un haz de luz cenital que lo ilumina, se la come.

Toda la narración está atravesada por los fogonazos retrospectivos de una conciencia en crisis, el delirio de un alma atribulada que no busca la gracia divina o el perdón, sino el hundimiento en la belleza. Regresa a Nueva York, sale en giras modestas y sacrificadas por el sur del país. Recibe la noticia del fallecimiento de su hija Pree, debido a una pulmonía. Parker envía a su esposa Chan telegramas impregnados de dolor y de culpa, porque no estaba presente. A raíz de esta acumulación de naufragios intenta suicidarse con yodo y recibe tratamiento siquiátrico. Regresa al barrio, la calle 52, en cuyos locales tocaba, el lugar es ahora un suburbio repleto de cabarets dedicados al erotismo barato, en los clubes de jazz de antaño no hay jazzmen hogaño. Los grupos hacen una música fácil, la antesala del rock, más ruido que melodías, una incitación al baile y el aturdimiento. Casi en trance por la decepción y los golpes, hace una llamada telefónica a su esposa y sostiene con ella una conversación trivial: "El lunes estaré en casa, arregla el jardín, no comas nada picante". Después se dirige a casa de la baronesa Nica Rothschild de Koenigswater, protectora y periódica amante. Es una noche de borrasca, llueve a gritos, se desmaya en el living de la casa.

Pájaro negro

La secuencia final es gloriosa. Bird vuelve del desmayo –la tregua antes del fin– se instala frente al televisor con la inocencia de un niño a disfrutar de un show de televisión y ríe con los trucos de un par de cómicos. Le sobreviene el paro cardíaco, se lleva una mano al corazón y

recostado en el sofá se asoma a las imágenes fundacionales de su vida: las agujas hipodérmicas para los pinchazos, el rostro de Chan cuando la conoció, el ataúd de su hija, sus solos de saxo, los amigos. Inclina la cabeza y muere, mientras los truenos remecen los ventanales. Acto seguido acude el médico y entrega al hospital, por teléfono, un informe preliminar sobre el deceso: "Un hombre negro, robusto, de aproximadamente 65 años". Charlie tenía 34.

La muerte de Parker se produce de modo banal, si bien el contexto es romántico: tempestad, lluvia que azota los vidrios y la iluminación del fuego de la chimenea llenan el ambiente y proporcionan una atmósfera premonitoria. El músico se acerca empapado y tambaleante a la casa de su benefactora; en el interior sufre un desvanecimiento, la mujer como siempre, lo ampara y protege. Cura su sed física, típica deshidratación de los adictos, y lo deja ante el televisor encendido. El ataque al corazón no tiene connotaciones épicas, nadie lo rodea para escuchar sus últimas palabras, tampoco muere en batalla o acometiendo contra algo, pero nada de esto disminuye su dignidad en los segundos concedidos por la muerte, que le permiten observar una vertiginosa síntesis de los mementos rescatables de su existencia.

Al comienzo del filme, el músico se dirige al baño de su domicilio conyugal tras una pelea con Chan, va en busca de un remedio para mitigar los dolores de sus úlceras. Se mira al espejo iluminado por una débil luz, y escuchamos en off un poema: "Ven a llenar la copa/y en el fuego de la primavera/ tu ropaje invernal de pesar arroja/el pájaro del tiempo apenas aletea/y el pájaro ya está en vuelo."

En efecto, el pájaro sigue en vuelo. Dejó atrás la muerte.

Visconti: los demonios del cuerpo

Visconti es un tipo de creador capaz de superar, tras vencer muchos obstáculos y miedos, entre ellos la indefinición sexual, ese impulso que invade a los grupos patricios y los obliga a mantener el "orden de la familias". Creció presionado por un fuerte determinismo cuyos caminos eran las profesiones liberales, pero los estudios universitarios fueron interrumpidos por su desaforada condición de diletante. La cercanía, en primer lugar, hasta el mundo literario y musical, también el teatro, la ópera, la decoración, la arquitectura y aun la moda, más la recurrente contemplación de las ciudades y el despliegue de una mirada sobre las cosas, que no excluyó la cercanía hacia los seres humanos en tanto individuos y sus alianzas y rupturas como grupos en medio de la sociedad. En la década del treinta, en pleno auge del fascismo italiano, conoce por azar a director Jean Renoir y se transforma en su asistente de

dirección . Este enrolamiento lo lleva al modo ideal de iniciación en un arte que le interesaba sobremanera, pues permite una mirada panóptica del proceso cinematográfico y un conocimiento milimétrico de su práctica.

