

# NOCHES BLANCAS

Luchino Visconti

## *Un instante de felicidad*

La nieve les sienta bien a los cuentos. Borra los contornos de las cosas, hace desaparecer las huellas del tiempo, creando la ilusión de un presente eterno y hasta el lugar más pobre y sucio se transforma gracias a ella en un lugar encantado. Paul Klee dijo que a las épocas conflictivas les corresponde un aumento de la abstracción, mientras que en las felices el arte suele tener una orientación más realista. Si es así, el mundo de *Noches Blancas* es un mundo desdichado y sombrío, situado en esa inasible frontera que separa la vida de la muerte, pues está traspasado de irrealidad. Lucino Visconti rueda esta película en 1957, tres años después que *Senso*, y tres antes que *Roco y sus hermanos*. Estamos en pleno auge del movimiento neorrealista y, sin embargo Visconti parece más fiel a la estética de un cineasta como Renoir que de sus compañeros de generación. “Me resulta difícil establecer diferencias entre el sueño y la realidad”, declaraba Renoir por esos años, reivindicando un tipo de cine en que las imágenes tuvieran la intensidad de los sueños y la verosimilitud de los hechos reales. Fiel a esta estética Visconti rueda *Noches blancas* en los estudios de Cinecittá. No quiere contar una historia imposible, sino una historia común situada en una ciudad no menos cotidiana y real. Y sin embargo todo en ella es ficticio: el agua, la nieve, el viento, la bruma que se extiende sobre las calles, y que hace utilizar a Visconti kilómetros de gasa que filtran la luz dirigiendo a sus personajes por un laberinto inasible. El efecto es el mismo que el de esas noches blancas a las que alude el título de la película, y que no tienen tanto que ver con la nieve como con ese curioso fenómeno de la noche del verano de San Petersburgo, que dota al mundo de un luz tan irreal como dotada de un extraño poder: el de hacer permeables las cosas. De forma que no sólo los lugares parecen comunicarse entre sí, haciendo que cualquier tránsito sea posible entre ellos, sino también pasado y presente y realidad y ficción. Una luz, en suma, que no sólo relaciona espacios y tiempos, sino el mundo del sueño con el de la realidad, el de la razón con el de la locura, y el de la vida con el de la muerte. Pues bien podría considerarse esta película una variante del romance de *El enamorado y la muerte*, aunque aquí es la muerte misma quien ha tomado el rostro del amor para mejor cumplir su cometido, de forma

que Visconti no estaría sino incidiendo en un tema esencial en su filmografía, el de que tal vez la muerte no es sino el rostro más inexcrutable del amor.

Pero, ya que se trata de un cuento, empecemos desde el principio. *Noches blancas* es una adaptación casi literal de la novela homónima de Dostoyevski. En esta novela un oscuro empleado, que vive solo en una énsion, se encuentra una noche, en su deambular por las calles de San Petersburgo con una extraña muchacha. Hace años la muchacha se había hecho novia de un hombre joven que se marchó a Moscú para establecerse, con la promesa de retornar un año despues y encontrarse bajo el extraño resplandor de las noches blancas del estío de San Petersburgo, sobre el mismo puente en el que la ve por primera vez el soñador, inclinada pensativamente sobre el pasamanos. Pero el misterioso novio no aparece y el soñador y la muchacha se encuentran durante varias noches encantadas, en que se enamoran perdidamente. La muchacha le cuenta su historia y cuando todo parece anunciar que terminarán juntos, el novio regresa y ella le sigue dejando a nuestro soñador con el recuerdo de su felicidad. Un recuerdo tan intenso, tan sincero, que este no encontrará en su corazón ni el más mínimo deseo de ensombrecer la felicidad de la muchacha. “¡Oh, nunca, nunca! Que tu cielo sea siempre claro, que tu dulce sonrisa brille siempre alegre y espontánea, y que Dios te bendiga por ese momento de suprema felicidad que supiste dar a otro corazón solitario y agradecido! ¡Dios mío, un instante completo de felicidad! ¿Acaso eso es demasiado poco para toda la vida de un hombre?”.

