

# CREATIVIDAD

José María Latorre Fortuño



Colección

**Cuadernos Monográficos**



**Volumen 5**

# CREATIVIDAD

Cuadernos Monográficos





*Jennie*, de William Dieterle.

# **CREATIVIDAD**

José María Latorre Fortuño

Colección  
Cuadernos Monográficos



Volumen 5

Creatividad

Volumen 5 - Colección de Cuadernos Monográficos *Cine y Salud*

*Programa Cine y Salud*

Diseñado por el Servicio Aragonés de Salud del Gobierno de Aragón

Con la colaboración de la Dirección General de Renovación Pedagógica

*Coordinadores educación para la salud*

Javier Gallego

Cristina Granizo

*Coordinador educación al cine*

Carlos Gurpegui

*1ª edición, septiembre de 2002*

Se permite la reproducción total o parcial del contenido de esta publicación sin expreso consentimiento del titular del copyright, siempre que dicha reproducción se realice con fines educativos y no comerciales. Archivo fotografías, copyright sus productoras.

© José María Latorre Fortuño 2002

© de todas las ediciones

Servicio Aragonés de Salud - Gobierno de Aragón

Ramón y Cajal 68 - 50071 Zaragoza

Tel. 976 715 267 - Fax 976 715 281

E-mail: [cuadernos@cineysalud.com](mailto:cuadernos@cineysalud.com)

<http://www.cineysalud.com>

ISBN: 84-7753-956-1

Depósito legal: Z-2644-2002

Impreso en Gráficas Doble Color, S.L., Tiermas 2 - 50002 Zaragoza

Impreso en España - *Printed in Spain*

*El estilo no es algo que se pueda separar de la obra de arte terminada. La penetra y la impregna, permaneciendo a la vez invisible e indemostrable.*

**Carl Th. Dreyer**

*Creo que uno debería intentar hacer aquello que sabe hacer y, algo aún más importante, debería aprender a reconocer a tiempo qué es lo que sabe hacer.*

**Federico Fellini**



*Sleepy Hollow*, de Tim Burton.

## PRÓLOGO

### LA CREATIVIDAD, PRINCIPIO DEL CONOCIMIENTO

¿Cómo ha visto el cine al artista? Fiel testigo de su tiempo, la pantalla ha reflejado la visión exacta que la sociedad ha tenido del arte en cada momento. Sometido a la imagen dominante –y deslumbrantemente popular- del artista romántico, el cine ha dejado ver lo que creía el cineasta, o dejaba ver que creía. Cuanto, falsamente, el cine más ha intentado despojarse de ideología –el llamado cine industrial-, más ha transmitido la imagen socialmente admitida del artista. Cuanto, a riesgo de ser tachado de individualista, el autor cinematográfico más ha intentado indagar en las contradicciones, las dudas y la complejidad del acto creativo, más se ha acercado a entender y hacer entender la función social del arte. Curiosa paradoja, pero es una más de las que invaden el muy mediatizado desarrollo de la creación cinematográfica.

Lo cierto es que, no sólo en el cine, abundan las interpretaciones de la creatividad y el arte como un misterio insondable, una reminiscencia del poder secreto por el que el sumo hacedor fue capaz de crear el mundo. Para algunos, el acto creador sería el único rasgo humano que nos asemeja a dios; o el único rasgo divino que los dioses dejaron en el ser humano. Esta interpretación no sólo ha existido cuando el arte era una exclusiva aproximación a la explicación de lo religioso, monopolizado por sacerdotes, de una u otra procedencia. Aún hoy, cuando el arte ya ha alcanzado la categoría de virtual, lo sagrado y lo arcano se unen para hacer aparecer el arte como algo distante del común de los mortales, sólo accesible a iniciados o a genios/magos ungidos por una mano divina. El artista genial. Esta visión idealista/elitista del mundo hace aparecer el acto de la creación ligado a la inspiración, al impulso original, al genio irreplicable.

Nada más alejado de lo real: como afirma Emilio Lledó, si creemos que lo artístico está ligado a lo sensible, nos encontraremos con que se trata de un elemento básico, primigenio, innato a todos los seres racionales, incluso imprescindible para que el ser humano se reconozca como tal: *“el sentir que sentimos ha sido, tal vez, el primer paso con el que el ser humano ha comenzado a tomar consciencia de sí mismo y de su lugar*



*en el mundo. Los sentidos que abren nuestro cuerpo han sido, paradójicamente, el principio de la reflexión.*” Para Emilio Lledó, el arte opuesto a la magia y principio de conocimiento.

A la reflexión, pues, sólo es posible llegar a partir de lo sensible, de sentir que sentimos. Cuanto más desarrollemos estas sensaciones, más rica será nuestra visión del mundo y de nuestro lugar en él: más amplia y profunda será nuestra capacidad de reflexión. Enfrentar el pensamiento científico con el pensamiento artístico es intentar dividir a la persona en dos mitades; dificultar su capacidad de entender y entenderse.

En la misma línea de unir lo sensible a lo reflexivo, Ramón y Cajal afirmaba que *“el asombro es el principio de la sabiduría.”* Abrir los ojos, sorprendidos, al mundo es el primer acto para aprehender el mundo. Educar la mirada será reafirmar el conocimiento. Afilar el sentido será afinar la reflexión. Nada hay al otro lado de los sentidos. Lo ha señalado Ángel González: *“el hombre es capaz de ver lo que no alcanza a soñar.”* De forma precisa: con los sentidos se alcanza todo lo posible; con el sueño, sólo lo imposible. Educarnos en los procesos creativos será dotarnos de nuevos recursos para situarnos con mayor autonomía y mayor libertad en la vida. Educar nuestra sensibilidad será afirmarnos en la realidad.

**Juan José Vázquez**

*Director General de Renovación Pedagógica*  
Gobierno de Aragón



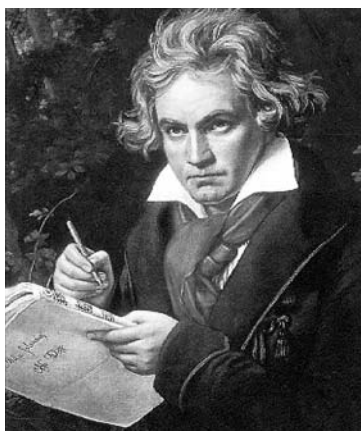
*Macbeth*, de Roman Polanski.

## ÍNDICE

11	1.- El cine y la creatividad artística.
15	2.- ¡Música, maestro!
21	3.- El melodrama, un espacio para la biografía.
27	4.- Entreacto con Mahler y Visconti.
33	5.- El lienzo y el papel.
43	6.- En la mente de un cineasta: 'Ocho y medio'.
51	7.- Anexos.



Samuel Fuller.



Beethoven.



*Moulin Rouge*, de Baz Luhrmann.

Uno de los proyectos frustrados del realizador norteamericano Samuel Fuller fue rodar un film sobre Beethoven. Según dijo el cineasta en la época en que acariciaba esa idea —los primeros años sesenta, recién estrenadas *Una luz en el hampa/The Naked Kiss*, 1963, y *Corredor sin retorno/Shock Corridor*, 1964—, en él tenía la intención de evitar la arquetípica figura del artista sentado ante el piano debatiéndose con sus fantasmas interiores mientras trata de plasmar sus invenciones musicales sobre el papel pautado, limitándose a mostrar la vida del hombre y a hacer constar simplemente en los títulos de crédito: música de Ludwig van Beethoven. Fuller explicaba que en ningún momento se vería al compositor buscando la inspiración. Con ello no hacía sino reconocer, consciente o inconscientemente, la dificultad de mostrar, filmado con una cámara, el proceso que da lugar a la creación artística: ¿cómo rodar lo intangible?, ¿cómo acceder por medio de la concreción de la imagen a la lógica y a la irracionalidad, a la turbulencia y a la serenidad, al amor y al odio, a la fantasía y al trabajo que acompañan a ese proceso?

En otro terreno, el magnífico escritor vienés Stefan Zweig comentaba así en su libro de memorias, «El mundo de ayer», la imposibilidad de buscar una explicación a la creación artística: *«Entre los numerosos enigmas del mundo, el más profundo e inexpugnable sigue siendo el misterio de la creación. En ese ámbito la naturaleza no se deja subyugar: jamás revelará ese ingenio supremo que da origen al mundo, que permite que nazca una flor, una poesía o un hombre. Despiadada e indiferente, ha corrido el velo. Ni siquiera el poeta, ni el músico, podrán explicar a posteriori el instante de su inspiración. Una vez concluida la creación, el artista ignora por completo su origen, desarrollo y evolución. Nunca, o casi nunca, es capaz de explicar cómo las palabras, al elevar su sentido, se han unido en una estrofa, cómo unos sonidos aislados han engendrado melodías que luego resuenan durante siglos. Lo único que puede brindarnos una idea de ese proceso incomprensible de creación son las páginas manuscritas, sobre todo las no destinadas a la imprenta, los primeros borradores aún inciertos y sembrados de correcciones a partir de las cuales se va cristalizando poco a poco la futura forma definitiva».*

Volviendo al proyecto jamás rodado de Samuel Fuller, en él se trataba de un compositor, pero la dificultad es la misma a la hora de pretender reflejar el proceso de creación en un literato, en un escultor, en un pintor, en un arquitecto verdaderamente creativo... Sin embargo, a pesar de eso, o tal vez por eso mismo —las apuestas arriesgadas son más excitantes—, el cine no cesa de buscar asomarse a ese instante, que tiene algo de mágico, en el que la inspiración y la voluntad de trabajo confluyen para dar como resultado la creación de una música, de una obra literaria, de una pintura, de una escultura o de una obra arquitectónica personales y, por lo tanto, irrepetibles... Que las ideas, los propósitos y las perspectivas desde las cuales el cine se ha querido aproximar a la creación artística sean diferentes —incluso antitéticos— no ha hecho más que enriquecer el tratamiento del difícil tema, con total independencia de que los resultados hayan sido algunas veces memorables o, con más frecuencia, completamente prescindibles.

Si bien el cine ha recurrido con mayor asiduidad a la literatura que a otras artes, sobre todo con el nada oculto propósito de expropiarle temas e ideas argumentales, la música y la pintura se han visto más reflejadas en las pantallas en el intento de aproximarse a la figura del artista, quizá por el regalo que supone, en el primer caso, contar con el apoyo de una banda sonora prestigiosa y, en otro, por la popularidad que disfrutaban los nombres de algunos pintores y parte de sus obras, la cual ha desbordado los límites de esos cementerios de la pintura a los que se da el nombre de museos.

Existen otros motivos relacionados con la propia naturaleza del cine: si hay tantos films que tienen como protagonistas a músicos y a pintores se debe a que, hasta hace pocos años y salvo escasas excepciones, los pintores y los músicos jugaban la baza del exhibicionismo con más entusiasmo que otros artistas y, en consecuencia, sus vidas —sus vidas públicas, por supuesto— ofrecían más atractivo para los cineastas y los responsables del engranaje de producción que deciden, pensando en los Bancos y en la respuesta de la taquilla, el futuro de los proyectos, dado que respondían al estereotipo más difundido de la vieja bohemia. Hay otro motivo vinculado con los modos visuales característicos de cada terreno de la creación artística: el cine es un medio de expresión popular —fenómeno de masas, llegó a ser llamado— y, en principio, exige ciertos componentes visuales y sonoros que otras artes no pueden proporcionarle; así, las figuras del compositor que busca temas musicales en el piano o del pintor filmado durante la creación de un cuadro serán siempre más soportables para el público, más comerciales —aunque se trate de una secuencia larga— que la del escritor sentado ante la hoja de papel, el ordenador o la máquina de escribir; el compositor irá ofreciendo la obra por fragmentos, poco a poco —el cineasta se encargará, además, de que la música que

está componiendo sea de las más conocidas de la obra del artista, con objeto de facilitar la identificación entre el público y el film, y estrechar los lazos entre espectadores y personaje. Si es pintor, se recurre tantas veces como haga falta a la convención o al lugar común de rodearlo de mujeres (las cuales podrán posar para él como modelos y dar origen a algunos desnudos), o se procura elegir a un reputado pintor cuya vida sea pródiga en amoríos o en sucesos tristes, o, como la de Toulouse-Lautrec, se desarrolle en decorados tan espectaculares como el «Moulin Rouge» o el antiguo París de la bohemia, aunque el tema de la creación artística quede arrinconado en beneficio de una continua exhibición de números musicales y de vestuario.



