

ZBD # 10

El universo melodramático de Tennessee Williams y de Luchino Visconti: *Senso*, un encuentro fílmico

The melodramatic universe of Tennessee Williams and Luchino Visconti: Senso, a film meeting

Valeriano Durán Manso

Universidad de Cádiz, España

valerioduran@gmail.com

Artículo recibido el 31/01/2017, aceptado el 28/05/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: El melodrama es uno de los géneros más cultivados por el dramaturgo norteamericano Tennessee Williams y el cineasta italiano Luchino Visconti. El escritor acababa de tener un rotundo éxito en Broadway con *Un tranvía llamado deseo* (1947) cuando se trasladó a Italia, donde el director había llevado a escena su primera gran obra, *El zoo de cristal*. La tendencia a crear unos personajes de profunda naturaleza dramática, incidir en el conflicto emocional y social, y exhibir un notable sentido estético, indica el paralelismo existente entre ambos. Así se pone de relieve en *Senso* (1954), una película marcada por la dicotomía entre el deber y el placer, el poder de la pasión y la crisis de la aristocracia. Con estas premisas, se pretende realizar una aproximación al universo melodramático de la única película en la que trabajaron juntos Williams y Visconti.

Palabras clave: Tennessee Williams; Luchino Visconti; *Senso*; melodrama; Hollywood

]

ABSTRACT: *The melodrama is one of the most cultivated genre by the American playwright Tennessee Williams and the Italian filmmaker Luchino Visconti. The writer had just have a resounding success in Broadway with A Streetcar Named Desire (1947) when is moved to Italy, where the director had taken to scene his first great work, The Glass Menagerie. The tendency to create characters of deep dramatic nature, have an impact on the emotional and social conflict, and exhibit a remarkable aesthetic sense, indicates the existing parallelism between both. Thus it stand out in Senso (1954), a film marked by the dichotomy between duty and pleasure, the power of passion and the crisis of the aristocracy. With these premises, its intends to produce an approach to the melodramatic universe of the only film in which Williams and Visconti worked together.*

Keywords: *Tennessee Williams; Luchino Visconti; Senso; melodrama; Hollywood*

1. INTRODUCCIÓN. El dramaturgo norteamericano Tennessee Williams (Columbus, Mississippi, 1911-Nueva York, 1983), cuyo verdadero nombre era Thomas Lanier Williams, nació en el seno de una familia de antiguas raíces sureñas y recibió una educación marcada por la estricta moral, el puritanismo social y el valor del pasado. Por su parte, el cineasta italiano Luchino Visconti (Milán, 1906-Roma, 1976) nació en uno de los palacios de su aristocrática familia –una de las más antiguas de Milán–, y esta cuna le proporcionó una excelsa educación basada en la disciplina y en artes tales como la literatura, la pintura y la música. En este sentido, el origen de sus linajes les marcó desde su nacimiento a nivel personal, y, en extensión, les influyó posteriormente en la configuración de sus carreras profesionales. Por ello, constituye un elemento esencial para comprender y analizar la obra literaria y cinematográfica de estos creadores, y se puede erigir como el principal punto de partida de la estrecha conexión existente entre ambos.

Debido a la influencia que el *Old South* había ejercido en la madre de Williams, Edwina Dakin Williams –quien había sido educada en los valores previos a la Guerra de Secesión–, el escritor se sintió muy atraído por el mundo sureño. A esta labor contribuyó notablemente la conexión tan estrecha que tenía con sus abuelos maternos, con los que pasó muchos años en Clarksdale, la pequeña ciudad situada en el Delta del Mississippi donde vivían (Williams, 2008). Así, “su infancia transcurrió en la rectoría que regentaba su abuelo, el reverendo Dakin, en un ambiente sureño donde la tradición, la religión, las pautas sociales y la vida cultural todavía tenían un gran protagonismo” (Durán Manso, 2016b: 90). Otro de los principales referentes del autor fue su hermana Rose, que sufría una enfermedad mental que fue diagnosticada como esquizofrenia durante su juventud. De esta manera, Edwina, Dakin y Rose se convirtieron en los tres pilares emocionales de Williams durante su infancia y adolescencia, e incluso, en su etapa adulta. Esto se pone de manifiesto en buena parte de su producción literaria, pues sus personajes suelen presentar diversos rasgos de sus personalidades, además de otros vinculados al carácter del escritor. Entre ellos destacan, curiosamente, las madres elegantes y autoritarias, las hijas sometidas, y, en menor medida, los abuelos serviciales, como se puede observar en las versiones fílmicas de sus textos, realizadas entre 1950 y 1968. Con estos indicios, es necesario destacar que el entorno de Williams determinó notablemente su obra.

El marcado origen sureño del dramaturgo, su visión de la estirpe y su tendencia por profundizar en la dicotomía entre pasado y presente, fueron algunos de los aspectos que llamaron la atención de Visconti al aproximarse a sus dramas. Aunque los inicios fílmicos del cineasta estaban estrechamente relacionados con el Neorrealismo, tenía una especial predilección por el melodrama, y así se percibe en su ópera prima, *Obsesión* (*Ossessione*, 1942), en la que confluyen ambos. Como le sucedió a Williams, algunos de sus familiares le influyeron notablemente en su desarrollo personal, como su padre, el duque Giuseppe Visconti di Modrone, cuyo apellido proviene de la Edad Media; su madre, Carla Erba, “una joven perteneciente a la burguesía milanesa, emparentada con los laboratorios Erba y con la editora musical Ricordi” (Miret, 2009: 51); o su hermana Uberta, la pequeña de los siete hermanos. Aunque de su progenitor heredó el título de conde de Lonate Pozzolo y una vasta formación cultural, pues era aficionado al arte y al teatro, su referencia central fue su progenitora, una apasionada de la música que tocaba el piano. Así, “el palacio de los Visconti era frecuentado por artistas y músicos, como Toscanini y Puccini, y en él se representaban obras de teatro, que su padre escribía y dirigía, mientras él organiza representaciones infantiles” (Miret, 2005: 86). Esto explica su tendencia a mostrar en la pantalla ambientes opulentos y matriarcas potentes; dos ideas vinculadas con su noble alcurnia y con su madre, respectivamente.

El estilo de vida en el que se educaron tanto Williams como Visconti –selecto en el primer caso y elitista en el segundo–, así como el tipo de familia al que pertenecían, les permitió desarrollar una cierta sensibilidad hacia el melodrama. Ambos construyeron sus obras en torno a personajes de gran complejidad dramática que, en la mayoría de los casos, se enfrentaban a fuertes dilemas personales, sufrían una difícil dicotomía entre lo que debían hacer y lo que sentían, eran víctimas de conflictos de tipo social, soportaban la condición de ser fugitivos de sí mismos y estaban abocados a un destino trágico. En estas directrices se movían los protagonistas de *El zoo de cristal* y de *Un tranvía llamado deseo*, las dos obras de Williams que Visconti dirigió sobre las tablas italianas a finales de la década de los cuarenta, y las que hicieron posible que se conocieran y decidieran trabajar juntos. Unidos por un fuerte sentido melodramático, y también trágico, ambos intentaron desarrollar diversos proyectos –en su mayoría adaptaciones literarias–, pero no fue hasta los años cincuenta cuando se estrenó la primera y única película en la que colaboraron de forma conjunta, *Senso* (1954). Basada en el relato homónimo del autor italiano Camillo Boito (1836-1914), escrito 1883, este filme de alto presupuesto y realizado al estilo de las súper producciones de Hollywood, fue el primero de Visconti centrado en la decadencia de la aristocracia durante el *Risorgimento*, una de sus líneas temáticas. Se trata de “un melodrama en la acepción total y específicamente italiana del término: sentimientos exasperados, predominio del lirismo pasional, ‘escenas madre’ y grandes momentos de implicación emotiva” (Viganò, 2009: 64).

Sin embargo, la película estuvo rodeada de polémica, pues, entre otros aspectos, no parecía mantenerse fiel a las directrices del Neorrealismo –en una época en la que este movimiento cinematográfico, iniciado con el estreno de *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), seguía vigente (Bazin, 2008; Caldevilla Domínguez, 2009)–, y, en cambio, parecía presentar una apuesta por la superación del mismo a nivel técnico y estilístico. Esta disyuntiva marcó la filmografía del realizador milanés, quien “representa la vertiente más esteticista” del movimiento, a pesar de que “la película naturalista que prefigura el neorrealismo es *Ossessione*” (Sánchez Noriega, 2005: 249), debido a su influencia por el realismo francés de aquellos años (Gubern, 2016). En este sentido, esta corriente fílmica se extendería hasta los primeros años de la década de los sesenta con cineastas como Pier Paolo Pasolini (Sánchez Noriega, 2005: 462), aunque el cine de Visconti tornaría gradualmente hacia cuestiones estéticas e históricas. Así, el filme aunaba dos formas cinematográficas aparentemente opuestas, una revisión de la historia reciente de Italia, una crítica al escaso compromiso político de la nobleza y la pasión como único motor capaz de regir el destino de los personajes. En definitiva, la historia poseía una incuestionable fuerza melodramática:

Senso es, sin duda, un melodrama; y con ello Visconti tampoco traiciona a un Neorrealismo que, tras la apariencia de su objetividad, no hace más que construir situaciones melodramáticas, como corresponde a un movimiento que encuentra su aglomerante mucho más en un punto de vista moral que no estético. El melodrama está presente no solo como estructura narrativa estrechamente vinculada al carácter sentimental de las vivencias de los personajes, sino que trasciende a una puesta en escena deudora de la tradición escénica y operística. [...] Pero no se trata tan solo de que la música otorgue unas significaciones muy concretas a las imágenes propuestas [...], sino de que lo melodramático implica una concepción del mundo y por tanto desemboca en una estética, donde el carácter espectacular entendido como síntesis de las diversas formas de expresión artística se hace predominante (Monterde, 2009: 69).