Visconti situa su película en una ciudad italiana, que recuerda vagamente a Venecia, por sus canales y puentes, y sustituye el extraño resplandor de la noches veraniegas de San Petersburgo por la nieve. En rigor, sólo hay una noche blanca, precisamente la última, que contendrá a la vez el momento más sublime y el más doloroso, pues en ella, y casi sin solución de continuidad, Mario, tras conocer el amor de Natalia, verá como esta le abandona bruscamente, con el rostro bañado de lágrimas, ante la llegada del Inquilino, que aparece finalmente para llevársela con él. Y aquí si hay una diferencia esencial entre la novela y la película. Ya que mientras en la novela de Dostoyevski el novio de la muchacha es un personaje sin relevancia, en la película de Visconti, este personaje, encarnado por un Jean Marais misterioso e inquietante, que nos recuerda al momento las turbadoras pesadillas del cine de Jean Cocteau, ocupa un lugar mucho más relevante que en la novela del autor ruso. Y es cierto que la película termina como la novela, con la una bendición por parte de Mario del único momento de felicidad real que la vida le ha concedido, pero no lo es menos que no podremos dejar de sentir una rara inquietud por el destino de Natalia. En realidad, viviremos ese encuentro con el Inquilino como una de esas fatalidades que suelen rasgar el tejido

de la vida cuando más hermoso nos estaba resultando. De forma que toda la luz y el colorido del mundo ideal e imaginario, a cuyo desenvolvimiento acabamos de asistir, gracias al amor de los dos jóvenes, desaparecerá ante nuestros ojos como una pompa de jabón. Natalia regresará a los brazos del Inquilino y les veremos alejarse en una escena tan sublime como extrañamente lúgubre. Puede que Visconti filmara películas más hondas y complejas, pero en ninguna expresará con más sensibilidad y gracia lírica esta inquietante vecindad del amor y la muerte que en *Noches blancas*.

Pero no anticipemos acontecimientos. La película de Visconti empieza con un autobús manchado de barro, en el que viene Mario, su soñador. Ha pasado un día de campo con su jefe y su familia y se despide de ellos al llegar a la ciudad. Antes de dirigirse a su pensión, se pone a deambular por las calles. Mira las casas, a la gente que va y viene. Observa con cordial curiosidad e interés caritativo al resto de la humanidad e incluso parece ser amigo de las casas y de los lugares por los que pasa todos los días. Un perro vagabundo se acerca a él y le acaricia. Se parecen un poco. No tienen historia, vagan por las calles, solos, pero, a la vez, enteramente disponibles, pendientes de algo que tiene que llegarles de fuera. Ve a una muchacha en un puente y se acerca a ella, atraído por su quietud, por su ensimismamiento. La escucha llorar. Trata de acercarse a ella, pero teme ir a molestarla. Cuando por fin lo hace, la muchacha huye. Es como acercarse a un ave, una criatura de otro mundo que sólo se ha posado a nuestro lado instante, y siempre está presta a levantar el vuelo y regresar a donde pertenece. La acosan unos jóvenes y él sale en su defensa. La muchacha se lo agradece y empiezan a hablar mientras pasean por la ciudad silenciosa. Poco a poco nos damos cuenta de que esa ciudad, la ciudad en la que se han encontrado tiene sus propias leyes. Es una ciudad circular, donde todo está extrañamente comunicado: un laberinto. Eso son los laberintos, caminos que se bifurcan, que se comunican entre sí, pero transmitiendo la idea de un lugar de intimidad absoluta, de un centro encantado, ajeno a las leyes del tiempo. La muchacha busca sin descanso el acceso a ese centro. Cuando Mario la reprocha su fuga precipitada, después de su primera cita, ella le contesta: "Tenía que ir allí, creí que lo había entendido". Suzanne Liandrat-Guigues, en su libro sobre el director italiano, afirma que el deseo de Visconti al realizar esta película era situar al espectador en ese lugar indefinible que hay entre el sueño y la realidad. "El film -declara Visconti- debería ser verdadero; pero en el momento en que el público tenga la sensación de que es verdadero, debe sentir que es falso. Y en el momento en que tenga la sensación de que es falso, debe sentir que es verdadero". Esa es la situación del soñador. No sabe qué pensar de la muchacha. Sus actitudes imprevisibles, su carácter huidizo y confiado a la vez, todo lo que hace y cuenta parece