*Ensayo de orquesta*, de Federico Fellini.

Una aproximación del cine a la música ha rozado casi siempre el terreno del melodrama o se ha internado decididamente en él. Abundan las biografías de compositores y son escasas las películas que se aproximan al tema de la creación artística o a la creación de sentido a través de la interpretación de la música en directo, si no es para insistir una y otra vez sobre la figura del músico incomprendido a quien al final se reconoce su talento, y a veces con carácter póstumo. Dos excepciones son las magníficas —por diferentes razones— *Chronik der Anna Magdalena Bach* (Jean-Marie Straub, 1967) y *Ensayo de orquesta (Prova d'orchestra)*, (Federico Fellini, 1979), las cuales no tienen nada que ver con ese grupo de películas consistentes en filmaciones de óperas, de *ballets* o de conciertos, algunas interesantes (*Moses und Aron*, del mismo Straub, codirigida por Danièle Huillet, *Parsifal*, de Hans Jürgen Syberberg), y otras de concepción más rutinaria que buscan antes que nada el reconocimiento a su preciosismo visual: desde *Otelo*, de Franco Zeffirelli, a *Don Giovanni*, de Joseph Losey, o a *Carmen*, de Francesco Rosi, pasando por las sobrealoradas *Las zapatillas rojas (The Red Shoes)*, 1948, donde pesan demasiado los habituales convencionalismos sobre el mundo del *ballet* y cuyo argumento podría ser trasplantado, apenas sin variaciones, al de los escenarios teatrales) y *Los cuentos de Hoffmann (The Tales of Hoffmann)*, 1951, ambas realizadas por Michael Powell y Emeric Pressburger.

*Chronik der Anna Magdalena Bach* es una aproximación a Bach («uno de los últimos personajes de la historia de la cultura alemana en el que aún no hay divorcio entre lo que se llama el artista y el intelectual»: Jean-Marie Straub *dixit*), a través del «Libro de Anna Magdalena», un texto apócrifo que se suele atribuir a la esposa del músico, y consiste en una sucesión de larguísima planos-secuencia en los que se interpretan algunas de sus obras para clave o para orquesta: el allegro del quinto «Concierto de Brandenburgo»; el minuetto 2 del «Cuaderno de clave para Anna M. Bach», el adagio de la «Sonata para viola de gamba y clavecín», el largo de la «Sonata en trío para órgano»,



el coro *Sicut locutus est* del «Magnificat», la gavota del «Libro de Clave», la «Cantata 205», el aria para soprano de la «Cantata 224a», el coro final de la «Cantata 198», el coro inicial de «La pasión según San Mateo», el kirie de la «Misa en si menor», el «Preludio para órgano en si menor», la «Cantata BWV42», el coro de entrada de la «Cantata 215», el andante del «Concierto al gusto italiano», la tercera parte de la «Llavier-Uebung coral», el coro final de la «Cantata 11», el primer dúo de la Cantata BWV140, la variación núm. 25 de la BWV938, el recitativo y el aria de bajo de la BWV82, la «Ofrenda musical, Ricercar a seis voces», la fuga a tres voces Sogetti de «El arte de la fuga», la fuga a tres voces, suite y final, coral BWV668.

Más allá de que Straub se aproximara cinematográficamente a la música de acuerdo con la idea del materialismo histórico, a la sombra de Engels (no filmaba *el arte*, sino el trabajo de la creación artística), estoy de acuerdo con la opinión expresada por Michel Chion en su libro «La música en el cine» (Edic. Paidós. Barcelona, 1997), en el sentido de que esos planos-secuencia destruyen el estereotipo, tan practicado por los profesionales de la filmación de conciertos, de que es necesario cambiar continuamente los emplazamientos de la cámara con el propósito de hacer así la música más móvil (¿más accesible?), sin tener en cuenta que la movilidad significa una huida del lugar donde se está produciendo su sentido: lo que propuso Jean-Marie Straub es un relato sobre un hombre que escribe música y sobre el sentido que adquiere al ser interpretada: «*Hemos elegido “dialécticamente” la música, en relación siempre con el ritmo del film (...) El punto de partida era la idea de intentar una película que la música fuera utilizada no como acompañamiento, tampoco como comentario, sino como materia estética (...) Pretendemos mostrar personas atareadas en hacer música; pretendemos mostrar personas que realizan efectivamente un trabajo delante de la cámara*», declaró el cineasta.

En cuanto a *Ensayo de orquesta*, es una de esas grandes películas en las que las ramas —el aparente discurso sobre el autoritarismo de los directores de orquesta, capaces de extraer armonía del caos, y una mirada a la confusión social, política y cultural de la Italia de los años noventa— no permiten ver el bosque: lejos de la radicalidad de la apuesta sonorovisual de Straub en *Chronik der Anna Magdalena Bach*, Fellini, con la complicidad de Nino Rota, muestra una relación entre música e imagen fuera del espacio narrativo que habitualmente se le concede, sin renunciar por eso a la fragmentación de las secuencias, al tiempo que pone en escena el sentido de las piezas interpretadas, con lo cual el film enriquece su significado, más allá de esa lectura fácil y reductora a la que suele ser sometido. Una buena parte de su metraje consiste en entrevistas con los miembros de la orquesta, cada uno de los cuales expone ante la

cámara sus ideas sobre el instrumento que toca —para entendernos, un contrabajo, una trompeta o un violín, por ejemplo, no son el contrabajo, la trompeta y el violín en el sentido escolástico, sino, precisamente, el violín, la trompeta y el contrabajo de los músicos aquí entrevistados: es decir, los diferentes instrumentos se personalizan tanto como la propia música, que cada uno de los oyentes de un concierto recibe y entiende de forma distinta—, y el último tramo del film consiste en los ensayos de la orquesta: la música adquiere armonía y, por lo tanto, sentido, cuando la personalidad de cada instrumento encuentra la forma de relacionarse, también personalmente, con las obras que debe interpretar; esto es, no hay una única forma de interpretar cada composición musical, sino que existen tantas como músicos, y la tarea del director de orquesta es ayudar a los intérpretes a encontrar armoniosamente su propia voz dentro del grupo para que la música esté viva y adquiera sentido. Todo eso queda expuesto, con algo de ironía, en un decorado que hace pensar antes en la muerte que en la vida —una antigua cripta que alberga las tumbas de tres papas y siete obispos, convertida en sala de conciertos—, de tal modo que el discurso apunta también, por contraste, a otra necesidad: la de extraer la música del embalsamamiento histórico al que se ha visto sometida por parte de algunos intérpretes y de numerosos musicólogos que hacen de su trabajo casi un ejercicio de taxidermia.

Por ello, aunque la tentación de componer para la película una obra sinfónica o recurrir a una del propio y vasto repertorio concertístico de Rota era, en principio, grande, compositor y realizador optaron de común acuerdo por una arriesgada apuesta que se saldó felizmente: las músicas para los ensayos filmados serían unas piezas breves que deberían ajustarse a la búsqueda de voz propia por parte de cada instrumentista —atendiendo incluso a las distorsiones o exageraciones propuestas por cada músico al hablar de su instrumento—, y también a la armonización final del trabajo colectivo, sin perder de vista el nexo con el resto de la obra rotafeliniana. *«Mi colaboración con este film de Fellini, aparte de más intensa que otras veces, ha sido también más oportuna —comentó el compositor en una entrevista publicada el 10 de noviembre de 1978 en el diario «Paese sera» y recogida en «Fra Cinema e Musica del Novecento: Il caso Nino Rota», segundo libro editado por la Fondazione Giorgio Cini de Venecia en la colección «Archivio Nino Rota»—. Hemos debido hacer la música antes que el film, porque el ensayo se hace con una música ya compuesta. Fellini necesitaba una columna sonora original y, alejándose de su primera idea de hacer un film muy realista desde el punto de vista del desarrollo del ensayo, que habitualmente se lleva a cabo con una pieza que sólo al final es interpretada de cabo a rabo, para constatar los resultados del estudio, ha querido varios fragmentos. Fellini me ha solicitado una música que, prestándose a poner en evidencia los diferentes instrumentos y grupos de la orquesta, siguiese el dis-*

*curso del film. Hemos hecho cinco piezas en total, pero sólo se han utilizado tres de ellas. La primera, que se escucha al inicio, es "Gemelli allo specchio" —el título se lo ha dado Fellini—, otro es un "galop" que se escucha en el momento en que el director, arrebatado de entusiasmo, lo hace interpretar todo seguido. Y, por fin, está "Risatine maliziose"; una pieza que no entra en la definición de la prueba, porque es interpretada después de que un cataclismo haya sacudido el ambiente, ya de por sí delicado, en el que ensayaba la orquesta. Hay heridos y creo que también un muerto. Después de todo ésto, la orquesta, casi en una especie de limbo, acepta al absurdo director y empieza a tocar. En este final apocalíptico, orquesta y director se ponen de nuevo de acuerdo y vuelven a empezar, como muertos vueltos a la vida. El film no termina ahí porque, una vez acabada esa interpretación, el director comienza de nuevo a hacer observaciones, a repetir las habituales cosas de antes, que ahora expresa en alemán; y más aún: "¡interpretad como músicos de circo!, ¡olvidad que es una música sinfónica!" Todo son cosas sobre las que Fellini se ha documentado, apuntándolas en los ensayos a los que ha asistido, igual que ha hecho también para las entrevistas realizadas con voz fuera de campo, la del mismo director, a los instrumentos de la orquesta. Yo habría podido imaginar todo, menos que utilizara esta pieza para el final. Debo decir que ha sido una elección feliz por su parte, incluso porque la "Risatine maliziose" es una música distendida y nada enfática, sin triunfalismos».*

La figura del director de orquesta ante la creación de sentido artístico por medio de los conciertos en directo fue tratada también en una película de Andrzej Wajda, *El director de orquesta* (*Dyrygent*, 1980), pero el resultado se encuentra lejos de la agudeza de *Ensayo de orquesta*, y no sólo por las diferencias de estilo entre Fellini y Wajda, sino también por lo elemental del discurso. Bajo las diferentes ideas de amar o domar a la orquesta, el film rodado por Wajda intenta proponer una especie de reflexión política en clave musical o, si se prefiere, una reflexión sobre la práctica musical para ser entendida en términos políticos. Se trata de oponer las figuras de dos directores de orquesta: uno, Lasocki (John Gielgud), es un veterano *dyrygent* polaco que ha conseguido labrarse un gran prestigio durante su exilio americano; otro, Adam (Andrzej Seweryn), un joven *dyrygent* de provincias que se propone extraer el mayor partido posible de una orquesta de aficionados mediante la aplicación de una disciplina severa, casi militar. Lasocki trata con amor a los músicos, Adam lo hace con crueldad. Para Lasocki, la música tiene un sentido y un significado; para Adam, la interpretación de la música sólo consiste en resolver un problema técnico. Se contraponen autoritarismo y liberalismo, temperamento artístico y burocracia, amor y trabajo. Pero, a pesar de las diferencias que, en teoría, separan a ambos directores —que Andrzej Wajda subraya grotescamente, sin imaginación—, son las dos caras de la misma moneda: representan a la *autori-*

*dad*, que en un caso se presenta disfrazada de humanismo, de bondad y de temperamento artístico, y, en el otro, no oculta su despotismo. Resulta tan terrible el *dyrygent* Adam como el *dyrygent* Lasocki. Los argumentos que utiliza este último para «llegar al corazón» de los miembros de la orquesta son dignos de figurar como reclamo en uno de esos discos compactos ideados por las casas discográficas para convertirse en superventas en las grandes superficies, como regalo navideño (¡esa inefable «llamada del destino» con que define la quinta sinfonía de Beethoven!), pero inadmisibles en un discurso sobre la música que se pretende profundo y político: es el maestro, el genio que, en nombre de la abstracción del arte, embauca con su presunto carisma a un auditorio que parece deseoso de ser embaucado. Adam se limita a sobreactuar delante de la orquesta y de la cámara.