Su formación como cineasta es el fruto de una batalla en la que debe vencer la oposición familiar, el horror hacia una sexualidad equívoca –el viejo demonio del cuerpo– e intentar expresarse en un medio mecánico y vertiginoso, el cine, pero con una sensibilidad anacrónica, apegada a los modelos narrativos del siglo xix, el folletín y el melodrama, en la que late un peligro: ¿Y si esa forma de sentir está pasada de moda y la colisión con el medio da como resultado la parálisis o el fracaso? Sin dejar de lado otra inquietud, también puede ocurrir que el impulso, llamémoslo conceptual, sea válido, pero, si no se traduce en lenguajes y códigos contemporáneos, se anula.

Los protagonistas del cine de Visconti apuestan a una absoluto: la pasión, la fortuna, el poder, el amor, el delirio o la belleza, con un carácter envolvente y arrollador. Su obra cinematográfica está marcada por el sello de la literatura, el soporte de sus imágenes, con una audacia sólo comparable, en el cine italiano, a la de Pasolini. Pier Paolo se atrevió con textos del evangelio de San Mateo, Sófocles, Boccaccio, Chaucer, el marqués de Sade; Visconti con James M. Cain (*Ossessione*, su primer filme. 1943), G. Verga (*La tierra tiembla*. 1948), Camillo Boito (*Senso*. 1954), Dostoiewski (*Las noches blancas*. 1957), Boccaccio (*Boccaccio 70*. 1961), Giuseppe Tomasi di Lampedusa (*El Gatopardo*. 1967), Thomas Mann (*Muerte en Venecia*. 1971) y Gabrielle D' Annunzio (*El inocente*).

En forma paralela desarrolló una fecunda labor como hombre de teatro, adaptador y director escénico, y regisseur de óperas. En estas dimensiones de su creatividad fue un apasionado innovador, sin abandonar el tinglado de su formación clásica (la tragedia griega, el bel canto) y los derroteros del tema social, la decadencia y las formas expresivas apegadas al melodrama y a la narración totalizadora y panorámica del siglo pasado; aquello que en forma tan acertada Vargas Llosa denomina el "afán deicida", es decir, el deseo de suplantar, a través de la novela total, el impulso de Dios al crear el universo.(Véase esta tentativa en textos como *La guerra del fin del mundo*, del escritor peruano y en *Cien años de Soledad*, de García Marquez). En suma, un tipo de artista de sólida formación y, al mismo tiempo, transgresor y rebelde. Como director teatral asumió el trabajo de conducir y/o adaptar textos de Jean Cocteau, Jean Anouilh, Sartre, Dostoiewski, Tennessee Williams, Shakespeare, Arthur Miller, Strindberg, Chejov, Thomas Mann, André Gide y Oscar Wilde.

Debido a los grandes murales narrativos que traza en sus películas, fue llamado el Balzac y el Stendhal del cine, en especial por *Senso*, *El Gatopardo*, *Ludwig* y *Los malditos*. En ellas la óptica de Luchino Visconti hermana el esteticismo con el realismo, una de sus pesadillas era el hombre enfrentado con un medio social opresor" (*Rocco y sus hermanos*), lo trágico con lo barroco (*Ludwig*), el compromiso sociopolítico y el fantasma del derrumbe (*Hermosas estrellas de la Osa*), las nostalgias clasistas y conservadoras de su origen familiar y los idealismos revolucionarios y anárquicos. Este inmenso universo se gesta, además, en el contexto del neorrealismo italiano, movimiento cinematográfico surgido durante la posguerra, al que, al mismo tiempo, robustece y niega, pero en todo caso contribuye a transformar. Aunque el aliento más poderoso que recorre el cine de Visconti es la obsesión por la belleza, más el deseo de glorificarla que su desacato (como Rimbaud). Así, es en *Muerte en Venecia* (1971), sobre la novela de Thomas Mann, donde este impulso alcanza un indesmentible momento de esplendor y dentro de la totalidad del filme está presente una secuencia clave cuya intensidad es el soporte de toda la estructura narrativa.