producto del desvarío y, sin embargo, posee un extraño sentido práctico que la permite sortear los asuntos peligrosos con la callada determinación de quien tiene una tarea que cumplir. El soñador se da cuenta de que ha llegado demasiado tarde y que su papel sólo puede ser subsidiario respecto a esa tarea. Eso le dice la muchacha: “Espero a alguien”. Entonces le cuenta su historia. Le habla de su abuela y de una mujer que vive con ellas. Reparar alfombras, las alfombras más bellas y preciosas. En su casa hay una habitación libre y se la alquilan a un forastero. Ella se enamora de él tan pronto le ve aparecer en el taller. Una tarde, aprovechando su ausencia, entra en su habitación. Curioseando entre sus cosas y enseguida se detiene en sus libros. El Inquilino la sorprende, y le dice que se los lleve. Estoy cansado de ellos, añade. Ella empieza a leerlos a su abuela, que es prácticamente ciega. Son historias de estranguladores, de policías y de ladrones internacionales, que no logran interesarla. Ella busca otras historias, historias de misteriosos inquilinos, de amores que crecen en el silencio, de amantes que se prometen amor eterno, las historias que anhela ver cumplidas su corazón. Tienen que ir a la ópera para encontrar algo así. El Inquilino las invita una tarde a ver El barbero de Sevilla. Les vemos subir por las escaleras, arrebatados por la música que empieza a sonar. “Aquella noche se decidió mi vida”, oímos decir a la muchacha. En el palco, mientras oyen cómo Fígaro le cuenta a Rosina que hay un muchacho que se ha enamorado de ella, se sienten arrebatados por el mismo amor. Son como Paolo y Loredano, los amantes de Dante. Ellos se besan al tiempo que en el libro que leen lo hacen Ginebra y Lancelot; y Natalia y el Inquilino no necesitan hablarse porque Rosina y Fígaro les prestan sus propias palabras. Las semejanzas con la ópera son aún mayores. Mario, el soñador, cumple a su pesar el papel de Fígaro; Natalia es Rosina; el Inquilino, el seductor conde Almaviva (que como él también trata de albergarse en casa del tutor de la joven Rosina); y la abuela sustituye a Bartholo, el tutor (ambos están obsesionados por controlar a la muchacha, razón por la que la abuela prende la falda de Natalia a la suya con un imperdible). Pero el Inquilino se tiene que ir. “Tengo muchos problemas que no puedo explicarle”. Estará fuera un año, y le promete regresar pasado ese tiempo para reunirse con ella. Cuando Natalia termina de contar su historia Mario está perplejo. “Es una historia corriente, le dice, algo que a cualquier muchacha le puede pasar”. Mario no sabe qué pensar. “¿Qué quiere usted decirme? ¿que todas las muchachas están locas?” Le reprocha que durante todo ese tiempo no haya dado noticias de vida y que sin embargo se empeñe en seguir esperándole. “No creía que hubiera muchachas como usted, es como si me pidieran que creyera en un cuento de hadas”. Natalia se ríe, su rostro está lleno de luz. Nos parece inesperadamente graciosa. Vive en el desatino, y está dotada de una extraña comicidad. La