El uso de la música en *El director de orquesta* recuerda los subrayados del peor cine efectista; el tratamiento del personaje de Lasocki está cargado de lugares comunes, dignas del citado comentario sobre la quinta sinfonía de Beethoven (las explosiones de irascibilidad del divo en el camerino ante su representante: lo vemos secarse, fatigado, el sudor después de dar un concierto o convertir al espectador en testigo privilegiado de sus dolencias cardíacas y sus sufrimientos personales como intermediario entre el público y la obra artística); y no faltan tampoco molestas exhibiciones-de-gran-actor, consistentes, como se practicaba a menudo, en monólogos de John Gielgud hablando por teléfono... Gracias a la torpeza de Wajda, un film en principio sólo mediocre degenera poco a poco en una indignante payasada, uno de cuyos números fuertes está en el momento en que, refiriéndose a Lasocki, Adam exclama, «¡Quiero destruir su mito!», mientras la banda de sonido se carga tempestuosamente con las corcheas del *allegro con brío* de la quinta sinfonía de Beethoven. El sentido de la música como fruto de la creación artística o del trabajo colectivo de sus intérpretes es el gran ausente en *El director de orquesta*.



*Tragedia y triunfo de Verdi*, de Raffaello Matarazzo.

U En general, tampoco se encuentra el sentido de la música en los films que pretenden contar la vida de famosos compositores, pero éstas tienen, al menos, la ventaja de ser más humildes que la de Wajda. En los primeros años cincuenta se rodaron en Italia bastantes *biopic* de músicos, apoyándose sobre una base argumental y una estructura narrativa características de uno de los géneros nacionales por excelencia: el melodrama (lo cual era lógico, dada la etimología del término, drama musical: *melos*: música; también por la naturaleza popular que la ópera tiene en Italia). Así, Carmine Gallone, un experto en melodramas y en filmaciones de óperas (desde *Il trovatore*, 1949, a *Madame Butterfly*, 1955), realizó *Puccini* (1952), con Gabriele Ferzetti en el papel de Giacomo Puccini, y *Casa Ricordi* (1954), un retrato de la vida del famoso editor de música cuyo sello figura al frente de buena parte de las partituras de los compositores italianos desde los días del esplendor operístico, lo cual da pie a un desfile de nombres que pasean por las imágenes de la película con poses y actitudes que pretenden demostrar que hablan y se mueven desde la distancia de la gloria artística. Otro habitual practicante del melodrama, el magnífico Raffaello Matarazzo, se encargó de ensalzar la figura de Verdi en *Tragedia y triunfo de Verdi (Giuseppe Verdi)*, 1953, donde el francés Pierre Cressoy interpretaba al autor de «La Traviata». Pero fue otro habitual del melodrama, Giacomo Gentilomo, quien realizó el que tal vez sea el mejor *biopic* de un compositor italiano de óperas, *Melodie immortali* (1952), en torno a Pietro Mascagni (de nuevo Pierre Cressoy, acompañado en esta ocasión por Carla del Poggio y por el tenor Mario Del Monaco).

*Melodie immortali* sigue la vida de Mascagni (Cressoy, por supuesto), desde los días en los que se hallaba empeñado en la composición de su primera ópera, «Guglielmo Ratcliff», hasta el estreno de «Cavalleria rusticana» en el Teatro Costanzi de Roma, el 17 de mayo de 1890, bajo la dirección del maestro Mugnone. Gentilomo no sólo no renuncia a los elementos melodramáticos del relato sino que, al contrario, los exalta, adecuándolos con notable habilidad a la naturaleza apasionada del compositor y su música, en un intento de demostrar que no se equivocan quienes opinan que los infortunios

y la necesidad —y no es ningún secreto que la vida de Mascagni fue abundante en ellos—, eso que se ha dado en llamar el sufrimiento del artista, son un estímulo para la creatividad, bien ayudado por Nino Rota, quien adaptó aquí temas del «Guglielmo Ratcliff» combinándolos con composiciones propias, a veces como refuerzo o apoyo dramático de la acción y, otras, para definir ambientes y servir de enlace entre las escenas. Naturalmente, no se trata de una lección magistral sobre el artista, sino de un sombrío melodrama satisfecho de serlo, en el que la creación artística ocupa el lugar habitualmente reservado al sentimiento amoroso, lo cual tampoco resultaba habitual en este tipo de películas. Sin embargo, merecen ser destacadas las escenas en el Conservatorio de Milán, la búsqueda de motivos al piano durante la composición del «Guglielmo Ratcliff», rodados de forma muy realista, y el contraste entre el ambiente de los teatros de variedades y la severidad, casi ascética, en la que nacieron los temas de esa ópera, menos popular en España que «Cavalleria rusticana» pero, probablemente, más intensa.

Beethoven, Schubert, Mozart, Schumann, Brahms, Tchaikovsky, Liszt y Mahler también han sido personajes centrales de varias películas. Quizá las más conocidas hoy sean las que realizó el británico Ken Russell sobre Tchaikovsky, Mahler y Liszt (*La pasión de vivir: The Music Lovers*, 1970; *Una sombra en el pasado: Mahler*, 1974; *Lisztomanía*, 1975), y la de Milos Forman sobre Mozart (*Amadeus*, 1984), pero, desde luego, no las más destacables, ni como discurso sobre la música y la creación artística, ni, menos todavía, desde el punto de vista de la escritura cinematográfica. Curiosamente, fue en el cine americano donde se realizó la aproximación más interesante a la figura del músico clásico —romántico, para ser exacto— en *Pasión inmortal (Song of Love)*, Clarence Brown, 1947), a pesar de que la película respeta la convención de anteponer el sentimiento amoroso a la creación de la música, con lo cual regresamos al terreno del melodrama tradicional: aquí se trata de un triángulo formado por Robert Schumann, su esposa Clara Wieck y Johannes Brahms.

*Pasión inmortal* comienza y acaba con la interpretación pianística de una de las «Escenas de niños» de Schumann. Aunque en ambas ocasiones se trata de la misma pianista, el sentido de sus dos interpretaciones es diferente: al principio, Clara (Katharine Hepburn) es una joven concertista aconsejada y guiada por su padre, el profesor Wieck, a quien desobedece cuando éste le pide que toque música de Franz Liszt (villano palaciego del film, presente durante el concierto en el palco de la realeza): en lugar de ello, interpreta la música de un joven y desconocido compositor llamado Schumann; al final, Clara es la viuda de Schumann y, en olor de multitudes, pasea la música del fallecido por las salas de Europa. El hecho de que Clara interprete la misma

composición al principio y al final del film —y como obsequio para quienes asisten a sus conciertos— no se debe sólo a la fijación de esa música como *leit-motiv* (es una de las piezas más conocidas de Schumann y, por lo tanto, de fácil conexión con el espectador medio, capaz de identificarla sin problema): sirve para dar a (re)conocerlo y para ilustrar sobre su locura (en cierto momento, Robert Schumann le dice a Clara que ha compuesto «una nueva obra muy bella»: es la misma que la mujer ya conocía); y sirve también para su consagración de cara a la galería, en la que, curiosamente, acaba la película sobre el plano de un programa de mano del concierto. Pero, por encima de todo, la función de esa doble interpretación es sostener, *sottovoce*, la tesis musical sobre la que se apoya *Pasión inmortal*: el músico *reconocido* del final es el mismo músico *desconocido* del principio; son los otros quienes deciden la fortuna pública del genio.

Lo más notable del film es su suavidad narrativa; la falta de estridencia con que *maese* Brown opone las creaciones musicales de Schumann y Brahms valiéndose del amor que éste siente por la esposa de aquél, Clara, dejando fuera de la pugna romántica a un arribista Franz Liszt demasiado ocupado en llenar huecos en las recepciones reales, estropear pianos con ímpetu de concertista cortesano, o destrozar con el teclado las composiciones ajenas para destacar mejor las propias. Oponer a Schumann y Brahms a través del amor hacia la misma mujer es una idea interesante, aunque Brown no la desarrolló en profundidad, ya fuese por falta de conocimientos musicales, por precaución, o por exceso de respeto a las figuras de los homenajeados, cosa ésta bastante frecuente en el cine norteamericano al tratar a personajes de relieve artístico o histórico; es decir, le falta exactamente lo que distingue al Gentilomo de *Melodías inmortales* y al Matarazzo de *Tragedia y triunfo de Verdi*: el abrazo no oculto a la causa del melodrama, que Brown no decide asumir a fondo.

El tono es cauteloso, como si nadie estuviera seguro del terreno en el que se mueve. Eso le favorece en algunos momentos, porque nada está expresado con contundencia —y pocas cosas son mejores para un film así que bajar la voz cuando se habla de cosas graves que se desconocen—, pero también le perjudica en otros, como si la contención y el respeto se repartieran a partes iguales el eje de la puesta en escena. Por eso, una idea tan mediocre como la que sirve la escena entre Brahms y la niña enferma de sarampión —la niña desea que le cuente un cuento y él reacciona tocando al piano para ella su famosa «canción de cuna»— no resulta horrible; pero otras tan ingeniosas como la de mostrar en una misma escena el momento álgido de la locura de Schumann y su muerte —una de las elipsis más extrañas de la historia del cine—, o hacer que coincida con el comienzo de un nuevo año los celos musicales que despierta en Schumann la música del joven Brahms —«¿no crees que desafina?», le pregunta



Schumann a Clara, cada vez más nervioso; ella sonríe, animándole con su gesto), corren el peligro de pasar inadvertidas por la misma causa.

Franz Liszt tuvo menos suerte en Hollywood que Schumann y Brahms. La película que le dedicaron los norteamericanos, *Sueño de amor* (*Song Without End*, 1960), empezada a rodar por Charles Vidor a partir del libro «Vida de Liszt», de Osbert Sitwell, y terminada por George Cukor tras la muerte de aquél a causa de un infarto, ofrece poco más que una sucesión de tarjetas postales en *scope* y color en las que Liszt (Dirk Bogarde) pasea su elegancia pianística entre los salones de la aristocracia europea mientras enamora a las damas que se encuentran a su alrededor, en especial a la interpretada por la modelo Capucine. Aquí ni siquiera existen la cautela y la indefinición tonal de *Pasión inmortal*: el film está construido en función del decorado y del vestuario —auténticos protagonistas de la función— y la música y la idea de la creatividad son un simple telón de fondo que ilustra los amoríos lisztianos con las páginas más conocidas de sus obras. Ciertamente, George Cukor no pudo hacer gran cosa para mejorar el resultado, aunque se preocupó de efectuar modificaciones porque *«se encontró con un guión lleno de “tonterías altisonantes”, unos decorados “banales y carentes de interés”, trajes y muebles de “un color horrible» y un director de fotografía inflexible (James Wong Howe), que fue rápidamente despedido para que su puesto pudiera ser ocupado por otro más capaz de llevarse bien con Cukor»* («George Cukor». Patrick McGilligan. Ed. Ultramar. Barcelona, 1994). El actor Dirk Bogarde decía en sus memorias: *«Cukor era un profesional desde la punta de los dedos de los pies hasta la coronilla de su espléndida cabeza, y esperaba y exigía que los demás lo fuéramos tanto como él. Supo hacerse enseguida con el mando de nuestro algo disperso navío. Mi interpretación lo dejó horrorizado, como era de esperar: se puso furioso, me gritó que parecía “un maldito maniquí de sastre” y en cuanto me explicó todas las ideas que tenía para alterar el personaje del adorable Liszt me dejó entusiasmado y consiguió que mi corazón latiera con más fuerza. Todos empezamos a cobrar vida bajo su firme autoridad: los trajes fueron modificados para que encajaran con el período histórico correcto, algunos actores pasaron de un papel a otro, se alteraron los decorados y una sensación general de entusiasmo fue inundando gradualmente el plató. Lo único que no pudo mejorar demasiado fue el guión, aunque logró eliminar una considerable cantidad de “¡Hola, Liszt! Te presento a mi amigo Schubert. Schubert es un gran amigo de Chopin.” Eso ya fue un gran alivio. Aun así, todos sabíamos que la película no era más que uno de esos grandes espectáculos típicos de Hollywood»*.

