

LA GRANDE BELLEZZA: ROMA O MORTE

En las oberturas de las óperas se suelen encontrar las unidades temáticas que anuncian como heraldos la acción que habrá de transcurrir luego, bien con insinuaciones ambientales o con referencias explícitas. “La grande Bellezza”, de Paolo Sorrentino tiene algo de ópera, pero en una primera visión no parece que la secuencia que la preludia, bella y enigmática, anuncie nada de lo que podrá verse luego. Es en una segunda visión cuando caemos en la cuenta de estar ante un epítome magistral, aunque parezca ser una pieza separada del libreto. La película, como apunta Beatriz Martínez en unos comentarios certeros (“Animales heridos”) es una narración interior en la que ningún plano tiene sentido si no es desde la intimidad del protagonista, el escritor Jep Gambardella, desde su visión, sus pensamientos y sus estados de ánimo. La secuencia inicial, sin embargo, es pura exterioridad, y pocas veces se habrá transmitido mejor desde una pantalla la esencia temporal de unos instantes, densos e hiperreales a fuerza de colmarse de realidad: colina del Gianicolo, al sol de las cinco de la tarde; puede oírse el sonido de ese color pero sobre todo del calor, fragmentos de conversación cazados al vuelo, primera presencia del exceso romano en la Fontana dell’Acqua Paola, grupo de turistas japoneses atentos a la guía, que lanza una mirada recelosa a uno que ha abandonado el rebaño para fotografiar Roma por su cuenta, violando las leyes de la manada; pero antes la cámara ha acariciado el pedestal del monumento a Garibaldi, que nos suministra el que pudiera haber sido el título de esta película: “Roma o muerte”, su clave.

Desde “Il Fontanone” unas vestales cantan a capella los fragmentos sincopados de “I lie” de David Lang, melancólicos y bellos como un oficio de difuntos. El turista insumiso cae fulminado. De Roma a muerte...y vuelta a Roma. Un grito desgarrado e histérico nos devuelve de nuevo al corazón de Roma, al ático del Palazzo dell’Ina, donde los amigos de Jep Gambardella, una grotesca parada de monstruos de la alta sociedad romana, están celebrando su sexagésimo quinto cumpleaños. “I lie” deja paso a “Far l’amore” de Raffaella Carrá, acoplada al “stacatto” estupefaciente de una tecnomúsica discotequera con cacofónicos contrapuntos de mariachis. En este ritual de primates, el ritmo visual y sonoro se ralentiza poco a poco y, entre la locura con sordina se abre paso Gambardella para invitar al espectador a pasar dos largas horas con él, si es que estamos preparados para compartir la siempre turbadora aceptación de la confidencia. A veces, para hablar de la Verdad hay que tener estómago.

De los incontables comentarios sobre esta película muchos coinciden en que sus segundas y terceras visiones cambiaron radicalmente el juicio

negativo que les suscitó la primera. Es esta una de esas películas que hay que ver sin prejuicios, aunque no sea fácil librarse de la sombra alargada de Fellini, y no tanto de “La dolce vita” como de “Roma”, incluso algo de “Amarcord”. Por no hablar de los ecos de ese obsesivo pintor de cadáveres exquisitos que es Peter Greenaway. Ciertamente la brillantez estilística, el puntilloso esteticismo, un regusto en las composiciones pictóricas y el abuso de simetrías y perspectivas cónicas estilo “Última Cena”, (con el punto de fuga en el centro del cuadro), nos ponen en guardia a los que echamos los dientes con John Ford y el trazo oblicuo de sus cabalgadas, que ensanchan la acción fuera de la pantalla, del cine y hasta del tiempo. Sorrentino es un exquisito, sí, porque nadie puede abjurar de lo que es, y si se nace italiano es difícil sustraerse al hecho de que en la infancia te han enseñado la historia desde el interior de sus propios escenarios- así es Italia- que te llegan a envolver como una hidra. No se le puede culpar a Sorrentino de no ser ajeno a la paleta del Tintoretto, Rafael, el Veronés o Caravaggio, ni al misterio del espacio de Bernini, a los trampantojos de Borromini o la serenidad compositiva de Bramante. Sorrentino, napolitano, no tiene defectos, sino excesos, y cuando los embrida nos mete de lleno en una partida jugada en el filo de la navaja, en este caso al borde de un precipicio de esnobismo, tolerado por el hecho de tratarse de la historia de un snob contada inteligentemente y sin complejos por él mismo.