El nivel estético de la muerte

Se trata del momento en que von Aschenbach decide entrar a una peluquería para rejuvenecer. Viene saliendo de una crisis como músico, de la reciente muerte de su pequeña hija y de la sensación de abandono porque lo invade el sentimiento del fin de la juventud y el presentimiento de la muerte, además está de vacaciones en una Venecia infectada por el cólera y cubierta de hogueras donde se queman los desperdicios. La cámara registra el patético instante: le tiñen el pelo, lo maquillan y pintan sus labios. A la salida el peluquero, poniéndole una flor en la solapa de su chaqueta, le dice: "Ahora el señor se enamorará tan pronto como lo desee". Acto seguido Gustav persigue a Tadzio, el huido joven de figura andrógina, que lo hechiza y a quien busca por las calles de Venecia, asediándolo con sutileza o en forma desembozada; es el objeto de su deseo y el emblema inalcanzable. Ante la imposibilidad de asir lo que se le escapa, llora desolado. La secuencia se interrumpe con un corte abrupto para mostrar el estreno de su último concierto. Gustav se marcha del podio de director entre silbidos y gritos de rechazo. Al anochecer, en el lecho, abrumado por el delirio, recuerda los saetazos de su amigo Alfried, también músico, quien le enrostra con ironía: "La castidad es el regalo de la pureza, no el penoso resultado de la ancianidad. Tú eres viejo, Gustav, y en todo el mundo no hay impureza tan impura como la vejez".

En los extensos diálogos mantenidos con Alfried, éste defiende el origen sensorial del arte y aun la presencia de lo demoníaco en su interior,

mientras Gustav entiende la creación de la belleza como un acto espiritual. Alfried termina vociferándole y con la promesa de entregarlo a la jauría del público: "¿Pureza de formas?, ¿perfección?, ¿la abstracción de los sentidos? ¡Tú música ya no gusta más!".

A Gustav sólo le queda el impulso de su incanzable seguimiento de la belleza, encarnada en el joven. En la sublime secuencia final, la lenta agonía del compositor, Tadzio lucha en la playa con unos bañistas, adolescentes como él, pero fuertes y rudos. En el forcejeo –mitad juego erótico, mitad relación sadomasoquista– es derrotado y sale con humillación. Visconti se cuida de encuadrar, en la lucha cuerpo a cuerpo que mantienen los muchachos en la arena, una cámara fotográfica de madera, sostenida sobre un trípode, es el testigo de la derrota y del derrumbe de las utopías vitales y estéticas del músico.

Gustav contempla, desesperado e impotente, a Tadzio, desde una silla de playa donde morirá sin gloria, mientras la tintura de su pelo se derrite al sol. Cubierto de sudor y con la vista nublada por la presencia de la muerte, logra entrever la imagen del joven de pie al borde de la playa, señalando con su brazo extendido hacia el horizonte.

En el inicio del filme, cuando Gustav llega a Venecia, ésta experimenta los mismos síntomas del compositor: enfermedad, sopor, desfallecimiento, en suma, un equilibrio tan precario e inestable como el agua pestilente de los canales que le sirve de cimiento. Al instante de arribar el músico ya está marcado por la incertidumbre, el gondolero que lo transporta no cumple la voluntad del pasajero sino la suya. Desde los primeros momentos, ensimismado y solitario, pasea sobre la ciudad la mirada inquisitiva, complaciente o melancólica y una vez instalado en el hotel se transformará en el elemento de relación con el mundo, ya que el lenguaje le resulta ajeno y la música estéril.

Es por medio de la mirada que intenta la posesión del adolescente –"La mirada del otro nos arrebató el ser", señala Sartre–, aunque se trata de una posesión espiritual y no carnal, nunca llegan a hablarse ni mucho menos a establecer un contacto físico. En este nivel comunicativo, el tacto, Gustav naufraga a cada paso. Apenas sensual, ha visitado a una prostituta, pero no consume nada con la joven. Es ella quien aferra su mano al verlo alejarse.

La acción del filme transcurre durante el verano de 1911 en el Lido de Venecia y es evidente su semejanza con la estructura de una sinfonía –movimientos, tiempos, avances, repliegues, pausas– más que la división en secuencias y escenas. Por otro lado, existen dos seudoproblemas que una lectura superficial del filme acarrea: si Gustav es un homosexual

reprimido, en pleno desastre matrimonial, y si su figura está inspirada en la biografía de Gustav Mahler (y de su discípulo Arnold Schönberg), debido a que la banda musical la componen sus sinfonías tercera y quinta. Nada de eso es primordial y queda por debajo de una expresión que Visconti toma de la novela de Thomas Mann llevándola a la quintaesencia, se trata de una sensibilidad sin duda decimonónica, pero victoriosa y perfectamente adecuada al tratamiento formal que imprime a su historia, al punto de volverla contemporánea: el artista que busca la belleza para ahondar en el ser y triunfar sobre el cuerpo y sobre la muerte.

MARIO VALDOVINOS