

Adagietto para El ángel de la muerte

Visconti

como en *flash-back*

MIGUEL LOGROÑO



Björn Andersen y Dirk Bogarde en una escena de *Muerte en Venecia*, 1971

Bogarde —Gustav von Aschenbach—
y Björn Andersen —Tadzio—,
protagonistas de la película *Muerte en Venecia*¹ acerca de la conveniencia o no de que el segundo lea el libro de Thomas Mann o sencillamente se deje guiar por los consejos del director, Visconti. Andersen: «Oye, tío, acabo de leerlo». Bogarde: «¿Y qué?». Andersen: «Diablo, tío, ya sé quién soy —dijo—. Soy el Ángel de la Muerte, ¿no es así?». Bogarde: «Acertaste»).

Pensando en la enigmática presencia de ese real/irreal ángel de la muerte, acaso de la vida, se concibe este adagietto de palabras, a través del que la esquiva memoria, como en flash—back, procedimiento narrativo tan estimado por una de las cumbres del cine moderno, quisiera acceder, o intentarlo, a un aproximado paisaje ¿del ser?, del universo, de la atmósfera de Luchino Visconti.

Alguna (de)formación de oficio, de la pintura en tal caso, me llevó, desde el encuentro con este film capital, a un subrayado de su pictoricidad, no tanto por el color, o además de por el color, cuanto por otras sustantivas inmanencias de la realización. Así, el sentimiento latente de la relación aspecto y tiempo de las imágenes, su materia e inmaterialidad, su tacto visual —su visualización, por tanto—, su movimiento, su quietud.

Recuerdo que asistí en su —hoy lejano— momento al estreno en Madrid de «Muerte en Venecia» en compañía de un escultor amigo —y maestro—, y debo constatar el emocionante hallazgo que para ambos supuso el significado que, como conciencia y práctica, alentaba en lo que contemplábamos. Ya en el detalle o en la idea de conjunto de lo que (se) sucedía en el interior del Hotel des Bains, el exterior de la playa del Lido, en el ámbito envolvente de la ciudad de Venecia se alertaba el más adecuado lugar para la representación, una de las claves angulares —la de lugar— que sustentan la pintura. Como en el ejemplo del artista surreal que levanta la piel del mar para comprobar —y el espectador con él— qué es lo que previene a una intrahistoria marina, así ocurría en lo que se manifestaba sobre la pantalla y debajo de su piel. Visconti, soberbio hacedor cinematográfico, y pintor igualmente soberbio, no disimulaba cual era su (dis)posición ante las capacidades, para la verificación de una realidad de la cámara. Cámara—ojo que mira, y mira, y «ve», que encuadra, que compone, es decir, que traza y define el territorio de lo que sucede, en apariencia nada, en esencia todo.

Voces «críticas» más autorizadas que la mía destacan con razón la importancia de la forma para el cineasta italiano. Lo que algunas de estas voces no llegan a «acordar» es el íntimo sentido de la forma en el lugar creativo de Luchino Visconti. Claro que existe «acorde», y acuerdo, congruencia, en la belleza —de ahí la eficacia— como proyecto, y como sueño del arte, fílmico y pictórico, o «plástico», rozando una sinonimia equívoca, pero utilizando los términos con la nobleza y la grandeza que requiere. No fuera que las presurosas voces —las menos, ciertamente— derivasen en confusión y (des)acordasen algarabía, cuando la creación es silencio. Si mi esquiva memoria no me es infiel —que a lo peor sí lo es—, por ahí he creído leer que la forma es el pecado, o algo por el estilo. Lo cual me parece un poco excesivo. Incluso aplicando el desvarío —que no va por él, de ninguna manera— a un ángel de la muerte, singular criatura que, por naturaleza, no puede abdicar de su casta condición.

Estas ruidosas voces «formalistas» vienen a proclamar de hecho, por vía de contrario, la esterilidad —la ineficacia del arte al poner tanto énfasis en el enunciado de belleza formal. ¿Todavía, en esta cota del tiempo, comulga ese vocerío con la inútil dicotomía entre forma y fondo? ¿Qué representan uno y otro hipotético límite en el lugar de lo que «se crea», sino una común, significativa, indesligable potestad? «Y en el fondo se hace forma», las de decirse de éste como de todo genuino creador, así



pues, artista, tres o cuatro entre el millón de quienes se intitulan como tales, porque lo que hay que tener —el talento, el genio...— es escaso, se tiene o no se tiene, y eso no se simula, se nota enseguida. Esa «subinformación» se ve muy pronto.

En este punto del paisaje me asalta la duda menor de si la expresión «diablo, tío, ya sé quién soy» con la que Björn Andersen se dirige a Dirk Bogarde es una exclamación, o el reconocimiento de una calidad primera, originaria. Después de ahondar lo dicho unos segundos, me inclino a pensar que Tazio no exclama, sino que notifica un ser previo, o por qué anterior al de ángel, sinónimo: diablo. «Diablo... soy». Cuando digo a continuación «soy el Ángel de la Muerte» incidirá en lo mismo de una hermosísima, «angélica» advocación del diablo, la de la Muerte. En el centro axial de la Villa de Madrid, corazón del Parque del Retiro (bien es verdad que un Madrid proveniente de otro tiempo y otra cultura) se alza un hermoso, entrañable monumento al Ángel de la Muerte. Son contados los espacios públicos del mundo en los que se dis-

tingue al diablo con tan alta y noble categoría.

Adagietto veneciano: llega el instante de la muerte, forma y fondo de la visita, con su única, repetida escenificación: la soledad del que muere. Lo sabremos inevitablemente: la muerte personal —y también la social, maldita sea toda suerte de tiranos— es un asunto que se resuelve a solas. Suena un adagietto, pero no se oye. Qué estallido de cosas, de silencios, en ese instante, pero no se oye. ¿Se escucha? ¿Qué se escucha; qué se ve cuando se muere? Gustav von Aschenbach es visitado por la muerte en la playa, frente al mar de Venecia, con la mirada puesta en un incierto horizonte. ¿Qué mira el abatido compositor? ¿Ve algo? ¿Acaso al ángel de la muerte señalando hacia arriba? El ángel a lo lejos, en un cercano lugar de la representación. Suena Mahler, la marcha fúnebre del primer tiempo de la Quinta sinfonía, y el adagietto, pero no se oye. Suena también una canción de cuna del compositor ruso Modest Petrovitck Mussorgski. Aunque esta presencia musical responde a otros azares, pictoricidad de «Muerte en Venecia», de Luchino Visconti: Mussorgski es el compositor de «Cuadros de una exposición».

¹ Luchino Visconti. *Muerte en Venecia*. Estudio crítico de Jaime Radigales. Ediciones Paidós. Barcelona, 2001.