Aquí el esnobismo del mundano Gambardella no es una opción frívola e insustancial elegida para su tránsito por la vida, sino el testimonio de una meditada y lúcida claudicación: la de quien recibió la punzada de Eros en su primera juventud quedando tan abrasado por ella que, en adelante, ni pudo aplacarla por la vía carnal ni se consideró con el talento suficiente para sublimarla por la vía del Arte. Ya había tenido la epifanía de Elisa de Santis, la bella joven que lo traspasó como un arcángel, como una Beatrice Portinari en una isla mediterránea, junto a un faro, cuando él tenía dieciocho años y ella veinte. Tras esa sacudida, su inspiración artística sólo alcanzó a emitir un destello prometedor - su única novela, “El aparato humano”, premio Bancarella- y luego se quedó seco. Tan seco que, cuando muchos años después, Ramona, una mujer con la hermosura terrenal de la decadencia, le pregunta qué le respondió Elisa cuando le abrió su belleza juvenil en aquella noche mágica de la isla, Gambardella, al que Sorrentino nutrió su papel de frases formidables a lo largo del film, se queda, sin embargo, completamente mudo. Y se queda mudo porque le estaba preguntando por lo inefable: esa Gran Belleza, que el cuerpo y el aura de Elisa le habían deparado la ocasión de vislumbrar.

Su existencia, a partir de entonces, fue una forma de rehuir el combate de la vida cambiando las reglas del juego: ya la Gran Belleza que le taladró

fugazmente apenas reaparecería en pálidos reflejos fragmentarios, en la futilidad inmaterial de los recuerdos, y la Felicidad, con mayúsculas, ya sólo sería una atolondrada sucesión de minúsculas felicidades, sin sobresaltos, sin huellas. Su vida mundana era una forma cínica, pero en el fondo dramática, de soslayar la angustia que tortura al artista cuando ha perdido la inspiración creadora y, a la postre, el Deseo, que es la verdadera esencia del hombre, al decir de Spinoza.

Es recurrente en la historia de la literatura y el cine esta pérdida del deseo y la inspiración. A este respecto es inevitable establecer aquí ciertas relaciones entre la muerte y Roma y entre la muerte y Venecia, entre el Jep Gambardella de Sorrentino y el Gustav von Aschenbach de Mann/Visconti. En ambos casos se trata de una relación de los personajes con el tiempo, con "su" tiempo. Aschenbach es un artista que sufre en su espíritu el cambio de una época que lo aturde cuando creía haber alcanzado el cénit de su inspiración. Constata entonces, en el entorno de la insoportable belleza marchita de Venecia, que el tiempo ya no es el suyo, y nada es más duro que ser hijastro del tiempo, como escribía Vasili Grossman en "Vida y Destino". Aschenbach es un artista finisecular, ya en el umbral de su propia vejez- como Gambardella- que ve desgastarse su vida al compás de los impulsos que una vez desataron su actividad creadora. Es el drama que supone sentirse abandonado por el tiempo, sus ideales y paradigmas, entre los que están los de la Belleza, la Justicia y la Verdad. Nada hay peor que sentirse abandonado de la vida porque ya no sirven los argumentos que habíamos utilizado para entenderla. Pero, en todo caso, ni Venecia es Roma, ni Aschenbach es Gambardella que, a diferencia del primero, sí está en su mundo y en su tiempo, y en modo alguno siente que ambos le hayan abandonado; por el contrario, siempre los entendió desde el primer momento y fue en todo caso él quien los había abandonado voluntariamente, desde el recelo y la vulnerabilidad en que le sumen su falta de inspiración.

Es particularmente reveladora -y emotiva- las relaciones entre Jep y su amigo Romano, un contumaz aspirante a dramaturgo sin talento, pero con la inocencia de quien mantiene viva una esperanza a prueba de humillaciones. Lleva en Roma cuarenta años, casi tantos como Gambardella, y a diferencia de éste, que ya volvió de Ítaca, él persevera en su viaje, creyendo que Ítaca estaba en Roma, pero cuando la encuentra el tiempo ha hecho ya sus estragos...y tras alcanzar un modesto éxito, abandona esa Roma "que le ha desilusionado", mientras permanecerá en ella Jep, quien ya llegó a la ciudad con la desilusión puesta, decidido a reinar en un mundo falso hecho a su medida, acorde con la falsedad de su existencia falsa, insuficiente y fracasada. ("*Estefanía, tienes cincuenta y tres años y una vida destrozada...como todos*", le espeta a la pretenciosa