Desde estas consideraciones, este estudio tiene como principales objetivos poner en valor la obra fílmica de Tennessee Williams y de Luchino Visconti, reflexionar sobre la proximidad estilística y narrativa de ambos autores, y constatar que *Senso* constituye el

documento cinematográfico que reúne sus universos melodramáticos. Así se refleja mediante los temas que aborda, los seres de ficción que la protagonizan y los espacios que presenta; tres elementos que denotan su configuración como melodrama clásico.

2. EL UNIVERSO DE TENNESSEE WILLIAMS: DE BROADWAY A HOLLYWOOD. La sensibilidad estilística del dramaturgo sureño resultó muy innovadora en el panorama escénico de principios de la década de los cuarenta. Esta originalidad –que lo vinculaba de forma directa con el considerado padre del teatro norteamericano, Eugene O’Neill–, despertó rápidamente el interés de Broadway, de manera que en poco tiempo sus obras se empezaron a representar con un rotundo éxito. Así sucedió con *El zoo de cristal* y con *Un tranvía llamado deseo*, las dos primeras de su producción dramática que llegaron a este ámbito teatral, pues permanecieron en cartel durante varios meses y obtuvieron el aclamado New York Drama Critic’s Circle Award en 1944 y en 1947, respectivamente. Asimismo, con la segunda alcanzó también el célebre Donaldson y, especialmente, el primer Pulitzer de su carrera –el segundo y último lo conseguiría en 1955 con *La gata sobre el tejado de zinc*–; unos reconocimientos que lo situaron en la élite escénica de Estados Unidos y le otorgaron prestigio internacional. Sus arriesgadas propuestas dramáticas –con familias desestructuradas, cuestiones sexuales de diversa índole y reflexiones sobre la sordidez del ser humano–, las cuidadas puestas en escena, y la acertada labor de Elia Kazan –que dirigió ambas–, atrajeron a Hollywood (Durán Manso, 2016c). Diversos productores y cineastas consideraban necesario adaptar sus textos al cine para ofrecer a los espectadores temas más arriesgados y próximos a la realidad, y así poder acabar con las férreas normas del Código Hays, el organismo censor que, desde 1933, decidía qué debía aparecer en la gran pantalla según criterios moralistas (Black, 1998). La rigidez de sus planteamientos se constata con cláusulas tales como las siguientes: “las películas deben fomentar, no desafiar ni cuestionar, los valores básicos de la sociedad. Se debe defender la santidad del hogar y el matrimonio. No se debe menospreciar o ridiculizar el concepto básico de ley” (Black, 1999: 30).

Este deseo por realizar las versiones cinematográficas de los dramas de Williams ocultaba la compleja situación que atravesaba Hollywood a finales de los años cuarenta. Mientras Broadway gozaba de una gran libertad temática y estilística, y en cierto modo actuaba como la vanguardia teatral del momento, la industria fílmica norteamericana se hallaba constreñida por el citado código de censura y por organizaciones que velaban por la moral de los espectadores. Este era el caso de la Legión Católica de la Decencia, que colaboraba de forma estrecha con el anterior y ejercía una importante influencia en los espectadores desde medios de comunicación afines que contaban con el apoyo de la Iglesia Católica. A esta realidad, que generaba recelos entre los cineastas y propició una serie de cambios que alteraron las fórmulas narrativas de los filmes –como la inclusión sistemática de los *happy end*, la condena de los personajes villanos, o la prohibición del adulterio o las relaciones interraciales, entre otros muchos aspectos–, se incorporó una situación de carácter coyuntural que perjudicó a Hollywood a nivel industrial. Así, en 1946 la televisión inició una rápida expansión que mermó la taquilla, en 1948 el sistema de estudios fue declarado un monopolio ilegal y en 1950 comenzaron las persecuciones de la Caza de Brujas promovida por el senador Joseph McCarthy (Barton Palmer, 1997; Sánchez Noriega, 2005; Gubern, 2016; Durán Manso, 2016c); tres hechos que afectaron a los tres pilares de la industria: la producción, la distribución y la exhibición.

Este difícil panorama determinó la evolución de Hollywood. Así, para evitar la pérdida de espectadores, los realizadores tuvieron que recurrir a fórmulas inéditas en los

ámbitos técnicos y narrativos, como la apuesta por los formatos panorámicos y el color, o por una tendencia intimista en los guiones de los filmes. La primera opción permitió, en los albores de los años cincuenta, el desarrollo de títulos bíblicos o ambientados en el Imperio Romano –los denominados *peplums*–, pero la segunda, que profundizaba en las circunstancias del propio individuo, fue la que delimitó el nuevo camino de la década. En esta línea, destacaron las historias sin artificio que hablaban directamente al público y que sobresalían por la naturalidad y cercanía de los personajes, como sucedía en los textos de Williams y en los de otros dramaturgos contemporáneos como Arthur Miller o William Inge, cuyos dramas también fueron adaptados al cine con éxito en esta década tras triunfar en Broadway. Además, y a diferencia del primer grupo, que acogía a filmes de alto presupuesto, su realización solía ser bastante sencilla por su origen teatral.

Algunos de los cineastas que apostaron por esta dirección fueron Kazan, Richard Brooks y Joseph L. Mankiewicz –quizá debido a la sólida experiencia del primero sobre las tablas y de los dos últimos como guionistas–, pues comprendía una amplia variedad temática que les permitía abordar aspectos prohibidos por la censura. Así se refleja en algunas de las adaptaciones de Williams que dirigieron: *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Kazan, 1951), *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Brooks, 1958) y *De repente... el último verano* (*Suddenly, Last Summer*, Mankiewicz, 1959), que, entre otros temas, trataban la ninfomanía, la homosexualidad y el canibalismo inherente en la condición humana, en este orden. Sin embargo, el Código Hays impidió en la mayoría de los casos que sus dramas fueran plasmados en la gran pantalla con la crudeza con la que habían sido concebidos. Esto suavizó buena parte de las tensiones de tipo emocional y sexual que el autor planteaba, aunque estos cineastas consiguieron mantenerse fieles al espíritu de los originales mediante diversas metáforas estéticas y narrativas, que permitieron la paulatina flexibilización del código.

Desde un punto de vista temático, la producción dramática de Williams se puede articular en torno a tres ejes: el miedo, el sexo y el *Old South* (Durán Manso, 2011). De este modo, aspectos constantes de su obra como la soledad, el fracaso, la no aceptación de la realidad, la violencia, el deseo, la represión del mismo, la ninfomanía, la violación, la homosexualidad, la imposibilidad de admitir la propia sexualidad, la liberación del alma a través del sexo, la decadencia de la sociedad sureña, la pérdida del estatus social, el desprestigio, la incompreensión, la marginación, o la deriva emocional, se adscriben en alguna de estas categorías. Estos temas están muy presentes en los distintos personajes del autor, caracterizados por poseer una compleja dimensión psicológica y un innegable potencial dramático. Debido a su naturaleza emocional suelen aparecer enfrentados, y esto permite clasificarlos en cinco grupos que son complementarios entre sí: damas al límite, jóvenes atormentados, integrados en la vida, progenitores dominantes y fugitivos y almas a la deriva (Durán Manso, 2011). Para interpretarlos, los actores procedentes del Actor's Studio son los que estuvieron más vinculados a la obra del escritor, ya que la sensibilidad y la introspección propias de su formación coincidía con la personalidad de la mayoría de ellos, especialmente de los más jóvenes y frágiles. Por este motivo, el inicio de las carreras de intérpretes tan relevantes como Marlon Brando, Karl Malden, Eli Wallach, Carroll Baker, Paul Newman, Montgomery Clift, Geraldine Page o Joanne Woodward, está estrechamente vinculado con los personajes williamsianos. Además, la mayoría los encarnó en la citada escuela, en el teatro y en el cine (Frome, 2001).

En este sentido, tanto los temas como los personajes del dramaturgo presentan una notable dimensión melodramática. En sus historias, las familias suelen aparecer de forma desestructurada; el deseo, de carácter amoroso o sexual, está muy presente en los protagonistas; y la pasión, tanto liberada como reprimida, desempeña un notable papel.

Asimismo, la dimensión exaltada, e incluso trágica, que adquieren durante el desarrollo de la acción, acentúa su proximidad con el género más vinculado con la representación de los dramas y conflictos humanos. No obstante, “el melodrama no viene únicamente determinado por la existencia de un grupo de temas [...], sino que se erige en un sistema narrativo y textual que pone en escena experiencias emocionales a las que intenta dotar de un determinado sentido” (Pérez Rubio, 2004: 32). Por otra parte, sus melodramas hallan en el sur heredero del *Old South* el espacio para que sus personajes den rienda a sus temores y pasiones, pues en la mayoría de los casos están atrapados (Durán Manso, 2016). Su idealizada visión del espacio va ligada a la decadencia en la que se encuentra ese histórico sur, y esta idea prevalecerá en *Senso* con el Véneto y el *Risorgimento*. En cuanto a su vinculación con el guión de esta película, es necesario señalar que Williams no solía escribir para el cine, a no ser que se tratara de la adaptación de alguna de sus obras. Sin embargo, a principios de los años cuarenta Metro Goldwyn Mayer lo contrató para que creara guiones para estrellas como Lana Turner o Margaret O’Brian –una tarea que pronto abandonó–, y después del filme de Visconti elaboró también el de *Baby Doll* (*Baby Doll*, Kazan, 1956), basado en dos de sus obras en un único acto.