Ken Russell dio pruebas de su escasa ductilidad para la música cuando se encargó de ilustrar con imágenes «Los planetas», de Gustav Holst, en un pequeño telefilm para la

BBC que se encuentra por debajo, incluso, de lo logrado por la Disney en las *Fantasías* de 1940 y de 2000: una acumulación de obviedades y vulgaridades que hacen pensar más en los comentarios de un programa radiofónico de aficionados que en una seria reflexión musical en imágenes sobre la obra de Gustav Holst (que se encuentra por debajo de su prestigio). Lo mismo sucedió con otros telefilms sobre Bartók, Elgar y Debussy rodados también por Ken Russell para la BBC. Pero es posible que algún directivo debía de considerarlo un experto en temas musicales, pues en su filmografía televisiva figuran otros trabajos relacionados de un modo u otro con el mundo de la música: *Lotte Lenya Sings Kurt Weill*, *Portrait of a Soviet Composer* (sobre Prokofiev), *Don't Shot the Composer* (sobre el francés Georges Delerue), *The Dance of the Seven Veils* (sobre Richard Strauss)... En cine, como ya he dicho antes, Russell realizó tres films sobre Tchaikovsky, Mahler y Liszt. A pesar de que se trata de tres músicos de características muy diferentes y de que las circunstancias personales y sociales de cada uno de ellos fueron, asimismo, distintas, el tratamiento cinematográfico de Ken Russell fue similar: un montaje de secuencias efectistas con las que el realizador pretendía impactar y tratar de escandalizar a los bienpensantes, bajo el pretexto de la presunta irracionalidad de la creación artística, lo cual le permitió cultivar cierto tipo de exceso visual que dio como resultado un catálogo de horrores *kitsch*, por otra parte frecuentes de encontrar en el cine de los setenta cuando se adentraba en el terreno del *pop art*: los acelerados de imagen que se empeñan en recordar el cine mudo en *Una sombra en el pasado*, la forzada lectura freudiana de la homosexualidad de Tchaikovsky en *La pasión de vivir* (subrayada en una secuencia por los fuegos artificiales durante una fiesta), las abundantes referencias iconográficas al nazismo en *Una sombra en el pasado*... El cineasta hizo lo mismo cuando substituyó a los músicos por un escultor en *El Mesías salvaje* (*The Savage Messiah*, 1972), su peculiar aportación a la clásica causa del prototipo del artista incomprendido y genial, llena de discursos de sonrojante simplonería. En estos films la creatividad del personaje se da por supuesta, como un patrimonio cultural al que se recurre para explotarlo, para convertirlo en espectáculo, sin dar origen a una reflexión interesante sobre el arte y el artista. Dado el poderoso aparato industrial que mantiene y tiraniza al cine se puede llegar a pensar que quizá no sea el medio más adecuado para reflexionar sobre esas cuestiones, pero aun así me parece lamentable que alimente los lugares comunes aprovechando la creciente y progresiva tendencia a la pasividad por parte de los espectadores. No obstante, existen algunas películas que se han aproximado con seriedad al hecho de la creación artística; dejo para el final la mejor: *Ocho y medio* (*Otto e mezzo*, Federico Fellini, 1962).



*Muerte en Venecia*, de Luchino Visconti.

**E**n el cambio de la actividad artística del personaje central de *Muerte en Venecia* —escritor, en la novela corta de Thomas Mann; compositor, en la larga adaptación filmada por Luchino Visconti— se encuentra la primera explicación a la importancia que tiene la música en este film cuya columna sonora está formada en parte por dos fragmentos de la tercera y la quinta sinfonías de Gustav Mahler, uno de los cuales —el *adagietto* de la quinta— sirve de fondo a cuatro importantes momentos: la llegada de Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde) a Venecia; la secuencia en la que el compositor quiere marcharse de la ciudad en contra de lo que realmente desea, y al fin se queda en ella valiéndose del pretexto de que se ha extraviado un baúl de su equipaje —por cierto, esta secuencia ofrece también el primer apunte sobre la epidemia de cólera—; el obsesivo seguimiento de von Aschenbach a Tazio por las callejas venecianas; y la última secuencia, que muestra la muerte del compositor en la playa del Lido. Pero no voy a analizar aquí la utilización de la música en la *Muerte en Venecia* de Visconti —diferente al que Nino Rota hizo con la de Anton Bruckner en *Senso*, de acuerdo con el estilo de cada film—, sino de su relación con el tema de la creación artística, tan importante aquí que determina secuencia a secuencia, casi plano a plano, el discurso de la película.

Antes de convertirse en el escenario de una prolongada agonía, la Venecia del film de Luchino Visconti es un lugar donde confluyen el romanticismo alemán y la luminosidad italiana. En la mirada del viajero Gustav von Aschenbach se reflejan al mismo tiempo los ecos personales o las evocaciones íntimas que el paisaje veneciano despierta en él y sus reacciones ante un ambiente y unas personas ajenos al que ha sido su mundo. En este sentido, hay una secuencia que marca un antes y un después de esa confluencia y que, dado el discurso de la película, constituye asimismo una inmersión en la idea de la muerte: me refiero al momento en que unos músicos ambulantes tocan y cantan para los clientes del «Grand Hotel Des Bains». Cuando parece que los músicos se van a marchar del hotel, vuelven a entrar en él y cantan una última canción, que consiste en risotadas groseras que acaban *contagando* a algunos hombres y mujeres. Von

Aschenbach permanece serio y, a tenor de su expresión y sus gestos, se advierte que los músicos despiertan en él cierto desagrado: no porque interpreten unas músicas tan distantes de las suyas —aceptadas, además, con aplausos, mientras que él tuvo que hacer frente a abucheos—, sino porque representan de alguna manera el triunfo de aquello de lo que siempre había huido como artista —la calidez de lo inmediato—, el triunfo, también, de lo solar italiano frente a la oscuridad germánica, y otro aviso de la muerte. ¿Es necesario recordar los dientes cariados del músico que parece jefe del grupo, visibles con sus risotadas, y que, para Visconti, ése era un signo de descomposición y de muerte, como bien demostró con posterioridad en *Luis II de Baviera/Ludwig*, 1973? En lo sucesivo no habrá espacio para la confluencia, y hasta las evocaciones y los ecos estarán marcados por la decadencia, por el fracaso, por la muerte: las dos rememoraciones de von Aschenbach que siguen a ese momento serán la muerte de su única hija y el abucheo de una de sus obras por el público de la sala de conciertos: la derrota vital y la derrota artística.

Las evocaciones de von Aschenbach son el aspecto más importante de la *Muerte en Venecia* de Visconti, porque se refieren al tema que obsesiona al personaje —y, en consecuencia, darán lugar a la fascinación que siente por el joven Tadzio—, están estrechamente relacionadas con los motivos que lo han llevado a la ciudad y determinan su conducta una vez llegado a ella. Aquí interesan también por cuanto tratan del tema de la creación artística, en su mayor parte a través de conversaciones que mantienen Gustav von Aschenbach y su amigo Alfred. Son siete evocaciones estratégicamente montadas sin interrumpir el ritmo de la película. En las dos primeras, poco después de la descripción de la vulgaridad del ambiente del hotel, Gustav y Alfred conversan sobre la belleza a propósito de la creatividad musical: éste mantiene que la belleza no tiene ninguna función por sí sola, en contra de lo que opina Gustav, quien entiende la invención de la belleza como un eco espiritual; Alfred afirma que es un dominio de los sentidos; «*el arte es equilibrio y honradez, no ambiguo*», dice von Aschenbach; «*el arte es ambiguo y la música el arte de la ambigüedad*», replica Alfred y, para ilustrar su opinión, toca dos acordes en el piano y desafía a Gustav a encontrarles sentido. En su soledad en el retiro del hotel veneciano, von Aschenbach recuerda todo eso mientras observa lo que sucede a su alrededor y se siente atraído por el joven Tadzio, en quien ve la encarnación de la belleza, esa belleza que para él es hasta entonces una abstracción, el fruto de un arduo trabajo personal *incontaminado por la fealdad del mundo*. En la tercera evocación, Alfred le reprocha a Gustav ser inmune a los sentimientos, a lo que éste alega que busca el equilibrio. «*¿Sabes lo que oculta el abismo? Mediocridad*», responde cruelmente Alfred. En la figura de Tadzio se reúnen todas las dudas en las que se debate el artista Gustav von Aschenbach: se puede encontrar la belleza hecha carne,

más allá de las ideas, fuera del territorio del arte, y la atracción que siente por el joven va contra sus principios artísticos: en ella hay espacio para los sentimientos, para las dudas, para la turbación, para la carnalidad de la belleza, es decir, para todas las cosas que rechazaba en su práctica. No es extraño, por lo tanto, que la primera reacción de Gustav von Aschenbach sea huir de Venecia, desoyendo la voz interior que le dice que probablemente ha encontrado lo que siempre ha estado buscando, sin saberlo. Y tampoco es extraña su expresión de satisfacción cuando, ya en la estación, decide regresar al hotel con el pretexto de que han facturado su baúl a Como y no quiere marcharse hasta recuperarlo: en su expresión, sostenida en el viaje de regreso por los canales, se dibuja la aceptación de los hechos y también su sentimiento de plenitud. ¿Qué mejor evocación en ese momento que la idílica imagen de uno de los días de felicidad de von Aschenbach, en el campo, riendo en compañía de su esposa y de su hija? Belleza, espiritualidad y felicidad se dan la mano en ese instante mágico, montado después de que von Aschenbach haya aceptado que en él anidan esos sentimientos cuya carencia le reprochaba su amigo Alfred. Visconti dedica la siguiente evocación a mostrar un episodio oculto de la vida del músico —la visita a un burdel—, cuya salida a la luz —cuya salida a las imágenes del film— introduce un cierto sentimiento furtivo, de vergüenza, que se proyecta sobre las secuencias en las que el músico sigue a Tazio y a la familia de éste por las callejas de la ciudad. La muerte está presente en Venecia: la tonalidad fotográfica se hace más sombría, las calles apestan a desinfectante, los turistas abandonan la ciudad, las playas de Lido se van quedando desiertas. Y a la muerte le corresponde un recuerdo fúnebre: la evocación de la muerte de la hija de Gustav, en la que, significativamente, se filtra la música del *adagietto* que hasta entonces no había aparecido en las rememoraciones del personaje. Pasado y presente se dan la mano en el film por medio de la música: a partir de ahí, en *Muerte en Venecia* no hay más que un sólo *tempo*, en el que hay cabida tanto para la humillación del fracaso (el abucheo del público a su última obra: «eres un tímido espléndido, pureza, abstracción: no ofreces nada, tu música está muerta: podéis ir a la tumba tú y tu música», comenta, siempre cruelmente, Alfred) cuanto para recibir a la muerte tras sufrir la humillación de la decadencia física, la certidumbre de la extinción, del fin: Gustav von Aschenbach muere sentado en una silla de la playa del Lido, con el rostro surcado de manchas del tinte negro con el que ha cubierto sus cabellos.

Así es como se descubre que el segundo tema en importancia de *Muerte en Venecia* es el paso del tiempo: la llegada de la vejez y, con ella, de la muerte («no hay mayor impureza que la vejez», son las últimas palabras de Alfred que se oyen en la película, esta vez en *off*) y cómo la realidad de una y la intuición de otra afectan al trabajo creativo del artista, que no puede cerrar los sentidos a un proceso que se va asentando ine-

xorablemente en todo su ser. Quizá se pueda detectar cierto artificio en *Muerte en Venecia*, como en otras películas de Luchino Visconti, de forma especial en las que realizó en su última etapa, pero en cualquier caso, como reconocía Mario Monicelli, «ese era su estilo: en el artificio era excelente», y *Muerte en Venecia*, en opinión de Valerio Zurlini, «fue su testamento espiritual, un testamento absolutamente laico, absolutamente libre en los sentimientos y en los sentidos, lleno de piedad, de sentido de la belleza, como pienso que debe ser un testamento moral» («Parla il Cinema Italiano». Entrevistas de Aldo Tassone. Ed. Il Formichiere. Milano, 1979).







*El loco del pelo rojo*, de Vincente Minnelli.

**E**ra casi inevitable que los cineastas que se han aproximado al tema de la creación pictórica se hayan dejado arrastrar a menudo por la tentación de convertir los encuadres y el tratamiento del color en un remedo de la obra del pintor cuya vida rememoran en una película, y más todavía si se trata de un film que —como denunciaba el actor Dirk Bogarde a propósito de *Sueño de amor*— quiere ser, ante todo, un espectáculo hollywoodiano. Ni el hoy mitificado John Huston supo resistir a esa tentación a la hora de rodar una película sobre Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge* (1953), donde el pintor estaba interpretado por José Ferrer. Este décimo largometraje de Huston se halla marcado, como sucede casi siempre que los cineastas de Hollywood quieren tocar el tema de la creatividad pictórica, por la manía de enfrentar al artista con sus frustraciones personales, representadas en el accidente que sufrieron sus piernas —la divulgación de las teorías freudianas se cotizaban bien en los Estudios— y con sus frustraciones sentimentales, que comienzan, tópicamente, con el rechazo de la figura del padre y terminan con su actitud agresiva en sus relaciones con el llamado sexo femenino. John Huston se propuso crear un equivalente visual entre las imágenes del film y el mundo de Lautrec, hecho de prostitutas desamparadas —que son «malas» por las circunstancias sociales que rodearon a su educación y a su modo de vida—, bailarinas alcoholizadas que creen que alguna vez fueron grandes, marchantes desalmados, una madre excesivamente posesiva, un padre tiránico, políticos bondadosos, misteriosas mujeres amargadas, etc., pidiéndole al excelente director de fotografía Oswald Morris paralelismos con la obra del pintor a través del tratamiento de la luz y del color.