izquierdista hiperactiva, arruinando con brutal sinceridad una de las rutinarias y vacías soirées mundanas en su ático frente al Coliseo). Pero es en una escena memorable a orillas del Tíber, a primeras horas de la mañana tras sus correrías de noctívago, cuando Gambardella suministra al espectador las claves con las que adquiere sentido todo lo que éste va a ver en adelante, siempre en el borde de una magia nunca despegada del realismo: *“cuando llegué a Roma a los veintiséis años, me precipité demasiado rápido, apenas sin darme cuenta, a aquello que se puede definir como el remolino de la mundanidad, pero yo no quería ser simplemente un hombre mundano, quería ser el rey de la mundanidad, y desde luego lo conseguí. No sólo quería participar en todas las fiestas: quería tener el poder de hacerlas fracasar”*.

Llega, pues, a Roma prematuramente derrotado, como el que ha experimentado un desencanto demasiado precoz de la utopía. Roma es el reflejo en la caverna platónica de todos los ideales que ya le serían inalcanzables, el escenario de una belleza contaminada por todas las instancias terrenales, por el tiempo, por la vida...una belleza paradójicamente cruel, como esos anhelos de felicidad que William Blake propugnaba ahogar al niño en su cuna ante la imposibilidad de que fueran satisfechos. Seguiría buscando esa felicidad y esa belleza en el futuro...pero éstas se alejan, a la vez que se agrandan, en el camino inverso hacia el pasado. Gambardella es un fracasado que no ha perdido un ápice de su lucidez y para sobrellevar la desesperación, como tuerto en país de ciegos, decide ser el rey del “remolino de la mundanidad”, con la posibilidad de dirigirla, manipularla, de sobrevolarla en algunos instantes...y de darse el placer supremo de destrozarla. Y aquí es cuando las complejidades de su ironía, su sarcasmo y su estado de simulación permanente requerían de un vehículo excepcional para transmitirlos: un guión insuperable y un actor prodigioso, un alter ego de Sorrentino con el que las intenciones del director resonaran, enriquecidas, como las notas de un Stradivarius o un piano Bösendorfer. A la inteligencia del actor Toni Servillo le acompaña un riquísimo repertorio de arrugas faciales (con las que todo director sueña) de forma que con el movimiento de una sola de ellas- en la frente, en el arco supraciliar, en los surcos de la sonrisa...- puede expresar los más sutiles sentimientos y estados de ánimo, prolongando con enorme elocuencia los silencios y sobreentendidos del guión. Su presencia en la pantalla -ya decimos que es una película interior- es constante, y cualifica y da sentido a las escenas, incluso cuando no es el centro de las mismas sino un simple observador. Hay momentos, como cuando su cinismo se resquebraja en llanto y la burla en gravedad, que pueden dejar al espectador en estado de shock.

Y luego está “la cuestión” de Roma. Convendría alejar a “La Grande Bellezza” del supuesto arquetipo de “La dolce vita” que parece perseguirle como el cobrador del frac. El maduro Toni Servillo de ahora no es el jovencuelo Marcello Mastroianni de entonces, ni Jep Gambardella es Marcello Rubini, por más que ambos sean escritores refugiados en el periodismo. Y la jet-society de los cincuenta que surge al rebufo de los rodajes en Cinecittá no es la de los arribistas pedantes e inmorales del berlusconismo, aunque ambas constituyan una clase privilegiada vacía y depravada, entregada al esperpento (¡y al tabaco!) para conjurar su aburrimiento. Permanece constante, eso sí, la vieja aristocracia de títulos pontificios que parece anidar en las grietas de sus palacios, ella misma hecha del propio material, con ajados rostros de cuarzo y feldespato (¡ah esos Colonna de Reggio, rivales de los Odescalchi, que se alquilan a sí mismos a 250 € por sarao y persona!). Pero no podemos establecer un parentesco en el modo en que Roma participa del film, bien como trasfondo o como personaje, aparte de la revalorización inmobiliaria que Fellini provocó en Vía Veneto – “un invento suyo”, como solía decir- o la del ático del número 9 de la Plaza del Coliseo, donde Gambardella inicia sus correrías de diablo cojuelo. No, “La dolce vita” no es la película de la Ciudad Eterna más allá de esa Fontana de Trevi que desde entonces ha superado para siempre la capacidad de carga de los turistas. En todo caso en “La dolce vita” se retrata una Roma periférica, todavía con las grúas del Plan Marshall, hermanada en su fealdad a las HLM de las *banlieux* parisinas o con lo peor de nuestra Obra Sindical del Hogar, horrendos bloques anodinos y calles sin asfaltar más propias de los escenarios de Pasolini. Realmente quien le da a Roma su papel estelar no es Fellini sino Sorrentino.