película es un melodrama, cuenta, tras su dulce apariencia, una historia terrible, y sin embargo nos hace reír. Jacques Rivette ya nos lo había advertido hace años: “Creo que hay que ver los films de Visconti como films graciosos y divertidos, dotados de una gran fuerza cómica”. La ironía no impide la emoción, por el contrario, la crea en *Noches blancas*. La composición que Maria Schell hace de su personaje nos recuerda a una de las heroínas del cine mudo. Marcelo Mastroniani, no menos gracioso en su papel, evoca por momentos la figura de Buster Keaton. Pienso, sobre todo, en aquella escena inolvidable de *El maquinista de la General*, en que Keaton huye con la chica en la locomotora. Le pide a la chica que le ayude a echar leña a la caldera y ella coge una pequeña astilla. Buster Keaton se abalanza sobre ella dispuesto a estrangularla, aunque enseguida se descubre besándola. Son varios los momentos en que Marcelo Mastroniani debe realizar ante Maria Schell un ejercicio análogo de contención. Tanto ella como la chica protagonista de *El maquinista* parecen pertenecer a un mundo regido por otras leyes, otros sueños, otros deseos. Muchachas que son la metáfora del cuerpo siempre esquivo, misterioso y resplandeciente del amor.

Pero vuelven a verse en la noche siguiente. Natalia le confiesa que el Inquilino está en la ciudad y Mario le sugiere escribirle una carta. Mario se pone a escribirla y ella le va corrigiendo. “Albergo una feliz esperanza”, le hace escribir. Cuando Mario le entrega el borrador para que lo pase a limpio Natalia extrae de su bolso la carta ya escrita. La traía preparada y espera que sea Mario quien se la lleve al Inquilino. Mario acepta, pero lleno de celos rompe la carta, cuando se queda a solas, y la arroja a uno de los canales. Vuelven a verse en la noche siguiente, esta vez en las calles animadas de la ciudad. Y entran en un bar. Están cantando una hermosa canción de amor. “Dos corazones y una sola alma son los enamorados”. Ven bailar a las parejas y, finalmente, contagiados por el clima de felicidad bailan los dos juntos. Primero alocadamente, imitando los nuevos bailes, luego abrazados, como las parejas de enamorados que hay a su alrededor. Pero, de pronto, ella oye las campanadas de un reloj y descubre lo tarde que es. Sale corriendo y Mario la pierde vista. Cuando vuelven a encontrarse ella está llorando en el puente, pues el Inquilino tampoco ha aparecido esa noche. Mario la abraza y, por primera vez, la siente refugiarse en sus brazos. La muchacha está harta de quimeras y se vuelve buscando su consuelo. Eso es lo que le ofrece Mario: un amor corriente. La puerta por donde volver al mundo, entre las cosas reales. Entonces empieza a nevar. Estamos en un cuento y la nieve parece subrayar el gozo inesperado que experimentan. Los copos caen mansamente y en poco tiempo cubren la ciudad entera. Los amantes tienen por fin su noche encantada, y sentimos el rapto de esa felicidad compartida. Mario toma ahora la iniciativa y la hace subir a una barca. Se parece mas que nunca a Bus-

ter Keaton, en esos momentos incomparables en que, superada su torpeza, se transformaba en el más hábil de los hombres. Aquel que hacía funcionar el mundo como una máquina que debía conducirnos en pos del deseo. Lleva la barca por los canales hasta un lugar que conoce. Pero el lugar está lleno de mendigos. No da, sin embargo, la impresión de tristeza, sino de un campamento de nómadas. Hay hogueras, y, en su mayoría, los mendigos permanecen acostados y silenciosos. Se dan cuenta de que son sus iguales. Todos parecen convencidos de que a la mañana siguiente, cuando vuelvan a abrir los ojos, ya no continuarán acostados debajo de un puente, sino en otro lugar bien distinto. Eso le dice Mario: “Me gustaría que te durmieras y que al despertar fueras feliz, como los personajes de los cuentos”. En la siguiente escena les vemos pasear por las calles de la ciudad. Están nevadas, y ellos pasean abrazados. Parecen asistir a la aurora de las cosas, y, sin embargo, algo nos dice que están en peligro. Que esa noche blanca no es sino una estratagema más del tiempo que todo lo desgasta. En efecto, pocas veces hemos visto reflejado con más intensidad en el cine el riesgo cierto que corren todos los que persiguen con demasiada vehemencia la felicidad. O dicho de otra forma, ese mundo de peligros, de vagas amenazas, que siempre acompañan a quienes se niegan a renunciar a sus sueños. Y así es. Vemos a alguien a lo lejos, detenido en un puente, y enseguida sabemos que no es otro que el Inquilino, que ha cumplido su promesa y acude a buscar a Natalia. Ella corre a su encuentro, se abrazan. Enseguida regresa a despedirse de su amigo, y le pide perdón. Debería quedarse con él, pero no puede elegir. Vuelve a correr hacia el Inquilino como si rodara por una pendiente, y él la recibe enigmático y oscuro en sus brazos. Y entonces sabemos lo que ya habíamos sospechado desde el primer momento, cuando le vimos aparecer en el taller de alfombras, que el Inquilino no es otro que uno de los rostros de la muerte. Que se ha cumplido el plazo que le había dado, y que, como en el romance de *El enamorado*, vienen a cobrarse lo que le pertenece.