3. EL UNIVERSO DE VISCONTI: DEL NEORREALISMO AL HISTORICISMO. En la primavera de 1960, Luchino Visconti declaró en *La Table Ronde*: “Verdi y el melodrama italiano fueron mi primer amor. De mi obra casi siempre emana cierto tufillo de melodrama, sea en los films o en las puestas teatrales. Se me ha reprochado esto, pero para mí más bien es un elogio” (Tirri, 2006: 75). Con estas palabras, el autor milanés admitía que este género de claro origen popular constituía el elemento común de todas las películas de su trayectoria. El neorrealismo y el historicismo –centrado en la decadencia de la aristocracia ochocentista–, se pueden erigir como las dos tendencias predominantes de su filmografía, aunque no existe una línea divisoria de tipo temporal definida entre ellas, ya que recurre a una y a otra de forma alternada, especialmente en la década de los cincuenta. La ambivalencia que representan ambas refleja con fidelidad el universo dual de Visconti, un cineasta marcado por dicotomías personales y artísticas. Así, sus películas fueron recibidas por la crítica “sobre una serie de términos ‘opuestos’. A la pareja de palabras (comunista y aristócrata) con las que se designaba al hombre, se asociaron aquellas que conciernen al estilo (neorrealista y decadente) o las de los temas (realidades actuales y frescos históricos)” (Liandrat-Guigues, 1997: 8). Esta miscelánea se da también en *Senso*, su primer filme sobre el *Risorgimento*, su apuesta inaugural por el elevado sentido estético –entre barroco y decadente–, y su primer gran melodrama al estilo de Hollywood, aunque ya había destacado en este género con *Obsesión*. En esta línea, se constata que “*Senso* es la culminación de la actividad anterior de Visconti, pero también, indiscutiblemente, el ‘punto de partida’ desde el que se abre y desarrolla su producción cinematográfica y teatral posterior” (Miret Jorba, 1989: 82).

Aunque en sus inicios colaboró como ayudante de dirección en las películas de Jean Renoir *Una partida de campo* (*Une partie de campagne*, 1936) y *Tosca* (*La Tosca*, 1941), su labor como realizador estuvo vinculada al neorrealismo. De esta manera, en la primera película que dirigió, *Obsesión*, inspirada en la novela de James M. Cain *El cartero siempre llama dos veces*, exhibió una evidente predilección por este incipiente movimiento filmico, sobre todo a nivel estético. Asimismo, mostró un destacado interés por el melodrama, debido en buena medida a la trama original, donde se daban cita la pasión, el adulterio y el asesinato; unos temas que prohibía la censura fascista pero que pudo abordar en el filme. Además, en este título se percibe también su habilidad para enfrentarse a las versiones cinematográficas de obras literarias. Estos tres elementos, el

neorrealismo, el melodrama y la adaptación, definen su filmografía y aparecen ya en su primera incursión como director. A continuación, dirigió su película más neorrealista, *La tierra tiembla* (*La terra trema*, 1948), rodada en Sicilia con actores no profesionales que hablaban en su dialecto y centrada en la lucha para liberar a los pescadores locales de la explotación de los mayoristas. Justo después filmó *Bellísima* (*Bellissima*, 1951), un melodrama ambientado en el mundo del cine que trataba la ilusión de una madre por convertir a su hija en actriz, y, a la vez, su necesidad de huir de la realidad:

Movimientos cinematográficos cultos se han servido de moldes melodramáticos para hacer sus discursos asequibles al público popular, buscando provocar una cierta complicidad emocional. Así ocurrió, por ejemplo, con el neorrealismo italiano, que se nutrió desde un primer momento de bastantes recursos retóricos del melodrama hasta que este terminó imponiéndose en detrimento de los elementos estéticos que le eran propios desde su origen, como se puede comprobar en películas de los años cincuenta (Pérez Rubio, 2004: 42).

Visconti giró hacia el historicismo en *Senso*, pero tornó al neorrealismo con uno de sus títulos clave, *Rocco y sus hermanos* (*Rocco i suoi fratelli*, 1960), centrado en el drama del éxodo rural de las familias del sur de Italia hacia Milán. No obstante, “a partir de *Rocco* el director emprende una etapa marcada por la introspección y la revisión del pasado” (Miret, 2005: 121). En este periodo, rodó algunos de sus filmes más personales. En la mayoría presentó dramas históricos que reflejaban la decadencia de la aristocracia y el ascenso de la burguesía en los años del *Risorgimento*. Así lo manifestó claramente en una de sus obras maestras, *El Gatopardo* (*Il Gattopardo*, 1963), aunque en *Senso* ya había planteado este tema. La adaptación de la novela homónima de Giuseppe Tomasi di Lampedusa parecía reflejar su propia vida, pues, al igual que el protagonista, poseía un título nobiliario en una sociedad en la que la nobleza perdía sus privilegios, y, por otra parte, sus ideales no estaban junto al poder, sino en la izquierda. Por ello, “en sus ambientaciones, en los vestuarios de sus films, en la gestualidad que acierta a dibujar en los intérpretes de sus decadentes personajes, asoma el refinado testigo de un mundo extinguido” (Tirri, 2006: 78). Este planteamiento destaca en otras de sus películas de las décadas de los sesenta y setenta que se centran en difíciles situaciones familiares donde la cuidada ambientación y el delicado trasfondo social e histórico tienen una relevancia vital, como *La caída de los dioses* (*La caduta degli dei*, 1969), *Confidencias* (*Gruppo di famiglia*, 1974) y *El inocente* (*L'innocente*, 1976), la última de su trayectoria.

De esta manera, el melodrama presente en buena parte de su filmografía tiene un tiempo muy concreto, la segunda mitad del siglo XIX, una época de la que trasladó a sus personajes la emoción y la pasión del decisivo momento histórico que vivió Italia. Asimismo, el espacio también adquiere un gran protagonismo: “Visconti elige siempre residencias antiguas, barrocas; incluso cuando la acción de sus películas se desarrolla en interiores pobres, en el decorado está presente siempre una mancha, una grieta que impiden que aparezca en su estricta desnudez” (Liandrat-Guigues, 1997: 116). Debido a esta combinación entre historia y melodrama, el cineasta planteó en sus películas una visión bastante personal del género, influido sobre todo por su origen aristocrático. Si bien presenta a la familia como eje central del relato y acentúa la pasión existente entre los protagonistas, apuesta por otorgarles un sentido decadente a la par que exagerado, como si se tratara de una ópera. Esta idea se constata en sus cuidadas puestas en escena y en el tono realista que imprime a las historias. Sobre este aspecto, la guionista Suso Cecchi d'Amico, con la que trabajó en muchos de sus filmes, afirmó que “Visconti tenía una mentalidad muy anclada en lo teatral; cuando le pedían un argumento apuntaban a

algo muy ambicioso, a un gran film. Se convertía en un film ‘de Visconti’” (Tirri, 2006: 102). Estos indicios pueden explicar su interés por la obra de Tennessee Williams:

Aunque en el cine y el teatro de Visconti abundan los amores trágicos y las situaciones límite, tampoco se olvida del análisis social y de los problemas del hombre de la calle, en sintonía con Tennessee Williams y muy especialmente de Arthur Miller, cuyas obras dirigirá en más de una ocasión en los escenarios, conjuntamente con los grandes nombres del repertorio clásico. Por otra parte, la transgresión de las normas y la visualización de lo prohibido (incesto, prostitución, homosexualismo...) fueron una de las características de sus inicios teatrales cuando era conocido como el director de las ‘camas deshechas’ (Miret, 2005: 89).

El cineasta consideraba al dramaturgo sureño como “a writer of avant-garde, if not revolutionary” (Devlin y Tischler, 2004: 159), y, sin duda, esta valoración lo llevó a plantear diversas colaboraciones con él. En este sentido, el universo melodramático de cada autor, a pesar de sus particularidades, contiene una serie de rasgos comunes que favorecieron la gestación de la adaptación cinematográfica de *Senso*, especialmente en lo relacionado con sus percepciones de las relaciones familiares, el deseo como motor de la pasión y el protagonismo de los personajes femeninos, entre otros. Por esta razón, el melodrama es el punto de partida de esta película historicista de Visconti.

4. RELACIÓN ENTRE WILLIAMS E ITALIA: VISCONTI. Italia ha sido la principal fuente de inspiración europea de Tennessee Williams (Durán Manso, 2016a; Londré, 2014). Aunque el escritor había visitado este país en sus años de juventud, realizó uno de sus viajes más decisivos después del enorme éxito que *Un tranvía llamado deseo* había obtenido en su estreno en Broadway, el 3 de diciembre de 1947. Intentando huir de la vorágine mediática que provocó la obra, hizo una travesía en barco a Europa a finales de ese mismo mes, a pesar de que las representaciones se sucedían de forma apoteósica. En primer lugar, recaló en Francia, pero como en París enfermó debido, sobre todo, al duro tiempo invernal, tras pasar unos lluviosos días en la Costa Azul se trasladó a Italia, donde experimentó una rápida recuperación gracias al buen clima y a la conexión tan especial que tuvo con la gente de allí (Devlin y Tischler, 2004). Por este motivo, se puede afirmar que “thenceforth, as attested in the *Notebooks* and *Letters*, visits to Italy were almost always restorative to Williams” (Londré, 2014: 28). El dramaturgo se asentó en Roma, en concreto en la Via Veneto, y allí se sumergió en la cultura italiana y en la ciudad; de hecho, reconoció que la capital “is the first city I’ve been over here that I really and truly like very much” (Devlin y Tischler, 2004: 157)¹. Asimismo, disfrutó de una agitada vida social que le permitió conocer a diversas personalidades del mundo del cine, entre otras artes, ya que en aquella época Cinecittà empezó a acoger los rodajes de numerosas películas de Hollywood.