Sorrentino entiende perfectamente por qué se llama a Roma la Ciudad Eterna. De hecho Roma bien pudiera ser el motor de esta película, su “última ratio”. Roma, la bellísima, la monumental, el compendio de todas las Bellas Artes, viaje iniciático y destino de la peregrinación de todos los artistas occidentales desde el siglo XIV hasta, al menos, el Romanticismo (más allá de la atracción que pudiera ejercer como centro de la Cristiandad), no fue, sin embargo, la cuna de esa eclosión del Humanismo transformador de la historia del mundo que supuso el Renacimiento. A pesar de su caudal artístico, Roma no es Florencia, jamás ha participado de ese optimismo omnímodo de la ciudad de los Médici, ni siquiera del Milán de los Sforza. Y ello porque Roma, que es esencial y rabiosamente barroca, ha sido siempre la encarnación de la decadencia, pero no entendida ésta como el estado degradado de un proceso que alguna vez pudiera arrancar con júbilo y esperanza, el fin y la degeneración entrópica de un ciclo vital, sino como una filosofía, un estilo propio y singular,

definido y acabado en sí mismo: una forma de entender lúcida y desgarradamente bella la esencia de la vida. Es como si Roma dijera para sí: ¿por qué pasar por el proceso ineluctable de la decepción desde una felicidad primigenia cuyo destino es marchitarse como la rosa? ¿Por qué jugar a someterse a la secuencia que va desde el optimismo a la madurez y a la decadencia si podemos acortar directamente el ciclo y “nacer” ya decadentes? Esa conciencia quevedesca del tiempo fugitivo en sus “presentes sucesiones de difunto” cabría aplicarla a Roma como “presentes sucesiones de decadencia”, pues todo en Roma parece nacer con la impronta de un “memento mori” en el que podemos encontrar el motivo de su magnetismo, tal es la estocada que la ciudad inflige a nuestro espíritu, llegando a rincones del alma que creíamos inaccesibles y secretos.

Roma es el más grandioso palimpsesto urbano del mundo, porque siempre ha estado edificada sobre las ruinas de una Roma anterior sin llegar a sustituirla del todo, con lo cual, en cada estrato de la ciudad afloran los fragmentos del precedente. Como decimos, es como si todas las Romas que se superponen unas sobre otras nacieran ya con la impronta de su decadencia, palpable en sus piedras, en su atmósfera y en las infinitas manifestaciones de su caótica vida cotidiana. Es imposible imaginar las calles y los edificios de Roma con la asepsia de lo recién inaugurado, los mármoles travertinos sin las coqueas con verdín, los estucos satinados y relucientes sin el desvaído veteado del polvo y del tiempo, los pinos en esqueje antes de que alcanzaran el porte de los del Palatino, el Gianicolo, vía Apia o villa Borghese que tanto inspiraron a Ottorino Respighi... Todo en Roma nace con la huella de la Muerte, y hasta el mismo EUR de Mussolini exhibe una monumentalidad funeraria creyendo inaugurar un “ordine nuovo”. Y es que alguien ha escrito con perspicacia que todo el film es un paseo por un monumental cementerio, algo que sólo puede percibirlo así un noctámbulo, porque durante el día el trasiego de turistas, coches y motorinos aportan a la ciudad una especie de energía “mesmérica” que se recoge a la noche, cuando en el silencio de las calles vacías aparecen unos espíritus que son los únicos con los Giambardella parece encontrarse a gusto. (Y podemos incluir entre estos espíritus el cruce, como una estrella fugaz, con Fanny Ardant).

Hay una escena en la que, después de hacer el amor con la bella Orietta, la abandona en un descuido de ésta para volver a una espectral Piazza Navona, bellísima en su silenciosa soledad nocturna, entre la Fontana delle Quattro Fiume y la iglesia de Santa Agnese in Agona, obras maestras de los irreconciliables Bernini y Borromini. Es entonces cuando uno tiene la sensación de que el día, en Roma, es una profanación, y por eso se sincera y abre sus secretos sólo para los iniciados durante la noche y hasta las primeras horas del amanecer, momento en que desaparece el sortilegio y

Gambardella se recoge en su ático al cuidado de su criada latina, símbolo de una doméstica y olvidada sensatez. Y es así como Sorrentino nos regala un paseo por Roma como probablemente no podamos verla jamás. Se palpa el rocío de la mañana al paso por el pórtico de Santa Sabina, con un trémolo de novicias como palomas que remontan el vuelo; el Giardino delle'arance, en el Aventino, donde una monja en cómica posición parece robar unas naranjas, o el enigmático desvío al Tempietto de Bramante, en san Pietro in Montorio, en donde una mujer está buscando a su hija Francesca, que se le ha perdido. No tiene otra explicación esta escena que la atracción irresistible que en un esteta produce esta joya arquitectónica...incluso para gastarnos la broma de encadenarla con una imagen de un exprimidor de naranjas de forma conoidal marca Brandani, ya en la cocina de su casa.