Hay un momento, al comienzo, que define bien el sentido de la mediocre función montada por Huston en el reconstruido «Moulin Rouge»: después del espectáculo de danza, lo primero que se ve de Toulouse-Lautrec es su dibujo y la mano que lo traza; el hombre viene después, a continuación del artista (en este caso, del pintor). Está claro que a Huston parecía interesarle más Lautrec pintor que Lautrec persona, lo cual podría ser comprensible, aunque no tanto viniendo de un cineasta que arrastraba la fama de

ser un vitalista. Y eso se nota en el desarrollo, cargado con todos los tópicos de las hagiografías hollywoodienses. Veamos un ejemplo teóricamente perfecto, que Huston malogra con alegre impunidad: Lautrec ha decidido suicidarse y abre las llaves del gas; echa un vistazo a sus cuadros, se levanta y añade una pincelada al cuadro que estaba pintando antes de tomar la decisión; luego, presa de la «febrilidad creadora», añade, añade, añade..., mientras el gas sigue saliendo; Lautrec abre la ventana, contempla París y respira feliz: ya no se suicidará, salvado por su arte. La idea, de evidente funcionalidad (el pintor, desgraciado en la vida, se siente bien al ver sus cuadros y piensa que debe seguir viviendo para poder seguir pintando), se malogra porque Huston no es capaz de transmitir la emoción del pintor; se preocupa más de mostrar la idea que el sentimiento.

Esto es bello, pero insatisfactorio por defecto del realizador. Sin embargo, en *Moulin Rouge* abundan más los detalles de mal gusto, como las pinturas secundarias de los clientes del local, donde no falta el gordo burgués con bigote que aplaude frenéticamente y lanza besitos al aire a las bailarinas de can-can, ni el inevitable plano en picado sobre éstas, ni el movimiento de retroceso de la cámara para mostrar las piernas deformes de Lautrec al levantarse de la silla. Pero donde más falla el film es en la contraposición del hombre que fracasa en la vida y triunfa en el arte (lo que da origen, por cierto, a una danza final de espectros de más que dudoso gusto). La falta de convicción con que parece estar rodada *Moulin Rouge*, fría ilustración de una idea que incluso el blando Vincente Minnelli visualizó algo mejor en *El loco de pelo rojo* (*Lust for Life*, 1956), identificando los colores del film con los de la obra del pintor (Van Gogh, en Minnelli), puede deberse a que, ya en esa época, Huston era consciente de que él, al contrario que Lautrec, iba a triunfar en la vida más que en el arte (o de que el cine era *menos arte* de lo que creía). Y pocas cosas hay peores que la mala conciencia aplicada a los buenos deseos.

He citado a Van Gogh y a Minnelli, pero no se puede hablar de ese pintor y de su tratamiento cinematográfico sin traer a colación el interesante film realizado por Maurice Pialat sobre el autor de «Los girasoles», *Van Gogh* (1991), completamente opuesto a *El loco de pelo rojo* tanto en objetivos como en filmación. Aunque el inicio del film, sin genéricos —aparecen al final—, consiste en un lienzo y en una mano que pinta retocando los azules, y eso parece indicar que vamos a asistir a un caso similar al de *Moulin Rouge*, la aproximación de Pialat a la figura de Van Gogh se desmarca radicalmente de aquél y de Vincente Minnelli. A diferencia de lo que hizo Huston con Toulouse-Lautrec, Pialat no pasa a mostrar a Van Gogh después de haber mostrado su pintura en primer término, sino que deja suspendida ésta con un fundido en negro, como uno de esos

secos, hipnóticos acordes con los que Debussy iniciaba e interrumpía casi imperceptiblemente la exposición temática de alguna de sus obras, para situar el arranque en una estación de ferrocarril. Vincent Van Gogh (Jacques Dutronc) llega en tren a Auvers. A partir de ahí llaman la atención el gusto de Pialat por el detalle realista y por el naturalismo de la puesta en escena (por momentos renoiriana), que, lo diré ya, se aproxima mejor al carácter de la obra del pintor que todos los esfuerzos minnellianos por convertir los planos en unas reproducciones de sus lienzos. En Pialat no hay espacio para la grandilocuencia: *Van Gogh* está hecha desde la persona que trabaja, tomando como centro su condición humana, y *El loco de pelo rojo* desde el artista consagrado, mirando al pintor desde la Historia del Arte (metiéndome en otro terreno, y salvando las debidas distancias, es algo similar a lo que sucede con ciertas adaptaciones shakespearianas, p.ej., el *Julio César* de Joseph L. Mankiewicz: en ella, los actores no se miran unos a otros ni se valoran, miden o consideran como personajes, sino que tienen la mirada puesta fuera de los encuadres, en el *infinito artístico*, en *la gloria* a la que se esfuerzan por representar, lo cual resulta doblemente molesto porque esa adaptación se suele considerar, en general, muy cinematográfica, nada ampulosa, oponiéndola a las películas shakespearianas de Laurence Olivier, bastante mejores; pero, como habría dicho Kipling, eso ya es otra historia..., ¿o tal vez no?).

Procediendo en coherencia con ese planteamiento, Pialat no se aproxima en ningún momento a Van Gogh buscando sorprender la inspiración, sino que lo muestra trabajando y viviendo: una forma de decir que obra y vida forman un todo, es decir, que para el artista la vida es la obra y la obra la vida. La primera vez que Pialat muestra a Van Gogh pintando, en uno de los campos de los alrededores de Auvers, la cámara sigue los movimientos de la mano con el pincel y obvia el rostro del artista, porque lo que interesa ahí es el fruto del trabajo. Así, de la misma forma, los gestos y las acciones de Van Gogh están filmados con sorprendente naturalidad, *sin poses* ni miradas a la Historia del Arte (ello es de agradecer en unos tiempos en los que hablan mucho los que deberían callar y hacen *poses de artista* quienes, por su falta de ética y su servilismo al comercio, tendrían que dedicarse a actividades que no fueran artísticas, para no ensuciarlas más de lo que ya están): escribiendo una carta al hermano Theo (se advierte que es una carta íntima, no escrita para ser recopilada después en un libro), relacionándose con los habitantes del pueblo (que no están no infravalorados por el pintor ni por el cineasta), con el médico que lo atiende y con la hija de éste... Hay otra forma de mirar al artista, sus cuadros y el paisaje. En cierto momento del film, Van Gogh, sentado ante un trigal, come y observa lo que le rodea; a esto le sigue un plano general del paisaje, sin la figura del pintor. Basta con ello para entender la impresión que le produce: no hará falta mostrar a Van Gogh pintando ese cuadro, porque el plano

del pintor remite a su deseo de pintar y el plano del paisaje intenta transmitir el sentimiento del artista ante su modelo.

Por supuesto, no se eluden cuestiones fundamentales, como la opinión que le merecen a Van Gogh otros pintores, su tendencia a hablar claro y evitar la hipocresía, su conflictiva relación con su hermano Theo, su amistad con prostitutas, sus agudas crisis personales, su sentido autocrítico o su amor por la naturaleza, igual que no se elude la descripción del ambiente físico y humano en el que se mueve, incluyendo una curiosa *partie de campagne* que hace pensar en un Renoir más vitalista, pero están expuestas por Pialat sin recurrir a la retórica. Coherentemente, la muerte de Van Gogh está filmada con sencillez, sin el refuerzo de músicas inadecuadas y altisonantes (en el film de Minnelli, donde todo, hasta los pequeños gestos, se convierten en espectáculo): plano general: una habitación desnuda: la puerta cerrada: en la cama, Van Gogh inmóvil, vuelto hacia la pared.

No está de más comentar dos películas construidas en torno a Francisco de Goya. La más reciente, *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999, con fotografía de Vittorio Storaro), recupera inesperadamente, por venir de quien viene, aquella antigua intención hollywoodiense de querer convertir los planos del film en un remedo de cuadros del pintor, con el propósito de construir asimismo un espectáculo, aunque alejado de los *biopics* «artísticos» del cine estadounidense: un espectáculo, digamos, que debe ser visto y entendido en clave de cine de autor. La más antigua, *The Naked Maja* (1959), que toma el título de uno de los cuadros más famosos del pintor, fue realizada por Henry Koster, un cineasta alemán que emigró a los Estados Unidos en el año 1933 y llegó a ser uno de los realizadores de confianza de la Twentieth Century Fox, donde se hizo cargo de trabajos de todo tipo, incluso de la primera película en *cinemascope* de la compañía, *La túnica sagrada* (*The Robe*, 1953), y de un film más bien descabellado sobre los amores de Napoleón Bonaparte (*Desirée*, 1954).

No sé por qué extrañas razones, Henry Koster, el menos interesante de los tres Henry que trabajaron durante mucho tiempo bajo contrato con la Fox —los otros eran Henry King y Henry Hathaway—, fue el realizador en el que pensaban los responsables de la política de producción de los Estudios a la hora de poner en marcha cualquier proyecto de espectáculo histórico o bíblico. Sea como fuere, lo cierto es que la Fox decidió contar una vez más con él para ponerlo al frente de *The Naked Maja*, una demencial película sobre Goya y la duquesa de Alba —rodeados de Carlos IV, María Luisa y Godoy—, en la que Anthony Franciosa interpretó al pintor aragonés y Ava Gardner, por supuesto, a Cayetana. Koster era un realizador impersonal, cuya única

característica, por así llamarla, fue anticiparse a otros directores planificando las películas en *cinemascope* como si este sistema fuera el estándar formato cuadrado. Sin embargo, no se trataba de la búsqueda de una estética propia: al hacer frente al rodaje del primer film en *cinemascope*, la mencionada «túnica sagrada», el realizador atendió a la consigna de la Fox, consistente en aprovechar al máximo las posibilidades espectaculares del nuevo formato, lo que Koster identificó con el predominio del plano general (entre otras cosas, eso le permitía incluir más figurantes dentro de cada plano); sin entrar en consideraciones acerca de la insultante mediocridad artística e intelectual del film, el resultado fue un monumento al tedio. Pero Koster, bien aprendida la lección, la siguió aplicando en sus trabajos sucesivos, como aquel *Desirée* de infausto recuerdo. Si he citado de nuevo *Desirée* se debe a que *The Naked Maja* se parece a ella como una gota de agua a otra. No tanto por ser un relato sobre personajes históricos —en la medida en que la Historia pueda ser considerada un epónimo de lo real en una obra de ficción— que desaprovecha sistemáticamente todas las posibilidades de enriquecerse con otros elementos que no sean la relación amorosa de turno, cuanto porque la estética, la mirada del cineasta y el recurso al plano general, no por una necesidad narrativa sino para mostrar el espectáculo, son también los mismos (supuestos grandes sentimientos expresados en supuestos grandes planos generales por los que se mueven supuestos grandes personajes empeñados en supuestas grandes acciones: todo *lo histórico era grande* para Hollywood).

Antes he dicho que Goya es su personaje principal, pero los interesados por el pintor y por la forma de expresar en cine la idea de la creatividad artística pueden pasar de largo por *The Naked Maja*. Ni hoy ni hace más de cuarenta años, cuando se realizó, se puede evitar, al hablar de ella, hacer referencia a su carácter de *españolada* hecha con mirada de turista. Quede constancia de que lo es, sin entrar en detalles que no hacen al caso (el film, mediocre en todos sus aspectos y todos sus componentes, tampoco merece la pena), aunque no debo pasar por alto un inenarrable *tête-à-tête* de Goya (¡Paco!) y Cayetana danzando muy enfáticamente a los sonos de un atroz pastiche de Falla y de Ravel a cargo de Angelo Francesco Lavagnino. Los personajes responden a nombres reales, quizá sólo para recordar al espectador que se encuentra ante una película *histórica*, pero ésta no va más allá de ser una suma de clichés: sacrificios amorosos, de prototipos de seducción y de todas las convenciones cinematográficas del artista genial y atormentado, incluyendo un final en la línea *Margarita Gautier* (¿Cayetana se consume de amor imposible o muere a causa del veneno?), con sollozos, agonía discursiva y la cámara alejándose del cuerpo muerto, como dictaban los cánones del melodrama hortera con aspiración de Grande y Trágico. A su lado, incluso *El loco de pelo rojo*, que no es precisamente un modelo

para admirar, ofrece una mirada seria y responsable sobre el tema de la creación artística.