De esta manera, entró en contacto con Luchino Visconti, al que finalmente pudo conocer en persona a principios de febrero de 1948 durante el rodaje de su película *La tierra tiembla* en la pequeña localidad de Aci Trezza, próxima a Catania, en Sicilia. El dramaturgo se trasladó expresamente hasta allí tras la invitación que le hizo el cineasta milanés. Así recuerda Williams en sus *Memorias* esta primera visita a Sicilia, donde

¹ Carta enviada por Williams a la productora Margo Jones el 3 de febrero de 1948 desde Roma.

experimentó una inmersión cultural en la que, además de contactar con el neorrealismo, reflexionó sobre la relación entre la posición política y la visión artística del realizador:

Aquel invierno Visconti dirigía en Sicilia una película titulada *La terra trema*, que sigo considerando su mejor obra cinematográfica, aunque quizá la menos conocida. [...] Allí le conocí a él y también a (Franco) Zeffirelli [...] Aunque aristócrata que había heredado una gran fortuna, por entonces Visconti era un comunista declarado. Creo que, salvo en el caso de (Bertolt) Brecht, cuando un hombre es un artista su pensamiento político no es de especial importancia para su obra: lo importante es su grado de talento y humanidad. Considero asimismo que las preferencias o desviaciones sexuales de un artista no condicionan el valor de su obra, aunque desde luego le prestan interés (Williams, 2008: 220).

En ese momento, Visconti ya había dirigido *Zoo di vetro*, el montaje italiano de su obra *El zoo de cristal*, que se estrenó el 13 de diciembre de 1946 en el Teatro Eliseo de Roma –el más importante de la época–, con Rina Morelli, Tatiana Pavlova, Giorgio De Lullo y Paolo Stoppa en los personajes de Laura, Amanda y Tom Wingfield, y Jim O’Connor, respectivamente, y al año siguiente lo representó en Florencia y en Milán (Clericuzio, 2014). Además, después del estreno de *La tierra tiembla*, llevó a escena *Un tram che si chiama desiderio*, la versión teatral italiana de la aplaudida *Un tranvía llamado deseo*, cuyas representaciones comenzaron el 21 de enero de 1949 en el citado teatro, con Vittorio Gassman como Stanley Kowalski, Marcelo Mastroianni como Mitch y Vivi Gioi como Stella DuBois (Clericuzio, 2014). Curiosamente, dos años más tarde, en 1951, lo volvió a escenificar en Milán con Mastroianni en el papel de Kowalski. Esta obra, que constituyó uno de los principales éxitos escénicos de su trayectoria, contó de nuevo con Rina Morelli, quien en ambos casos interpretó a la protagonista, la afligida Blanche DuBois. Sin duda, “Morelli soon became one of Visconti’s favorite actresses, someone, he repeatedly said, who really believed in theatre. She starred in over thirty plays directed by Visconti and in three of his films” (Clericuzio, 2014: 179).

Williams regresó a Nueva York en septiembre de 1948 tras permanecer en Italia durante un prolongado periodo de nueve meses. No obstante, tardó muy poco tiempo en volver a Europa, esta vez acompañado por su pareja, el siciliano Frank Merlo, y por uno de sus íntimos amigos, el escritor Paul Bowles. Aunque llegó a Marruecos en diciembre de 1948, no se trasladó a Italia hasta principios del nuevo año, en un viaje en barco en el que solo le acompañó Merlo. Como apuntó años después, “corría ya el mes de enero de 1949, y en ese invierno emprendimos la primera de nuestras muchas y largas estancias en Roma” (Williams, 2008: 248). Ambos se instalaron en la capital, y visitaron la costa amalfitana y Sicilia. Además de volver a disfrutar del clima, del carácter amable de la gente, de sus tradiciones históricas o de la sensibilidad por lo artístico, encontró una gran similitud entre los habitantes del sur de Italia y los del sur de Estados Unidos. En este sentido, percibió que “ambos tenían una forma de vida apegada a sus valores, a la par que intensa a nivel emocional y social, y estaban en decadencia con respecto a sus vecinos del norte” (Durán Manso, 2016a: 738), especialmente tras el *Risorgimento* y la Guerra de Secesión, respectivamente. Del mismo modo, en junio se desplazaron hasta Florencia para ver el montaje de Visconti de la comedia *Troilo y Crésida*, de William Shakespeare, que el milanés dirigió tras *Un tram che si chiama desiderio*.

La relación entre el dramaturgo y el cineasta se fue consolidando, y Williams llegó a confesar en estos años: “Obviously the person I want to make happy is Visconti” (Devlin y Tischler, 2004: 227). Tras las exitosas experiencias de *El zoo de cristal* y de *Un tranvía*

llamado *deseo*, Visconti le planteó en 1951 que reescribiera el guión de *La dama de las camelias* para la película que quería rodar. Este proyecto iba a contar con Anna Magnani como protagonista, quien estaba muy interesada en el papel, pero al final no se ejecutó (Devlin y Tischler, 2004). Además, pretendía dirigir también el montaje teatral de *La rosa tatuada* en el otoño de ese año con un reparto de actores sicilianos, a excepción de la protagonista, Serafina Delle Rose, que sería interpretada por Magnani. Sobre este deseo, Williams afirmó: “I think it’s a thrilling idea. Hope I can stay to see it” (Devlin y Tischler, 2004: 386)². Sin embargo, a pesar de que Visconti había firmado un contrato en 1954 para llevar a escena esta obra, el proyecto no siguió adelante al ser vetado por la censura italiana. Asimismo, el realizador era el candidato para dirigir en Hollywood la adaptación fílmica de la misma, como era el deseo de Williams y de la actriz italiana, pero finalmente contrataron a Daniel Mann al año siguiente. Estas experiencias fallidas lo llevaron a intentar dirigir el montaje italiano de *Camino Real*, otra de las obras de Williams, como este recordó: “Censors have forbidden the showing of *Tattoo* on the Italian stage and also the release of the film of *Streetcar*, but the best Italian stage director, Luchino Visconti, is keen to present *Camino* next season” (Devlin y Tischler, 2004: 486)³. Sin embargo, esta iniciativa también se truncó.

A pesar de ello, el planteamiento de todos estos proyectos puso de manifiesto la estrecha sintonía artística y profesional de estos creadores, y su gran interés por trabajar juntos en diversas adaptaciones, tanto del dramaturgo como de clásicos como Alejandro Dumas. Por ello, Williams reconoció años más tarde que Visconti “sigue siendo uno de los más grandes directores escénicos y cinematográficos del mundo, y su íntimo amigo y antiguo ayudante Franco Zeffirelli ha alcanzado una talla casi igual” (Williams, 2008: 220). Durante los frecuentes retiros italianos de estos años, el escritor creó dos de sus trabajos más brillantes, la novela *La primavera romana de la señora Stone* (1949) y su primera obra con final feliz, *La rosa tatuada* (1951), ambas con una marcada esencia italiana en sus protagonistas, pues en la primera, Karen Stone es una actriz americana que se retira en Roma, y en la segunda, Serafina Delle Rose es una inmigrante siciliana que vive en el sur de Louisiana. Debido a su afinidad por el país transalpino, admitió: “Es donde querría estar todo el tiempo” (Williams, 2008: 221), así que en la creación de esta idea idílica de Italia participaron Luchino Visconti, Frank Merlo y Anna Magnani. Sin duda, “those Mediterranean influences were important” (Londré, 2014: 28).

5. SENSO: UN MELODRAMA DE DOS AUTORES.

5.1. ARGUMENTO. Venecia, primavera de 1866, último año de la ocupación austriaca. En el Teatro La Fenice, la condesa Livia Serpieri media para que el teniente austriaco Franz Mahler no acceda al reto que le propone su idealista primo, el marqués Roberto Ussoni, quien espera, al igual que ella, la llegada de las tropas reales para liberar la ciudad. Ussoni es deportado durante un año, y Franz –que tiene fama de conquistador–, empieza a cortejar a Livia, a pesar de que está casada con el conde Serpieri, un simpatizante y colaborador de los invasores. Aunque ella se resiste, no tarda en enamorarse, e inician una relación a escondidas, pero Franz decide dejar de asistir a las citas y la condesa empieza a sentir una gran dependencia emocional. Ante la inminente entrada del ejército de liberación, el conde decide –ajeno a la situación– que se trasladen a la casa de campo de Aldeno, lo que significa que los amantes ya no podrán verse. Sin

² Carta enviada por Williams a su agente teatral, Audrey Wood en junio de 1951 desde Roma.