Pero quizás la secuencia por la que este film será recordado como un auténtico placer para los sentidos sea ese “viaje al fin de la noche” (y aquí el proemio de Céline) que Jep y Ramona emprenden por los palacios de Roma y sus secretos, después de una delirante fiesta nocturna en la que una niña en trance emborriona un lienzo con botes de pintura que luego se cotizará a millón. De la estruendosa y desmadrada majadería se pasa a esa secuencia casi religiosa. De la mano de Stéfano, una especie de Jano misterioso que tiene las llaves de todos los palacios de Roma- *“porque soy digno de confianza”*- y con la agradable compañía de Ramona y Jep, que parecen unguidos de un influjo sacramental, recorreremos el Palazzo Spada, con la perspectiva en “trompe l’oeil” de Borromini; miramos a través del ojo de la cerradura del portal de Santa María del Priorato all’Aventino desde donde se divisa la cúpula de san Pedro enmarcada en los parterres de Piranesi. Y luego, a los compases de Bizet, que pone sordina a los pasos en un silencio espectral, recorren las estancias de los Museos Capitolinos, pasando por delante de la ciclópea estatua yacente de Marforio o la Galería Nacional de Arte Antiguo, donde, entre las sombras reluce con luz propia el retrato de Margherita Luti, La Fornarina, amante de Rafael de Sanzio...Los tres parecen levitar entre obras de arte eternas, en un tiempo aparentemente detenido, y en el que ajadas princesas, inmemoriales fantasmas, juegan displicentemente a las cartas como parte de un mundo que vive de noche y se desvanecerá al amanecer.

Roma despertará al día siguiente y volverá a entregarse a ese frenesí politeísta que bulle bajo la unitaria grandiosidad vaticana. Los dioses cambian, pero los rituales permanecen eternos, al compás de las supersticiones y desesperaciones que embargan a los humanos a lo largo de los tiempos. Los cardenales mundanos ya no pueden suministrar consuelo espiritual, a los que les espanta la sola posibilidad de que se los demanden, como el decrepito monseñor Bellucci, entregado a al evangelio de la

gastronomía. Su lugar es ocupado ahora por un sínodo de nuevos vendedores de consuelo, como el simoníaco papa de la nueva religión del bótox, que lo va repartiendo a gentes de toda condición en la ceremonia eucarística del Pallazzo Brancaccio, según riguroso turno, como en la cola de un supermercado. Pero hacia el final de la película Sorrentino se saca del inagotable baúl de sus fantasmas, recuerdos y ensoñaciones a una santa centenaria, como último vestigio de una religiosidad de catacumba, una espiritualidad militante mezcla de una Teresa de Jesús transida de misticismo primordial y una sor Teresa de Calcuta embargada por una erótica de la pobreza. Podría remitirnos esta aparición al zurriago con el que un moralista Fellini escandalizó a la curia haciendo sobrevolar a un Cristo por la Roma depravada en el arranque de “La dolce vita”. Pero en el mundo ya se ha perdido la capacidad de escándalo, y sor María va de un lado para otro paseando el espectáculo de su santidad con sus ciento cuatro años, carne de momia y de selfie, programada por su mánager como un artista pop. Gambardella, a pesar de la mascarada, barrunta en la santa un atisbo de autenticidad, el suficiente para entablar una parca pero sincera conversación con ella en una escena onírica, sobre el ático poblado de flamencos que han hecho un alto en su viaje migratorio. La santa le dice que come raíces...”*porque las raíces son importantes*”. Y al preguntarle a Gambardella por qué no ha vuelto a escribir, éste responde: “*buscaba la gran belleza...pero no la encontré*”. Sor María se arrastra agónicamente por la escalera santa. Gambardella observa desde el puente de un ferry el faro de la isla en donde hace casi medio siglo le traspasó Elisa de Santis...

Y atrás queda la certeza de haber vivido una historia increíblemente bella sobre la imposibilidad de alcanzar la belleza.

Salvador Moreno Peralta, arquitecto