Tampoco es fácil encontrar films que aborden con un mínimo de interés la creatividad literaria, aunque no faltan los que tienen como personajes a escritores, o a aspirantes a serlo, ni los que están contruidos en torno a la vida de autores más o menos conocidos, pero en la mayor parte de ellos no se dedica la menor atención al tema de la creatividad, quizá por lo difícil de su plasmación en imágenes. Lo mismo se podría decir en el caso de que los personajes sean dramaturgos o guionistas: un ejemplo canónico sería *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950), de Billy Wilder, que apunta hacia todo menos hacia la cuestión de la creatividad, o, dentro del cine de producción más reciente, *Barton Fink*, escrita y realizada por los hermanos Coen, en la que se trata con mayor cuidado los problemas de la escritura, si bien la parte final de la película va por otros caminos que cabe adjetivar como decepcionantes. Más bien habría que buscar en secuencias aisladas de películas cuyos personajes tienen relación directa con la escritura. Un bello ejemplo está en *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965): me refiero a la escena en que Yuri Zhivago (Omar Shariff) escribe sus «Poemas a Lara» en el palacio de hielo. En teoría, el guión muestra un momento emocionante del personaje de tal forma que se intuye que éste no emociona por sí solo, como abstracción, pero que sería capaz de emocionar si se tratara, por así decirlo, de un hecho «auténtico»; de repente surge el actor, «llenando el personaje», y se consigue la emotividad. Veamos: Zhivago se despierta a medianoche, mira su escritorio desde la cama, se levanta y, con una vela en la mano, se sienta a escribir uno de sus poemas a Lara / primer plano de las cuartillas y de la pluma en la mano de Zhivago / plano general muy alejado / funde a la mañana siguiente: en la mesa hay unas hojas de papel con unos versos escritos en ellas / alguien se acerca a la mesa y una mano coge esas hojas y se advierte que el recién llegado empieza a leerlas / cambia a plano medio de Lara (Julie Christie) con las hojas de versos en la mano, leyéndolos de pie junto a la mesa. Con ese cambio de plano Lean consigue transmitir a la vez la idea del amor que empuja a escribir los versos, la idea del esfuerzo creativo y el efecto que produce su lectura en la persona a los que están dedicados. Sólo se apunta el comienzo del acto de la creación, pero la elipsis construida por Lean con el cambio de la noche al día y de un personaje a otro lo hace pesar sobre el relato con tanta intensidad como si hubiéramos sido testigos de la escritura completa de los poemas.

Así como hay films más o menos biográficos sobre músicos y pintores, así también los hay sobre escritores o que, como ya he apuntado, los tienen en el eje del relato. En 1979, el americano John Byrum, que se había dado a conocer cuatro años atrás con

*Inserts*, realizó *Generación perdida* (*Heartbeat*), film poblado por nombres de escritores a quienes los críticos de libros agruparon bajo la etiqueta de *beat generation*, llegando a imponerla en el lenguaje popular (el equivocado título español se refiere más bien a la generación de los F. Scott Fitzgerald y Hemingway), y, en 1981, el italiano Marco Ferreri filmó *Ordinaria locura* (*Ordinaria follia*), la adaptación de una novela de Charles Bukowski ferozmente mediocre que, como es notorio, contiene numerosos elementos autobiográficos del escritor (circunstancia común, al parecer, a la mayor parte de su obra). Dado que la droga y el sexo están indisolublemente unidos a la escritura de esos autores, no es de extrañar que figuren en lugar destacado en ambos films, pero ninguno de los dos realizadores logra convencer de que se trate de algo más que de un reclamo para la taquilla. Y, en el caso de *Ordinaria locura*, Marco Ferreri fue incapaz de dilucidar cuánto había de auténtico y cuánto de actuación en la sobrevalorada figura de Charles Bukowski, uno de esos casos en los que el aparente desparpajo de la escritura no hace sino encubrir el vacío.

Henry King, un gran realizador norteamericano que, lamentablemente, no disfruta del prestigio que merece, el cual, como suele suceder, se concede a otros menos interesantes que él, rodó en 1959 *Días sin vida* (*Beloved Infidel*), siguiendo un texto autobiográfico de la columnista Sheilah Graham en el que ésta narra su relación amorosa con el escritor Francis Scott Fitzgerald, autor de, al menos, tres obras maestras de la literatura estadounidense: «A este lado del paraíso», «Suave es la noche» (llevada al cine también por el mismo Henry King, en 1960) y «El gran Gatsby». El film reúne lo mejor del realizador, que se desenvolvía con cierta habilidad y elegancia cuando trataba temas en los que se sentía implicado personalmente. ¡Y qué mejor tema para King, quien era considerado uno de los realizadores más intelectuales del Hollywood de los pioneros, que los días de ocaso de un escritor al que se sentía cercano espiritualmente!

El ocaso de Scott Fitzgerald (un Gregory Peck muy ajustado a la imagen crepuscular que pretendía dar Henry King) no podía ser mayor: su esposa, Zelda, estaba internada por problemas mentales, él no podía escribir desde hacía años ninguna nueva novela, sus relaciones laborales con el mundillo cinematográfico hollywoodiense habían resultado catastróficas, su corazón daba señales de empezar a resentirse y, para colmo de males, iniciaba una relación amorosa con la peor de las mujeres posibles: el brillante, el culto, el hipersensible Scott Fitzgerald se enamora de la mediocre, la inculta, la repelente, la hierática, la arribista Sheila Graham (excelente Deborah Kerr), cuya única aspiración existencial parecía ser la de hacerse un nombre como *femme terrible* hablando de los demás (y colaborando a destruirlos en lo profesional y en lo íntimo): se trataba,



inevitablemente, de una relación terminal. Y Scott, que cree, soñador, que su relación con Sheila Graham le ayudará a escribir «*la novela de un hombre que lucha contra su entorno, contra las fuerzas naturales que lo derrotan*», es decir, una novela sobre sí mismo y el entorno cinematográfico en el que se desenvuelve (se trata, claro está, de «El último magnate»), morirá con el «corazón roto», víctima también de un proceso de degeneración intelectual que comienza en el Hollywood de los grandes estudios y termina con la columnista Sheila Graham. King cuenta todo ello con gran elegancia, sin elevar el tono ni aun cuando el film se presta en algunos momentos a los *crescendi* narrativos, demostrando que no tenía rival entre los realizadores de su generación a la hora de servirse del *scope*, de mover a los actores dentro del encuadre y en hacer progresar el relato a base de pequeñas elipsis (a veces en una misma secuencia) para mostrar el paso del tiempo y sus efectos corrosivos sobre las relaciones personales: ésto es lo mejor de *Días sin vida*.

Dicho de otro modo: *Días sin vida* es intimista, elegante y delicada, un poco deprimente también, como corresponde a la historia narrada y a los personajes, que se apoya sobre delicados detalles de escritura visual, de puesta en escena (sin duda, el aspecto más importante de la creatividad cinematográfica). Es, por tanto, un film que hoy puede tener problemas de apreciación, porque lo mejor que ofrece corre el riesgo de no ser valorado por un público acostumbrado a la indigencia creativa: su discurso, que lo tiene, se ofrece por medio de gestos de los actores, de movimientos de la cámara, de la utilización del decorado, de la fuerza narrativa de las elipsis. Enfrentado a los días de vino y rosas de Scott Fitzgerald, Henry King encadena, con cadencia musical, una armónica serie de *tableaux vivants* cuya finalidad es mostrar los amargos efectos que produce la diferencia de carácter en las relaciones amorosas de dos personas de opuesto talante y cultura (el «*jme disgustas!*» que suele decir Sheila cuando, incapacitada por naturaleza para entender al *artista* Scott, le reprueba ceñudamente que beba; el fallido intento por parte de Scott de dar a Sheila un mínimo de cultura literaria; la expresión triunfal de Sheila cuando le dice a Scott en el momento en que éste le corrige uno de sus guiones radiofónicos: «*un poco de chismorreos no es malo, pero tampoco está mal colocar algo más elevado*»: la columnista «amarilla» ha logrado que un gran escritor, un gran artista, introduzca su pluma y su ingenio en una de sus basuras dirigidas a consumidores de chismorreos, a espectadores de las vidas ajenas (además, a las de que menos tienen que ofrecer en todos los aspectos de la existencia humana).



*Goya en Burdeos*, de Carlos Saura.



Fragments of 8 1/2, de Federico Fellini.

**E**n 1962, cuando preparaba el rodaje de *Ocho y medio*, Federico Fellini declaró: «Hace ya bastante tiempo, creo que fue nada más acabar de rodar *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, 1957), pensaba hacer un retrato de grandes dimensiones de una criatura humana, una historia en la que se configuraban diversos elementos de su vida, que se desarrollase a la vez sobre el plano de la realidad física y sobre el plano de la realidad de los sueños —sobre el plano de la realidad de la imaginación—, con un continuo cambio de tiempos, en presente, en pasado y en futuro... En el fondo quiero hacer la historia de un hombre, cualquiera que sea su profesión, la historia de un alma en crisis». Pero la profesión del personaje felliniano fue director de cine, y este dato, lo quiera o no el autor, le proporcionó a la película ciertas resonancias personales, a las que el paso de los años ha ido dando mayor relieve. Sin embargo, estoy convencido de que el personaje que dibuja *Ocho y medio* y sus dudas creativas podrían ser completamente aplicables a cualquiera que se dedique a la creación artística.

Desde sus primeras imágenes (la pesadilla de un atasco de tráfico, de la que Guido Anselmi —Marcello Mastroianni— se evade por el aire hacia un mar y una playa vacía que parecen extraídos del cine anterior de Fellini), *Ocho y medio* está construida desde el único punto de vista de ese personaje. Se trata, por lo tanto, de un film en primera persona en el que realidad, recuerdos e imaginación se mezclan, se interfieren, con la finalidad de expresar la confusión mental de su protagonista. Para clarificar mejor su estructura narrativa, reproduzco el esquema del film de acuerdo con la división entre realidad y la imaginación y el recuerdo:

## **Realidad**

## **Imaginación y recuerdo**

### **GUIDO**

- Habitación del hotel. Visita médica e inicio de la conversación con el crítico.
- Termas. Sigue la charla con el crítico. Encuentro con Mezzabota y Gloria.
- Llegada de Carla.
- En la cama, con Carla.
- Vestíbulo del hotel. El equipo.
- Café Concierto. El ilusionista.

\* Pesadilla de la autopista.

\* Primera aparición de Claudia.

\* La madre y el padre: el productor y Luisa.

\* La infancia en la casa «romagnola».

### **ASA NISI MASA**

- Hotel. Confesiones de la actriz madura. Llamada telefónica de Luisa. Encuentro con Comocchia.
- Habitación del hotel.
- Visita a Carla, que tiene fiebre.
- Termas. El cardenal.
- En la mesa. Todavía el crítico.
- Descenso a los barro. El cardenal.

\* Segunda aparición de Claudia.

\* La infancia en el colegio. La Saraghina. El castigo. La confesión.

- Via de Chianciano. Encuentro con Luisa.
- Bailando con Luisa. Rosella.
- En la astronave. Confesiones a Rosella.
- Habitación del hotel. Discusión conyugal.
- Termas. Continúa la discusión. Allí está también Carla. \* El harén «romagnolo».
- Sala de proyección de las pruebas. Ruptura con Luisa. \* Ahorcamiento del crítico.

### **LLEGA CLAUDIA**

- Paseo con Claudia
- Conferencia de prensa. \* Fuga debajo de la mesa y suicidio.