³ Carta enviada por Williams al crítico Brooks Atkinson en 25 de junio de 1953 desde Roma.

embargo, una noche él aparece en su habitación, y ella, a pesar de su dolor, se rinde a sus pies, así que tras pasar la noche juntos lo esconde en el pajar. Como Franz tiene que volver al frente, le sugiere que le de dinero para que los médicos puedan certificarle que está enfermo y, en definitiva, evitar los peligros de la batalla. Aturdida, sucumbe a la idea y le entrega el dinero de su primo que guardaba para la causa. Franz se va de Aldeno, y Livia, incapaz de estar sin verlo, y a pesar del peligro, viaja a Verona, donde está refugiado. Allí lo encuentra borracho y con una prostituta, pero lejos de disculparse, la humilla y la desprecia. Entonces, Livia entiende que la ha utilizado y decide vengarse denunciándolo por desertor en un cuartel austriaco. Mientras ella, hundida, vaga por las calles de Verona, un pelotón lo fusila.

5.2. CONTEXTO FÍLMICO. Después de rodar varias películas ambientadas en la dura realidad de la sociedad italiana de posguerra, Luchino Visconti se centró en un proyecto muy distinto a los que había realizado, que combinaba la adaptación fílmica de un relato, el melodrama como género principal, la historia de Italia y la ópera como reflejo de la tragedia. Se trataba de una idea totalmente innovadora en el marco cinematográfico de la Italia de la época, pues por primera vez se presentaban de forma rigurosa en la gran pantalla cuestiones históricas de profundo calado político. A este respecto, se pretendió hacer un retrato fiel de la sociedad veneciana de 1866, tanto a nivel ideológico como estético, de manera que “el argumento del film no era una excusa para un panorama histórico del momento, sino que la Historia se convirtió en Protagonista” (Servadio, 2014: 175).

El motivo de contar con un actor norteamericano para el papel protagonista, el teniente Franz Mahler, atendió a una cuestión meramente comercial, pues la productora tenía un gran interés por distribuir y exhibir el filme en el extranjero. Aunque Visconti quería a Marlon Brando, y, de hecho, el intérprete se desplazó hasta Italia para realizar una prueba, la productora se negó a contratarlo y se decantó por Farley Granger, quien había trabajado recientemente en películas de Alfred Hitchcock como *La soga* (*Rope*, 1948) y *Extraños en un tren* (*Strangers on a train*, 1951). Una situación similar se dio con la actriz que encarnaría a la protagonista, la condesa Livia Serpieri, ya que la idea de que la interpretara Ingrid Bergman –quien en aquellos años vivía en Italia y había trabajado en varios filmes de Roberto Rossellini–, no se materializó, y finalmente Alida Valli resultó la elegida (Miret Jorba, 1989). La entrada de un intérprete no italiano en el proyecto favoreció la incorporación de Tennessee Williams para adaptar los diálogos al inglés, por expreso deseo de Visconti tras intentar ejecutar inútilmente varios proyectos conjuntos. En base a esto, Williams confesó después: “Siempre me ha costado realizar trabajos por encargo, cosa que resultó particularmente cierta en el caso de *Senso*, pues no consideraba a Farley Granger un actor interesante [...] Lo poco que hice en el guión fue, en realidad, por la admiración que Visconti me inspiraba” (Williams, 2008: 299).

El dramaturgo sureño se enfrentó a su trabajo en esta película, que inicialmente tituló *The Wanton Countess*, en Italia durante el verano de 1953. Allí se encontraba con Frank Merlo cuando decidió escribir a Paul Bowles sobre el proyecto y la oportunidad de que se uniera al mismo. Debido a que no se encontraba muy motivado para realizar este encargo, y conocía bien las habilidades literarias del autor americano, le consultó al cineasta milanés la posibilidad de que este se pudiera incorporar al equipo de trabajo. Tras conseguir la aprobación de Visconti, le comunicó a Bowles la situación:

Today Luchino Visconti came to see us. He wanted me to do English dialogue for a film he is making with several American stars late this summer. I am simply not in condition, nervously, to undertake a job of this sort but I told him that you would be a perfect choice for it if you would be interested. He wanted me to write you at once and see if you'd like to. I dare say there would be a sizable increment. This he did not go into but there is American backing with stars such as Farley Granger involved. It might be worth your while if you are looking for "loot". He does not know your work as he cannot speak nor read English but I spoke of your books. He wants me to act in a "supervisory" capacity, which means that I would lend advice and assistance if needed. He wants to pay both of us but since I would not be doing any of the actual work I would –confidentially– turn over whatever I received to you (Devlin y Tischler, 2004: 483)⁴.

De esta manera, Bowles entró en el proyecto de la mano de Williams, y empezó a escribir, especialmente, los diálogos en los que intervenía Franz Mahler –puesto que Franley Granger solo hablaba inglés–, y las escenas de mayor carga melodramática. A pesar de que se encerró en Roma para ejecutar esta tarea, su labor no fue en un principio del agrado del dramaturgo, quien tuvo que abandonar la idea de actuar como supervisor y empezar a redactar. Por este motivo, convenció a Visconti de la necesidad de contratar también a su íntima amiga Maria Britneva para que lo ayudara, pues, además, estaba en Italia. La joven, de origen ruso, hablaba varios idiomas, y esto le permitió trabajar con el cineasta durante la parte del rodaje que se desarrolló en Verona, una vez terminada su labor en el guión. Como la película se estaba filmando en italiano y en inglés, ella actuó como intérprete de Visconti en francés (Williams, 1990: 78), pues este desconocía el inglés pero había trabajado en Francia. Así se lo explicó el autor a su agente:

We are now in Positano, working on the Visconti film script. I know that I should have gotten in touch with you about this sooner but everything came up very rapidly. I got Bowles the job but his work on it, for a number of reasons, was disappointing, and so I felt obligated to do what I could to pull it together, since Visconti had taken him on my recommendation. Paul is not at all well [...] He was not in a condition to undertake this work but he desperately needed the money. I am doing all I can with the script [...] Paul is still drawing salary and finishing his version of the script in Rome. Maria is helping me here and Visconti has employed her. [...] Visconti is already shooting the battle scenes in Verona and Maria will join him soon as her work with me is finished. She will be employed about four months and she is terribly happy as it's the first decently paid job she's ever had. She's a great help to me in this week's work on the script. Fortunately I only have to re-write the three love scenes. [...] Maria thinks my work on it is good (Devlin y Tischler, 2004: 493)⁵.

Finalmente, en los títulos de crédito rezó que el argumento lo firmaban Visconti y Suso Cecchi D'Amico; que el guión lo escribieron ambos con la colaboración de Carlo Alianello, Giorgio Bassani y Giorgio Prosperi; y que Williams y Bowles eran los responsables de los diálogos. Sin duda, la presencia del dramaturgo respondió también a una estrategia de marketing por parte de la productora italiana Lux Film, que pensó que su nombre ayudaría a que la película funcionara en la taquilla estadounidense (Phillips, 1980: 87). No obstante, "after viewing Visconti's film, he (Williams) stated that only one scene had truly retained what he had written" (Smith-Howard & Heintzleman, 2005:

⁴ Carta enviada por Williams a Paul Bowles el 22 de junio de 1953 desde Roma.

⁵ Carta enviada por Williams a Audrey Wood el 2 de agosto de 1953 desde Positano (Italia).

246). Se trataba del diálogo de la escena en la que la pareja protagonista se despierta en el dormitorio de la casa de Aldeno tras pasar la noche juntos, una de las más intensas.

Aunque la película mantiene la esencia del original, Visconti realizó una serie de cambios que favorecieron a la protagonista y potenciaron el conflicto histórico. De esta manera, se decantó por humanizar a una Livia que en la obra de Boito era “una mujer disoluta, voluptuosa y cruel, que halla igual placer en el amor que en la venganza, y que después de denunciar a Franz y de asistir a su ejecución, se apresura a llamar a su lado a un antiguo amante” (Miret Jorba, 1989: 84), y le otorgó unas ideas políticas opuestas a las de su marido. Por ello, en el filme se opone a la invasión austriaca, defiende la causa italiana y tiene una relación tan estrecha con su primo, el patriota Ussoni, un personaje que Visconti incorporó para fomentar el contexto histórico, político y social de la trama. Con Ussoni, “introducía el tema, luego tan repetido por el cineasta, de la ambigüedad del noble desclasado que a la vez puede sentir nostalgia por su clase en decadencia y fervor por los nuevos tiempos que llegan” (Monterde, 2009: 68), un planteamiento que articuló posteriormente *El Gatopardo*. Por otra parte, en el relato de Boito Livia narraba la historia diecisiete años después de que sucediera, y esto no se plasmó claramente en la adaptación a pesar de que se incluyó la voz en off de la protagonista.

Sin embargo, fueron numerosos los problemas que tuvo para poder rodarse y estrenarse debido a la conciencia política y crítica que el cineasta tenía del momento histórico en el que se enmarcaban los hechos narrados —es más, pretendía al principio que el título fuera *Custoza* en honor a la batalla en la que los austriacos vencieron a los piamonteses en 1866—, y, también, a la dificultad de desarrollar una película de este tipo con la grandilocuencia hollywoodiense. Solo la idea del título le generó problemas con Lux Film, el Ministerio de Defensa y la censura, y, por estas razones, recurrió al final al de la obra original de Boito: *Senso*. No obstante, como esta palabra tenía un significado que se prestaba a la ambigüedad, también contempló durante el rodaje otros como *Los vencidos (I vinti)* y *Huracán de verano (Uragano d'estate)*, a pesar de que el primero resultaba demasiado político y el segundo bastante poético.