Creo que los que criticaron a Visconti su elección de Jean Mairs para encarnar el papel de Inquilino, no llegaron a entender la sublime ambivalencia de esta escena. Es lo que pasa en los cuentos, donde las cosas suelen tener un valor doble. Y basta con asistir a la puesta en escena de esta última secuencia para darse cuenta de que lo que se nos está narrando es la muerte de la muchacha. Mario se queda solo y, después de bendecirla por el instante de felicidad real que ha conocido a su lado, se agacha a recoger su abrigo, que Natalia ha dejado caer al correr hacia el Inquilino. Entonces se queda mirando las huellas que ella ha dejado en la nieve. En un poema chino la escritura se compara con las huellas que un grupo de garzas deja en la nieve, y el rastro de Natalia es una escritura que podemos leer. Un puente

entre el mundo del sueño y el mundo real. Como las imágenes del cine. ¿No es el cine, por el contraste entre la oscuridad de la sala y la luz que invade la pantalla, una noche blanca? Aun más, ¿no es en noches como éstas, como nos revela el personaje femenino de esta historia, cuando llegamos a ver las cosas con los ojos de los que van a morir?

Y, sin embargo, siendo tan hermosa no será tal escena la que resumirá en nuestra memoria esta película inolvidable. Toda película debe poder resumirse en un objeto o en el gesto de uno de sus personajes. El maquinista de la general lo hace en la pequeña astilla con que la chica espera alimentar la caldera de la locomotora, y Noches blancas en la escena del imperdible. La abuela está casi ciega, y para controlar a su nieta acostumbra a prender su falda a la suya con un imperdible. Una tarde, al levantarse, olvida soltarse y el Inquilino se da cuenta de todo, lo que la llena de vergüenza. La astilla y el imperdible son objetos sin importancia, sin aparente valor, pero también el gozne por el que pasamos de la realidad al mundo del sueño. No sé dónde estoy, nos dicen estas muchachas al enseñarnoslos. Y es, entonces, como si estuvieran en la escena de una ópera y se pusieran a cantar. Eso es cantar: tener un imperdible, una astilla, en las manos y no saber lo que hay que hacer con él. Visconti siempre fue fiel a ese mundo desatinado, lleno de dulces extravíos que es el mundo del bel canto. Vivir es estar loca, nos dicen esas muchachas cantoras, siempre arrebatadas por fuerzas que no comprenden. Es una aventura llena de riesgos, ya que obedecer esas fuerzas les separará del mundo real. ¿Entonces qué buscan, por qué se dejan arrastrar por esas fuerzas? Tal vez porque como decía Dostoievski para nosotros cuentan sólo las personas que amamos mientras que las que nos aman es como si no existieran. Eso significa el momento en que nos muestran el imperdible o la astilla, el momento en que dicen adiós. Han entregado todo cuanto tienen y ahora solo les falta deshacerse de ellas mismas, la cosa más ligera de cuantas el destino les ha obligado a abandonar.