### **LA PASARELA FINAL**

La película consiste en una especie de largo monólogo lírico en el que realidad y ficción se atraen y se rechazan a través de la mirada confusa de Guido Anselmi, un realizador cinematográfico que está preparando su próximo trabajo mientras se encuentra de reposo en un balneario termal italiano (en realidad, Montecatini, situado a pocos kilómetros de Florencia, en plena Toscana). Los deslizamientos oníricos de Guido son, unas veces, reacciones ante un suceso del presente o fruto de su confusión mental; en otras se trata de la visualización de deseos; y hay un tercer viaje mental propiciado por elementos externos al personaje. Ejemplos respectivos serían la pesadilla inicial del atasco de coches, la escena del harén y el recuerdo de infancia al conjuro de las palabras del ilusionista: Asa, Nisi, Masa.

El novelista Alberto Moravia comentó que el film de Fellini recoge los temas fundamentales de la cultura contemporánea, resumidos en el problema del artista que, cuando descubre que no tiene nada que decir, todavía puede expresar cómo y por qué le

sucede eso, al modo de aquella estética del silencio propugnada en los años sesenta por un movimiento literario que, en principio, tenía poco o nada que ver con el cine felliniano (mucho más con el de Alain Resnais): el *nouveau roman*. El conflicto del cineasta Guido Anselmi viene dado, de alguna forma, por la dificultad que el mundo onírico —véase la columna derecha del cuadro anterior— tiene para integrarse coherentemente en el real —véase ahora la columna izquierda—; cuando los deslizamientos oníricos se acercan a la realidad o contactan con ella —las palabras del ilusionista, Asa, Nisi, Masa; la llegada de Claudia (Claudia Cardinale) al balneario termal; la pasarela final—, el film que Guido tiene en mente se hace también más real para el espectador, se aproxima a él, traspasados los límites de la ficción. Son, por otra parte, los únicos momentos felices de una película obsesivamente triste y desesperanzada. Pero, ¿por qué el proyecto de Guido no se manifiesta con plena libertad hasta la rueda circense que cierra *Ocho y medio*? Sencillamente, porque Guido Anselmi/Federico Fellini no se admite a sí mismo tal como es hasta la última secuencia, coincidiendo además con el desmantelamiento del decorado, la única prueba de la existencia de su película. Hasta entonces, Guido Anselmi intenta dar a los demás la imagen que éstos tienen o quieren tener de él. «*Esta confusión soy yo, yo como soy, no como quisiera ser..., y ya no tengo miedo. Diré la verdad, lo que busco y no he encontrado aún*», dirá, transformado, poco antes de la pasarela circense, consciente de que el espectáculo constituye la síntesis de sus sensaciones, sus gozos y sus sufrimientos.

De las numerosas ocasiones en las que Guido Anselmi reflexiona en voz alta sobre su película, o intenta comunicarse seriamente con los demás, se desprende la idea de que en ella desea relatar la confusión que un ser humano lleva dentro de sí. Durante su visita al decorado de la nave espacial, Guido le comenta a Rosella (Rosella Falk): «*¿También a ti te gustan las películas en las que no sucede nada? En la mía sucede todo, todo cabe en ella (...) Querría que fuese una película que pudiera ser un poco útil a todos, que ayudara a despojar para siempre todo lo mucho que llevamos dentro..., pero yo soy el primero que no es capaz de entender nada (...) No tengo nada que decir y, no obstante, quiero decirlo*». Más adelante, en su conversación nocturna con Claudia en la calle solitaria («*este lugar me impresiona, no parece verdadero*», dice ella significativamente, mirando a su alrededor), Guido insiste todavía: «*¿Serías capaz de abandonar todo y empezar la vida de nuevo..., de elegir algo, una sola cosa, y ser fiel a ella, conseguir que se convierta en la razón de tu vida? Algo que lo reúna todo, que lo sea todo: porque es tu felicidad lo que la convierte en infinita... ¿Serías capaz?»*. En esas preguntas y en esos deseos hay algo más que la voluntad de conseguir la utopía de la obra total (un equivalente cinematográfico de lo que la tetralogía wagneriana es en música o de lo que James Joyce pretendió con su «Ulises»): Guido Anselmi ha llegado

a un período de su vida en el que, probablemente, ya ha realizado las películas impetuosas en su juventud y ve que ha llegado el momento de afrontar su continuidad artística desde nuevas y diferentes perspectivas; de ahí sus dudas ante la elección del camino a seguir, las cuales constituyen, quizás, el grado más elevado de reflexión en cine sobre la creación artística.

El arte no da respuestas: es búsqueda antes que dogma. Federico Fellini solía decir que *Ocho y medio* no tenía una base autobiográfica, menos aún en el terreno profesional. Tal vez tuviera razón —él lo sabía mejor que nadie—, pero es innegable que, después de *La dolce vita* (1959), película situada a medio camino entre el Fellini del fantástico realista y el Fellini del fantástico onírico, musical, los caminos abiertos por *Ocho y medio*, formalmente y en sus propuestas intelectuales, han sido de tanta importancia para la obra posterior del cineasta como la reflexión y el hallazgo último de Guido de cara a su continuidad profesional.

Antes he hablado de resonancias personales fellinianas a propósito de *Ocho y medio*. Voy a apuntar, si bien someramente, algunas de ellas:

### **A) Imaginería realista.**

Si recordamos *El jeque blanco* (*Lo sceicco bianco*, 1952), *Los inútiles* (*I vitelloni*, 1953), *La strada* (1954), *Almas sin conciencia* (*Il bidone*, 1955), *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, 1957), e incluso *La dolce vita*, en las primeras imágenes de *Ocho y medio* se advierte un signo de renuncia a lo que era una imagería típicamente felliniana, la cual es utilizada aquí como punto de partida: la playa invernal desierta, azotada por el viento y mecida por el fragor del mar. Guido Anselmi se encuentra en un atasco de coches (cualquier aficionado al psicoanálisis podría apoyar la idea de que ese atasco puede ser considerado como la confesión de un *impasse* creativo), del que se evade por medio de la imaginación para acercarse desde lo alto a una característica playa invernal felliniana. De esas imágenes pasamos consecutivamente a la consulta médica: Guido sufre alucinaciones, pesadillas; prepara una película *distinta*, con vocación de totalidad, y, sin embargo, los signos de su obra anterior se multiplican a su alrededor para recordarle su pasado, sus fuentes. *Ocho y medio* se propone dar un testimonio de esa voluntad de cambio que, a partir de la siguiente película de Fellini, la generalmente infravalorada, pero espléndida, *Julieta de los espíritus* (*Giulietta degli spiriti*, 1965), se expresará en todos los sentidos: desde entonces, Fellini ya rodó siempre en color, recons-



truyendo en estudio y con decorados gigantescos (¿es necesario subrayar, en este sentido, la importancia que tiene la presencia de l decorado de la nave espacial en *Ocho y medio*?), y, tal como presagian las imágenes de apertura de la película, el onirismo irá adquiriendo una función decisiva en su obra futura, hasta el extremo de que el cineasta llegó a declarar que no veía gran diferencia entre fantasía, sueños y hechos realmente acaecidos.

## **B) El compromiso personal.**

Hasta entonces, Federico Fellini había seguido un itinerario coherente realizando todas sus películas como un manifiesto personal en el que cada nueva obra suponía un nuevo eslabón para el conocimiento de su poética. En *Ocho y medio*, el periodista americano (Eugene Walter) le hace a Guido Anselmi una pregunta maliciosa: «¿Sería usted capaz de crear algo por encargo? Algo importante y realmente hermoso... Por ejemplo, si el Papa le mandase llamar...» (es una pregunta que ha obsesionado a todos los creadores italianos, quizás como una sombra o como un espectro renacentista, una de cuyas últimas formulaciones, en este caso literaria, se encuentra en la tentación del padre Gaetano al pintor-narrador de «Todo modo», de Leonardo Sciascia). Es curioso comprobar que, a partir de *Ocho y medio*, no todas las películas realizadas por Fellini responden ya a lo que podríamos llamar, de forma un tanto romántica, como una necesidad de expresión, ni son inicialmente una propuesta personal (si bien todas acaban siéndolo); y algunos de los films hechos por encargo pueden ser calificados, incluso, como los más bellos jamás rodados por Fellini: en primer lugar, *El Casanova de Federico Fellini (Il Casanova di Federico Fellini, 1976)*, y, después, *Toby Dammit (Toby Dammit: Non bisogna scommettere la testa col diavolo, episodio de Histoires extraordinaries/Tre passi nel delirio, 1967)* y *Fellini Satyricon (1969)*.

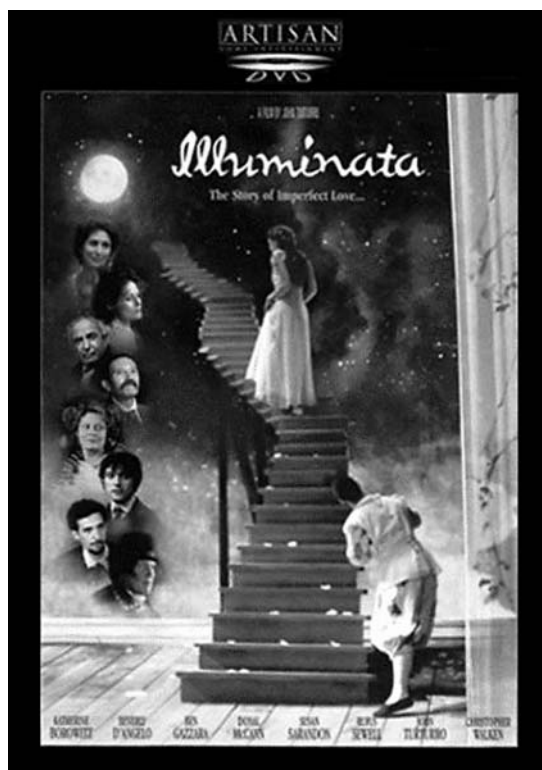
## **C) La transformación de la fantasmagoría.**

Desde *Ocho y medio*, la fantasmagoría felliniana —por ejemplo, ese tiempo suspendido, sin estaciones del año, de *La strada*, o la insólita presencia de las figuras religiosas de los estafadores en los escenarios campesinos de *Almas sin conciencia*— se convierte en representación; los personajes se evaden de los esquemas simbólicos que dominaban la primera obra del autor y se hacen comparsas de un *ballet* fantástico: aparecen las miradas a la cámara (en los exteriores del balneario), la afición por los retratos inquietantes (el *travelling* sobre los retratos de los curas en el colegio hasta llegar

al rostro glacial de un cura vivo; el cuadro de san Luis Gonzaga que media entre Guido niño y su madre después de la escena del encuentro con la Saraghina; los cuadros que adornan la casa «romagnola» en el recuerdo de infancia de Guido y en cuyos ojos se localiza la mágica propuesta infantil del Asa, Nisi, Masa), los personajes rodeados de zonas de sombra (inicialmente, casi todos aparecen sombreados, anticipando los finales de secuencia de *Fellini Satyricon*), la importancia que alcanza a tener la iluminación (la visita a la nave espacial, la pasarela final), y, sobre todo, como señalaba Rota, «*la "clownerie" que resuelve el significado fílmico de una película llena de significados*».

En *Ocho y medio* se cuestiona y entra en juego todo un universo, desde los traumas de la educación católica hasta el Poder, pasando por el mito de la pureza. Y, en el centro de este carrusel de fantasmas «*que podría tildarse de ser música, exclusivamente música, o de película*», como bien escribió Gideon Bachmann, un director de cine se sirve de sus dudas para intentar resolver el misterio de la creación artística y acabar descubriendo, al final de su periplo, que la única cosa que sabe y puede hacer es aceptar su propia confusión: «*Os pido perdón, dulcísimas criaturas, no había comprendido, no sabía cuán justo es aceptaros, amaros, y cuán sencillo... Luisa, me siento como liberado, todo me parece bueno, todo tiene un sentido... ¡Cuanto me gustaría poderme explicar, pero no sé qué decir! (...) Me doy cuenta de que vivo y puedo mirarme en tus ojos fieles sin sentir vergüenza. La vida es una fiesta, vivámosla juntos*», dirá poco antes del inicio de la pasarela.

*Ocho y medio* se refiere a un realizador cinematográfico, pero serviría del mismo modo para cualquier práctica artística: el Guido Anselmi de Fellini podría ser un escritor, un pintor, un escultor, un compositor... Es la prueba definitiva de la grandeza de este film irrepetible, que puede ser visto y entendido a la medida de cada espectador interesado por el tema de la creación artística.