Teniendo en cuenta que no hay género más melodramático que la ópera, debido al propio origen del término, se puede establecer que “*Senso* representa el melodrama por excelencia, el acoplamiento perfecto de la música y el drama. O más exactamente, la descripción del drama con cadencia musical” (Miret Jorba, 1989: 82). Así se pone de relieve desde los títulos de crédito, que tienen lugar en el escenario del Teatro La Fenice de Venecia, donde los personajes asisten al final del acto III de la ópera *El trovador*, de Giuseppe Verdi, un compositor perteneciente al momento histórico que narra el filme y muy vinculado al mismo. Este inicio indica la desmesura melodramática de la acción, dándose un paralelismo entre la escena que se representa y la vida de los protagonistas. “*Senso*, será, al mismo tiempo, una ópera —un ‘melodrama’— en cuanto que posee una abertura en la que se ve la acción desarrollarse tanto en la sala como en el escenario” (Hovald, 1962: 121-122). Así, el grito de libertad procedente de la escena encuentra su resonancia entre el público; un arranque bastante original que en 1952 se le ocurrió al director durante una representación de la citada ópera, protagonizada por Maria Callas, a la que asistió en el Teatro alla Scala de Milán. Esta insigne escena inicial, que no existe en el relato homónimo de Boito, pone de manifiesto que la ópera está muy presente en la obra de Visconti, donde aparecen diversas referencias en sus películas, tanto de forma diegética como extradiegética, a este estilo musical. Además, es en *Senso* y en *Noches blancas (Le Notti Bianche, 1957)* donde “se oye un pasaje de una pieza del repertorio lírico cantado durante una representación de ópera. Aquí es la ópera misma la que hace

su entrada en escena” (Liandrat-Guigues, 1997: 125). Esta experiencia musical del filme se completa con la Sinfonía número 7 en mi mayor de Anton Bruckner.

A pesar del despliegue de medios y de talentos, el acierto musical, el exuberante vestuario o la intensidad de la historia, *Senso* no obtuvo el éxito esperado, sobre todo a causa de las presiones políticas. Así se comprobó cuando se presentó en el Festival de Venecia y no consiguió ningún galardón. Curiosamente, después se estrenó con diversos cortes y modificaciones, “convirtiéndose en piedra de toque de los debates culturales y políticos de la época, y en el mayor éxito de cuantos Visconti había realizado hasta entonces” (Miret Jorba, 1997: 93). Asimismo, la película fue motivo de discusión entre los críticos porque suponía el abandono del neorrealismo por parte del cineasta, aunque algunos consideraban que esta corriente se hallaba en retroceso y que *Senso* suponía una evolución hacia el realismo. No obstante, el aspecto melodramático predomina sobre el político, y así lo demuestra que el argumento esté más centrado en la trágica y excesiva historia de amor entre Livia y Franz que en la lucha de Ussoni por la causa italiana. En cuanto a la labor de Williams, este declaró: “I’ve never had any success writing for the screen unless it is a film script of one of my own plays” (Devlin, 1986: 203).

5.3. TEMAS VISCONTIANOS. La primera película en color de Luchino Visconti supone un puente entre el cine neorrealista y el cine de destacado esteticismo que desarrollaría justo después. El tema principal de su filmografía es la decadencia, aunque suele recurrir también a otros como la aristocracia, la sexualidad o la familia (Felipe López, 2006), de forma transversal en sus distintas películas. En *Senso*, el realizador gira hacia un neorrealismo histórico, es decir, hacia una representación y una reflexión de las clases sociales involucradas en la Venecia de 1866, y, en extensión, del *Risorgimento*. De esta manera, su apuesta por el neorrealismo no se limita a plasmar las consecuencias sociales de la II Guerra Mundial en Italia, sino que profundiza en cómo la sociedad italiana vivió otros conflictos bélicos que determinaron de forma directa su identidad nacional. Además, destaca el realismo con el que retrata las relaciones entre los personajes –de una forma mucho más madura y abierta que en los filmes de Hollywood de esos años–, la desnudez de las escenas, o el dramatismo de las situaciones; todo potenciado por unos elementos tan determinantes como el color y la iluminación. El filme combina “la historia y el melodrama, los dos elementos esenciales de su obra futura” (Miret, 2009: 53). Esta unión reafirma el estilo de Visconti entre el realismo, el historicismo, la aristocracia, lo popular y la decadencia de clases, como se plasmó años después en la ya citada *El Gatopardo* o en *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1971), dos de sus películas más representativas.

La unión entre la decadencia y la miseria de la sociedad en un marco histórico de intenso sentimiento político fue la principal innovación temática de *Senso*. Los filmes pertenecientes al melodrama que se ambientaban en la opulencia aristocrática del siglo XIX, sobre todo los de Hollywood, no solían abordar cuestiones sociales o ideológicas de una forma comprometida, sino que se centraban en la historia de amor pertinente y dejaban los conflictos históricos relegados al contexto de las tramas. Sin embargo, la fuerza emocional de ciertos movimientos políticos por su inegable carácter social, como la Guerra de Secesión o la Unificación de Italia, por citar uno vinculado a la producción de Williams y otro a la de Visconti, respectivamente, poseían una carga melodramática que no tardó en aparecer en los argumentos de la gran pantalla. Aunque el primero tuvo una gran presencia en el cine debido a la hegemonía de la industria americana, incluso en la etapa muda, el segundo destacó en la filmografía italiana posterior a la II Guerra Mundial y se convirtió en uno de los aspectos clave de la italianidad. En este marco, “el

film presenta una página de la historia italiana que muestra el punto de ruptura y de decadencia de una clase social, la desaparición de un mundo” (Liandrat-Guigues, 1997: 126). Esta idea adquirió una dimensión de carácter internacional al contar el filme con una producción similar a la de los melodramas y títulos históricos que Hollywood solía realizar de forma ampulosa a principios de la década de los cincuenta.

En lo que respecta a la aristocracia como clase social en plena decadencia ante el avance de las tropas de Garibaldi y los intereses del rey Victor Manuel II, en *Senso* se abordan tres tipos de corrupción en los que se halla. Así, la de carácter político aparece reflejada en el conde Serpieri, quien no duda en mostrarse afín a los invasores austriacos porque la causa italiana va ligada en cierto modo al fin de sus privilegios; la moral se muestra en Livia, especialmente cuando se entrega al enemigo hasta llegar a vender su dignidad; y, la última, la familiar, se produce en la protagonista al traicionar al primo que tanto defendía. En este sentido, dos ingredientes propios del melodrama tradicional, como el papel predominante que desempeña la familia y la pasión de carácter amoroso entre los personajes principales, se mantienen en el filme, incluso estableciéndose una metáfora entre los protagonistas y los hechos históricos que se narran. Así se produce de forma clara entre la trágica relación de Franz y de Livia y el fracaso de los piemonteses en Custoza, ya que “Visconti pone en escena una doble derrota: por una parte, privada y sentimental; por otra, ideológica e histórica” (Viganò, 2009: 65). Esto pone de relieve que, en cierto modo, los seres de ficción actúan como un reflejo de los acontecimientos de carácter político, ideológico y social que transcurren en *Senso*.

A pesar de enmarcarse en la tendencia historicista del realizador, en ella se dan cita de forma progresiva elementos melodramáticos como “la presencia constante del dolor físico y emocional, la amenaza permanente de la muerte, la imposibilidad de satisfacer los deseos y de dar soltura a las pasiones individuales más ocultas [...] y la lucha por huir de los designios del destino” (Pérez Rubio, 2004: 43). De esta manera, la teatralidad de su dramatismo casi operístico consigue entroncar con lo popular:

La película no es, únicamente, la obra que introduce a Visconti dentro de la sofisticada *Kultur* europea arraigada en el culto decadentista hacia el pasado, sino que, también, es una obra que, mediante una curiosa dialéctica entre la ópera, la historia y el melodrama, lleva a cabo una inmersión en la cultura popular –sobre todo en el impacto melodramático que ha tenido la ópera en la creación de un imaginario representativo italiano– y en el problema de la creación de una estética que parte de la historia mientras reformula los límites de la realidad que se introdujeron desde el neorrealismo (Quintana, 2005: 31).

Asimismo, debido a este carácter melodramático del filme, se pueden establecer diversas similitudes entre algunos aspectos temáticos de los títulos de Williams, como el sexo y el miedo –dos de sus principales ejes–, y los de Visconti. No obstante, donde aparece una mayor analogía entre los universos melodramáticos de ambos autores es en los personajes, de manera que, incluso, los del realizador milanés pueden agruparse en cierta medida en la clasificación de seres de ficción del dramaturgo sureño. Por ello, los protagonistas de *Senso* presentan una serie de rasgos williamsianos que están vinculados con su dimensión iconográfica y su complejidad psicológica, así como con la forma en que evolucionan en el relato, casi siempre marcada por la fatalidad.

5.4. PERSONAJES WILLIAMSIANOS. La película cuenta con cuatro personajes principales: la condesa Livia Serpieri, el teniente Franz Mahler, el conde Serpieri y el marqués Roberto Ussoni. Aunque los dos primeros son los protagonistas, los últimos resultan bastante significativos a nivel social y político. Así, mientras que el maduro conde representa el conservadurismo de la aristocracia más arraigada frente al Risorgimento, el joven marqués encarna el ansia por la construcción de un nuevo país en el que la nobleza debe mostrar su compromiso; sin duda, dos posturas totalmente enfrentadas. A este respecto, resulta oportuno aclarar que Ussoni parece el *alter ego* de Visconti. Sin embargo, los seres de ficción que presentan más matices y aparecen más desarrollados son Livia y Franz, quienes demuestran “la atracción de Visconti por los personajes atormentados y perdedores” (Miret, 2005: 120). Los cuatro aparecen sensiblemente trazados en los primeros minutos de *Senso*, mientras están viendo *El trovador*, de Verdi, en el Teatro La Fenice de Venecia:

La estrecha conexión entre la realidad de la sala y la ficción del escenario se hace patente al reflejarse el movimiento de los cantantes en los espejos de los palcos. Por medio de este recurso, Visconti reúne en un mismo plano a la condesa Serpieri, su futuro amante y la *prima donna* del *Trovatore*. Para cerrar el juego de referencias, mientras Leonora se lamenta por la muerte de Manrico, preso en el castillo, Livia intenta influir en Mahler para salvar a Ussoni (Miret Jorba, 1989: 87).

La condesa narra los hechos en primera persona, como transcurría en el relato de Boito. Esta voz en off, que aparece doce veces en la película, va marcando la evolución de los acontecimientos y llega a lograr la empatía del espectador. De esta manera, “la función principal de la voz en *Senso* es engendrar un espacio sensible profundamente melodramático que permita, además, acoger la voz de la narradora fuera del tiempo al que pertenece” (Liandrat-Guigues, 1997:135). Livia cuenta la historia con una mirada marcada por la melancolía y el dolor, y esto delimita su distancia temporal, pues parece que la articula mediante una sucesión de flashbacks. No obstante, “la película no rompe con la continuidad cronológica de las imágenes, aunque el relato adopte un punto de vista retrospectivo” (Liandrat-Guigues, 1997: 144). Este tipo de narración por parte de la protagonista permite guiar la trama, acercar los sucesos y profundizar en los seres de ficción, aunque, en cierto modo, queda condicionada por su punto de vista.

En cuanto a su dimensión iconográfica, Livia es una mujer joven que posee una gran belleza y encarna con fidelidad la imagen elegante de las aristócratas venecianas. Así lo reflejan su aspecto eternamente impecable, sus modales femeninos, su exuberante y sofisticado vestuario –incluso cuando aparece en bata en su dormitorio–, o su educada forma de hablar, manteniendo siempre la compostura. Esta apariencia la define y denota aspectos tan relevantes como su educación, su nivel económico o el lugar que ocupa en la sociedad de Venecia. Desde estas consideraciones, podría parecer que Livia es una mujer frívola que solo se dedica a estar en su palacio o en su palco de La Fenice, pero, sin embargo, destaca por tener una fuerte personalidad. A nivel psicológico, es decidida e independiente, aunque también idealista y firme en sus principios, como demuestran sus inquietudes políticas próximas al nacionalismo y contrarias a las de su esposo. Por ello, mantiene una relación tan estrecha con su primo, y exhibe la dicotomía en la que se halla la aristocracia italiana de la época, que “por una parte lucha por la emancipación de la Italia del norte y, por otro lado, se empeña en conservar los privilegios de un rango aristocrático que no quiere perder vínculos con el poder” (Tirri, 2006: 84).

La protagonista contiene rasgos de Visconti y de Williams. Así, “el dilema en el que se debate Livia entre su primo y su amante, entre el patriotismo y los sentimientos, entre el deber y la pasión, remite a la base del conflicto viscontiano” (Miret Jorba, 1989: 90). Esta ambivalencia se intensifica en el ámbito sentimental, al expresar una actitud desesperada ante el deseo, la pasión y el amor, que la aproxima a algunos personajes del dramaturgo sureño, como Blanche DuBois, quien incapaz de superar el suicidio de su marido homosexual, se hunde en la soledad, cae en la ninfomanía y enloquece. Aunque a diferencia de ella, no vive en el pasado y tampoco sufre una gradación tan destructiva, sí se refugia en la ilusión, manifiesta una acusada inestabilidad emocional y se resiste a proteger una dignidad que al final pierde. Por ello, mantiene también un cierto parecido con Karen Stone, quien a pesar de aferrarse a su elevado estatus social y moral, cae en las redes de un joven gigoló que solo busca su dinero. Desde el principio, Livia desea estar con Franz y consigue mantener las distancias porque conoce su fama de seductor, pero, poco después, se enamora sin control hasta el punto de ponerse en evidencia:

La turbia pasión de Livia por el joven y apuesto oficial austriaco remite inequívocamente al teatro de Williams. Al igual que la sórdida y violenta escena del desenlace, en la que Franz, enfundado en una bata raída, borracho y colérico, le espeta a Livia todo el desprecio que siente por ella, equiparándola a la prostituta que presencia la discusión (Miret Jorba, 1989: 92).

Como solía ocurrir en los melodramas del Hollywood clásico, la protagonista es quien articula la acción. En esta línea, “la pasividad con que recibe, asume y soporta su sufrimiento, ha sido asociada tradicionalmente a la mujer [...], y ello habría provocado necesariamente su identificación con unos seres a los que el relato conduce por territorios de aceptación y resignación” (Pérez Rubio, 2004: 39). Aunque Livia contiene elementos de este prototipo de personaje melodramático femenino, contradice las reglas tradicionales del género en lo que respecta al carácter estrictamente sufridor de la mujer, debido a su talante audaz y, especialmente, a la venganza que ejecuta al final. Si bien es cierto que acepta las reglas de Franz, soporta la incertidumbre de no saber cuando van a verse y accede a su chantaje, decide denunciarlo ante las autoridades austriacas cuando ya no puede soportar más sus desprecios y él le confiesa que ha delatado a Ussoni. Sin duda, “her revenge is swift, decisive, and severe” (Smith-Howard & Heintzleman, 2005: 246). Esta inesperada acción la dignifica como persona ante los espectadores, a pesar del dolor que conlleva en el relato melodramático la traición entre los amantes.

Por su parte, Franz Mahler es un joven apuesto, e incluso atractivo, aunque no destaca especialmente por su apariencia física, como le ocurre a Livia. Tras su elegante uniforme de teniente austriaco esconde una profunda complejidad psicológica, que es, sin duda, el aspecto más determinante del personaje. Él es seguro, hedonista, práctico, conquistador, manipulador, vividor, oportunista y, sobre todo, egoísta, y va mostrando estos rasgos de su personalidad de forma progresiva, pero sutil, ante la protagonista. En un principio, parece que sus sentimientos van creciendo al mismo ritmo que los de ella, y esta idea adquiere valor cuando arriesga su vida para verla en la casa de Aldeno, sobre todo tras un tiempo sin verse en el que la joven lo buscó de forma desesperada por toda Venecia. Este hecho constata a simple vista su interés en seguir con ella, y se afianza cuando, tras pasar la noche juntos, le implora que lo ayude a abandonar el frente, pues teme morir. Esta desesperación aparenta un irrefrenable deseo de estar con Livia, pero queda al descubierto cuando le pide dinero para conseguir que un médico certifique su

incapacidad para permanecer en el ejército. Se trata de un plan que organiza fríamente y que no tarda en conseguir debido a la dependencia emocional que sufre la chica.

Asimismo, este personaje, que adquiere en Visconti un mayor desarrollo que en Boito (Monterde, 2009), contiene ciertos aspectos que están presentes en los personajes de Williams. En este sentido, si la condesa se encuentra en la línea de Blanche DuBois y de Karen Stone, Franz se halla perfectamente en la de sus verdugos: Stanley Kowalski y Paolo di Leo, respectivamente, quienes ejecutan sendas confabulaciones para someterlas y, posteriormente, aniquilarlas. De Stanley, el teniente comparte su compleja naturaleza interna, ya que tiene un fondo psicológico débil, y, además, un desarrollado interés por los bienes materiales, debido a que no goza de un buen nivel económico. Sin embargo, no exhibe ni su actitud violenta ni su carácter primario, a pesar de que en la escena en la que se enfrenta a Livia la humilla con crueldad. Por su parte, con Paolo coincide en la forma tan hábil en que entra en su mundo, pues la conoce de forma casual, se interesa en cortejarla, la seduce, y cuando consigue que se enamore de él, la utiliza para obtener su dinero. Aunque parece que se enamora de ella, Franz la manipula y a continuación la desprecia, sin tener en cuenta que se sacrifica por él y que pone en peligro su honor, su estirpe y su matrimonio. A diferencia de estos personajes williamsianos, él es castigado al final cuando la protagonista logra tomar conciencia de su situación.

Este personaje termina consiguiendo la total antipatía por parte del espectador, pues “el espectáculo melodramático implica en ocasiones una experiencia masoquista, fundamentada en la simpatía que siente el receptor hacia héroes sufrientes en los que puede verse reconocido” (Pérez Rubio, 2004: 43). No obstante, es necesario aclarar que los roles de la pareja protagonista no responden estrictamente a una cuestión maniquea. Debido a que ambos están marcados por una potente personalidad, presentan diversas dicotomías, están dominados por el deseo y les acecha un destino trágico, se encuentran muy próximos al melodrama de Williams. Además, según la clasificación de personajes del escritor, pertenecen al grupo de fugitivos y almas a la deriva (Durán Manso, 2011), caracterizado, entre otros aspectos, por estar buscando su destino, hallarse sin rumbo fijo, temer a la soledad y al fracaso, refugiarse en el alcohol, la droga o el sexo, huir de su infeliz estabilidad sentimental, y poseer una activa vida social; como Karen Stone.