*Illuminata*, de John Turturro.

## ANEXO I

***Creatividad y salud emocional: objetivos y orientaciones***

CARLOS MORENO GÓMEZ

**E**n algún momento de nuestra vida todos hemos tenido cierto tipo de estrés, tensión, ansiedad, incertidumbre...que nos pueden haber llevado a estados de depresión, confusión o agitación. Sin duda, se trata de una deficiencia en nuestra salud emocional y mental. A pesar de todo, estos trastornos que nos impiden un rendimiento eficaz en nuestras tareas cotidianas no conducen necesariamente a una enfermedad mental, sino que nos hacen entrar en contacto con un conjunto de sentimientos, sensaciones y emociones que experimentamos en ocasiones de forma positiva y feliz, en ocasiones de manera triste, melancólica, negativa..., pero finalmente podemos comprenderlos, actuar sobre ellos, resolverlos y avanzar a partir de ese desenlace. Esto formaría parte de un proceso de maduración saludable y abierto, que no oculta las dificultades ni las enmascara.

El primer punto de partida se basa en el concepto que tenemos sobre nosotros mismos, sustentado sobre multitud de sentimientos positivos o negativos, consustanciales o secundarios (K. Weare y G. Gray ) que son aprendidos, no heredados. Primero aprendemos de la familia y así nos sentimos queridos, valorados, aceptados...o bien todo lo contrario si el ambiente resulta indiferente u hostil; después, nos relacionamos con otros. Principalmente en la adolescencia, esta relación con los demás adquiere una importancia considerable porque proporciona otra nueva fuente de información sobre la propia estima, se transforma en vehículo principal de sensaciones donde ensayar el apoyo mutuo y las tareas de transición a la vida adulta. El ámbito escolar colabora en ese camino de maduración, porque los jóvenes que tienen una determinada percepción sobre sí mismos y sus capacidades, se ven valorados desde el exterior por los profesores y por todo el grupo de compañeros. De manera que si el profesor lo considera “perezoso”, esa adjetivación será incorporada por el alumno a su percepción personal,

pudiendo causar una diversidad de efectos: ignorarla, asumirla pasivamente, ocultarla ante los demás, rebelarse o bien intentar su modificación, en este caso por medio del esfuerzo, factor que podemos considerar un síntoma de inteligencia emocional, puesto que ha sido capaz de generar una respuesta positiva ante una percepción negativa de su propia estima. Paso a paso, el camino de la madurez irá evolucionando si las respuestas son adecuadas.

La inteligencia emocional es un rasgo esencial de la naturaleza intrínseca del ser humano. Su capacidad de generar problemas y solucionarlos, bajo condiciones variables, al vincularse en la comunicación e interacción con el contexto circundante genera la movilidad y la consiguiente transformación del mismo, configurándose en este proceso hacia un salto cualitativo en su evolución en una dirección determinada. A este rasgo lo conocemos comúnmente como creatividad.

Las principales teorías: psicoanalítica, perceptual, humanista, factorial y la teoría neuropsicofisiológica, entre otras, han producido diversas concepciones de la creatividad, entre las que se encuentran: la concepción de la creatividad como proceso, como producto, a partir de los rasgos personales, a partir de las condiciones del medio y de la concepción personal integral. Si bien hasta hace poco tiempo se consideraba a cada una de ellas de forma aislada e incluso antagónica, en la actualidad estas diversas concepciones se han llegado a complementar de manera global.

Según C. Penagos (1998), E.P. Torrance (1998) y S. A. González (1997) entre otros, se consideran *indicadores creativos*: *la originalidad*, que es la aptitud o disposición para producir de forma poco usual, respuestas remotas, novedosas y originales sin ser extravagantes; *la fluidez*, se refiere a la cantidad y calidad de respuestas elaboradas a partir de concepciones identificadas en categorías diferentes; *la flexibilidad*, referida a la capacidad de percepción y los cambios, que pueden ser espontáneos o de adaptación; *la elaboración*, aptitud para desarrollar, ampliar, profundizar y embellecer las ideas; *la redefinición*, capacidad de reestructuración y reconstrucción a partir de información conocida, con el objeto de transformar un aspecto concreto de la realidad; *la inventiva*, capacidad de producir modelos innovadores y constructivos, especialmente de valor social; *el análisis*, capacidad para determinar los límites del objeto de interés, para determinar las partes del todo y estudiar cada parte delimitada; *la síntesis*, capacidad para comparar las partes entre sí (rasgos comunes y diferencias), descubrir nexos entre las partes (causales de condicionalidad, de coexistencia, etc.) y de elaborar conclusiones; finalmente *la sensibilidad* ante los problemas, capacidad para descubrir diferencias, dificultades y situaciones problemáticas ante fenómenos y circunstancias comunes.

A estos indicadores podemos añadir los propuestos a partir de la concepción personal integral (A. Mitjans, 1995): *motivación; capacidades cognitivas diversas*, especialmente las del tipo creador; *autodeterminación; autovaloración adecuada y seguridad*; cuestionamiento, reflexión y elaboración personalizadas; capacidad para estructurar el campo de acción y *tomar decisiones*; capacidad para *plantearse metas* y proyectos; capacidad de *voluntad* para la orientación intencional del comportamiento y *audacia*.

Todos podemos ser creativos y todos estos rasgos son susceptibles de aprendizaje, incluso algunos están íntimamente enlazados con aspectos curriculares otros, lamentablemente, no suelen estar recogidos en los programas escolares de forma precisa y su desarrollo suele estar en función de las múltiples circunstancias del proceso educativo. La evolución adecuada y el equilibrio de todas estas habilidades cognitivas y emocionales, la motivación, autoestima, estilos cognitivos, capacidad de logro y tolerancia ante la frustración, contribuyen al fortalecimiento de un estado armónicamente positivo y saludable.

## **Objetivos**

- Mejorar el control de las situaciones que nos producen estrés y ansiedad. Tolerancia ante la frustración y los deseos no alcanzados.
- Mejorar el respeto y la empatía escuchando a los demás.
- Aprender a reconocer los estímulos que más nos afectan positiva o negativamente en la percepción de la propia estima.
- Aprender a interesarnos por los otros y mejorar nuestra relación.
- Procurar un mayor grado de equilibrio emocional y seguridad personal.
- Incrementar el nivel de sensibilización ante los problemas sociales.

## **Orientaciones**

Una de las dificultades que ocasionan numerosos problemas en nuestras aulas, está relacionada con la comunicación. Se habla mucho y se escucha poco. Sin la comunica-

ción, intercambio de información entre dos interlocutores, difícilmente puede haber aprendizaje ni desarrollo personal. La comunicación entre alumnos y profesores tiene una serie de obstáculos: objetivos contradictorios, estados emocionales negativos, amenazas, exigencias, etiquetas, generalizaciones, consejos no requeridos, interpretaciones... Pero también existen una serie de "facilitadores de la comunicación": escucha activa, empatía, preguntas abiertas, petición de parecer, acuerdo parcial, acomodación del contenido a las necesidades del interlocutor, utilización del mismo código, expresión de sentimientos... Dentro de los diferentes estilos de comunicación debemos destacar el estilo *asertivo*, que ayuda a expresar lo que se quiere de un modo directo, honesto, respetuoso y adecuado con el interlocutor. La comunicación asertiva lleva consigo una escucha activa caracterizada por la buena disposición ante el interlocutor; haciendo uso de palabras motivadoras, evitando interrumpir, juzgar, rechazar, dar consejos prematuros, contar nuestra historia mientras el otro necesita hablar, etc.

La intercomunicación dentro de un grupo mejora con la asertividad, la escucha activa y la empatía, física, mental y emocional. Este proceso puede suponer un incremento de todo lo relacionado con la afectividad: autoestima, refuerzos, seguridad personal y, sin duda, repercute de forma directa dentro del proceso de inteligencia emocional y creatividad.

Con frecuencia los profesores lamentamos la despreocupación que algunos alumnos tienen de sus obligaciones académicas. Sin embargo, pasa más desapercibido el sentimiento y la sensación de estrés que otros compañeros experimentan al actuar con responsabilidad en sus tareas. Ambos pueden padecer las citadas sensaciones estresantes, en unos casos por acumulación de problemas externos al centro escolar o miedo a sentirse despreciados por los demás; en otros, por autoexigencia familiar o personal, por inseguridad, por escasa resistencia a la frustración... Las causas pueden ser muy variadas, relacionadas con lo estrictamente personal, escolar o con factores externos que van desde las condiciones socioeconómicas hasta los malos tratos.

Cada uno tiene un nivel de tolerancia diferente y reacciona de manera distinta ante las situaciones que provocan estrés, cuyos síntomas pueden ser físicos (transpiración, agitación, fatiga dolor de cabeza), psicológicos (ansiedad, irritabilidad, depresión, apatía...) o sociales (absentismo, mentiras...). Erich Fromm ya se ocupó de la "patología de la normalidad", en la que pueden recogerse todos los síntomas, frente a la opinión de los psicólogos que se resistían a sostener la idea de que la sociedad en su conjunto pueda carecer de equilibrio mental, afirmando que el problema de la salud mental de una sociedad no es sino el de los individuos "inadaptados". Todos, por tanto, estamos

en los límites de la inadaptación, profesores y alumnos. Eso significa que el proceso educativo que tiene por objeto la obtención de logros de tipo creativo y cuya inteligencia emocional se desarrolla, es una partida en la que jugamos todos y en la que nadie está exento de mejorar su condición y equilibrio.



## ANEXO II

### ***Fundamentos pedagógicos sobre la creatividad en el aula***

(Adaptación de Carlos Gurpegui sobre materiales de FRANCISCO MENCHÉN)

**F**rancisco Menchén desarrolla en 1982 el *modelo IOE*, basado en el trabajo realizado con niños de 6 a 14 años, estableciendo un programa para estimular la creatividad en el aula. Las iniciales corresponden a tres indicadores de creatividad:

#### *Imaginación*

La flexibilidad para relacionar las vivencias y las experiencias

#### *Originalidad*

El modo personal de elaborar los contenidos del pensamiento

#### *Expresión*

La disposición para captar estímulos y expresarlos con sensibilidad

Desde estos términos podemos definir **creatividad** como *la capacidad que tiene una persona para captar la realidad de manera singular, generando y expresando nuevas ideas, valores y significados.*

### **Objetivos**

Desde el programa se responde a los siguientes objetivos pedagógicos generales:

- Flexibilidad de pensamiento
- Originalidad de las ideas
- Fluidez de expresión

Y a estos otros objetivos pedagógicos específicos:

- Desarrollar los sentidos
- Fomentar la iniciativa personal
- Estimular la imaginación

## **Dimensiones**

Se pretende animar tres importantes dimensiones en la didáctica de disciplinas:

- Las áreas curriculares
- Las estrategias docentes del profesor
- Las capacidades a desarrollar en el alumno para...
  - ... desarrollar los sentidos
  - ... fomentar la iniciativa personal
  - ... estimular la capacidad imaginativa

En cada uno de estos casos, el trabajo en el aula requiere:

- Observación
- Percepción
- Sensibilidad
  - ... a fomentar en el desarrollo de los sentidos

- Espontaneidad
- Curiosidad
- Autonomía
  - ... para fomentar la iniciativa personal

- Fantasía
- Intuición
- Asociación
  - ... a fomentar en el desarrollo de la imaginación

## **Principios de la Escuela Creativa**

Se apuesta por los siguientes Principios de la Escuela Creativa:

- *Espontaneidad*  
Manifiesta con libertad ideas, opiniones y experiencias  
Ofrece confianza y seguridad
- *Diálogo*  
Establece comunicación interpersonal a todos los niveles  
Ofrece trabajo en equipo y saber escuchar
- *Originalidad*  
Acepta todas las ideas  
Ofrece tolerancia y respeto a las ideas de otros
- *Crítica*  
Duda de la veracidad de los mensajes que recibimos  
Ofrece actitud constructiva y autodisciplina



*El sol del membrillo, de Víctor Erice.*



*William Dieterle*

El volumen 5  
de la Colección  
de Cuadernos Monográficos  
*Cine y Salud*  
se terminó de imprimir  
el 30 de septiembre de 2002,  
en los talleres gráficos  
de Doble Color  
en Zaragoza



CREATIVIDAD

ISBN: 84-7753-956-1



 **GOBIERNO  
DE ARAGON**