5.5. ESPACIOS VISCONTIANOS. A nivel espacial, se puede afirmar que Venecia es la protagonista de la historia. La capital del Véneto se erige como un escenario en el que sus canales, plazas, palacios y teatros presentan los acontecimientos. Este espacio principal se complementa con dos localizaciones cercanas, Aldeno y Verona, donde la luz y el color reflejan con acierto la situación personal que atraviesan Livia y Franz en distintos momentos de la acción. En este sentido, *Senso* tiene tres grandes espacios delimitados geográficamente en el norte de Italia, dos en el Véneto –Venecia y Verona–, y uno en Trentino –donde se ubica Aldeno–, que representan la gradación dramática de la narración clásica. Así, el principio y buena parte del desarrollo tienen lugar en una colorida Venecia que ansía la libertad, el clímax argumental se produce en un luminoso Aldeno, y el desenlace sucede en una sombría Verona. De esta manera, la evolución psicológica de los personajes y de los hechos históricos tiene su reflejo en la propia transformación del espacio. Sobre este aspecto, Suso Cecchi d’Amico explicó la importancia del color en Visconti:

Lo visual era algo que Visconti manejaba desde *Senso*, que fue su primer film en colores. Se habló muchísimo del color en esa película; había sido muy cuidado, ya desde la primera

secuencia, en el teatro La Fenice de Venecia: los oficiales con uniformes blancos, con algo de celeste, y después todo en negro. Esto ya estaba pensado en el guión. Y para la segunda parte, las batallas garibaldinas, hubo una documentación en las pinturas de los *macchiaioli*, con los libros de imágenes a la vista, en la mesa donde trabajábamos (Tirri, 2006: 103).

Estas palabras constatan que en la narración de Visconti el melodrama aparece reforzado por la pintura –y no solo por la música–, debido a su desarrollado sentimiento estético. Así, en la segunda mitad de la película, “los exteriores con marco campestre, los avances de tropas y las batallas [...] apoyan su alucinante textura plástica en obras pictóricas de los *macchiaioli*, especialmente Giovanni Fattori y Vincenzo Cabianca, considerados como ‘los pintores de la vida cotidiana durante el *Risorgimento*’” (Tirri, 2006: 84). Las cuidadas puestas en escena de carácter artístico están muy presentes en los distintos espacios de la película, que, además, indican el origen de los protagonistas. En el caso de Venecia, exhibe el poder y la influencia de la aristocracia –a pesar de su inminente decadencia–, tanto en los lujosos palcos de La Fenice como en la suntuosidad del palacio de los Serpieri, mientras que la clase humilde de Franz queda reflejada en la sencilla habitación que comparte con otros militares en el cuartel. Asimismo, el poder socioeconómico de la nobleza queda también patente en la inmensa casa de verano de Aldeno, donde la decoración de las estancias es totalmente distinta en los salones y en el dormitorio de Livia, con respecto a las zonas del servicio o el pajar. Esta oposición en las habitaciones es un fiel reflejo de la acusada diferencia de clases existente.

Los elementos visuales, arquitectónicos y ornamentales revelan que “en *Senso* se configura ya lo que en el futuro se conocerá como viscontiano: refinamiento esteticista, sobrecarga decorativa, complejidad del movimiento de cámara, juegos constantes de referencias a otros sistemas artísticos, etc.” (Monterde, 2009: 69). En este deseo por unir lo regio con lo decadente, Visconti realiza un paralelismo espacial con la propia realidad de la aristocracia en un marco de inminente cambio como el *Risorgimento*. Esta idea se pone de relieve especialmente mediante el relato de la protagonista:

La voz de la narradora surge siempre en un decorado asociado con una vasta perspectiva (pasillo, escalera, muelle o plaza de Venecia, pórtico de columnas de Aldeno, hilera de puertas, calle o perspectiva de un cuadro). Se percibe como una voz que viniera del bastidor con lo que crea un segundo plano, profundidades variables, en relación con la escena que se muestra inmediatamente antes o después (Liandrat-Guigues, 1997: 130).

Asimismo, el espacio se erige como un elemento narrativo esencial al observar y acoger la historia de Livia y Franz, y, además, participar de ella; y este es el motivo por el que evoluciona al ritmo de los dos. Además, presenta distintos matices conforme la relación entre ellos se va volviendo más estrecha, compleja y asfixiante. Esto se pone especialmente de relieve en las escenas que tienen lugar en Verona, justo al final. En esta ciudad, último reducto de los austriacos, el ambiente que se respira, y que se ve, es totalmente opuesto al de Venecia, de manera que la noche es la elegida para mostrar el desenlace fatal que se cierne sobre la pareja. Las oscuras calles y los militares borrachos dan una imagen tétrica de Verona, que se asemeja al peligroso bucle en el que Livia se encuentra. En este sentido, la verdadera personalidad de Franz no sale a la luz hasta que la protagonista lo descubre en esta ciudad, así que se establece un paralelismo entre el carácter siniestro de Verona y la naturaleza perversa del personaje. Sin duda, el espacio

viscontiano aparece potenciado mediante la luz y el color, que “se usaba como un medio de expresión” (Servadio, 2014: 178), y se aproxima al espacio psicológico de Williams.

6. CONCLUSIONES. Tennessee Williams y Luchino Visconti presentan diversas similitudes a nivel familiar, educativo, e incluso social, que los ha determinado tanto en el ámbito personal como en el profesional. Ambos suelen reflejar en sus temas y, sobre todo, en sus seres de ficción elementos de su propia personalidad, así como de sus familiares o personas de su entorno más directo. Por ello, se puede afirmar que sus propias vidas constituyen uno de los principales ingredientes de sus creaciones melodramáticas. Este paralelismo se intensificó en el interés del cineasta por la obra del dramaturgo, con quien compartía su tendencia por el melodrama como género, el tratamiento temático de la pasión y la construcción de unos personajes de marcado carácter emocional, sobre todo femeninos. La aproximación entre los dos se materializó en los montajes que Visconti dirigió en Italia de los dramas de Williams *El zoo de cristal* y *Un tranvía llamado deseo*.

En este sentido, resulta llamativa la cantidad de proyectos, tanto teatrales como fílmicos, que ambos intentaron desarrollar de forma conjunta entre finales de la década de los cuarenta y principios de la de los cincuenta, es decir, entre que se conocieron y el rodaje de *Senso*. Unos correspondían a producciones teatrales de las últimas obras del escritor en Italia, como *La rosa tatuada* y *Camino Real*; otros a adaptaciones fílmicas de sus dramas, como *La rosa tatuada*; y los últimos estaban dedicados a la revisión de novelas tan melodramáticas como *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas. Sin duda, tanto el director como el dramaturgo pretendían combinar sus talentos en la gran pantalla, pues, además, coincidían en su gusto por explorar lo más profundo del alma humana, incidir en los conflictos personales y abordar aquellos temas de tipo universal que hablaban claramente a los espectadores. La oportunidad llegó con la italiana *Senso*, en la que se pueden percibir aspectos propios del universo de cada uno.

Se trata de una película en la que se dan cita temas comunes de Williams y de Visconti como el amor, la pasión, la tragedia, el dolor, el vacío o la muerte; sin duda, de notable relevancia en el melodrama clásico. Además, ya habían aparecido en dramas del primero, como los citados anteriormente, y en filmes de Visconti, como *Obsesión*. Sin embargo, donde la fuerza melodramática de los dos se plasma de forma determinante es en sus protagonistas: Livia Serpieri y Franz Mahler. Así, la primera presenta cualidades sociales y culturales de la madre del cineasta y, también, de la progenitora del escritor, a la vez que encarna buena parte de la profunda naturaleza emocional de ellos mismos. En este sentido, la condesa concentra diversos elementos familiares, vitales y creativos del imaginario de Williams y de Visconti, y, en extensión, reúne aspectos psicológicos que ya aparecían en otras heroínas del primero. Por su parte, Franz también evoca a otros seres williamsianos y, además, muestra la visión viscontiana de la dominación austriaca en Italia; en concreto, de los tenientes de este país centroeuropeo que estaban asentados en la Venecia de 1866. De esta manera, mientras el universo más emocional de Williams está muy presente en la pareja protagonista, la visión histórica, política y social de Visconti sobre el *Risorgimento* también prevalece. Asimismo, su rol de fugitivos y el ambiente decadente en el que se hallan los llevan a un desenlace fatal, otro rasgo común de los dos creadores que entronca con el melodrama.

Debido a las similitudes melodramáticas ente Williams y Visconti, este estudio se puede extender al análisis de otras películas del cineasta posteriores a *Senso*, que se enmarcan en su etapa historicista, como *El Gatopardo* o *Muerte en Venecia*, donde la

mezcla entre el descenso social, el deseo, la pasión, la decadencia o la deriva existencial presente en sus protagonistas entronca con el imaginario del dramaturgo sureño.

Referencias bibliográficas:

- Barton Palmer, R. (1997). Hollywood in crisis: Tennessee Williams and the evolution of the adult film. En M. C. Roudané (ed.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams* (pp. 204-231). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Black, G. D. (1999). *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press.
- Black, G. D. (1998). *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press.
- Caldevilla Domínguez, D. (2009). Neorrealismo italiano. *FRAME. Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 4. Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/frame/frame4/index.html>
- Clericuzio, A. (2016). *Tennessee Williams & Italy. A Transcultural Perspective*. Cham: Palgrave Macmillan
- Clericuzio, A. (2014). Tennessee Williams' Ladies Speak Italian: Cinematic Voices on Stage and in Dubbing. En J. S. Back (ed.), *Tennessee Williams and Europe. Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges* (pp. 169-185). Amsterdam-New York: Editions Rodopi.
- Devlin, A. J. (1986). *Conversations with Tennessee Williams*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Devlin, A. J., & Tischler, N. M. (2004). *The Selected Letters of Tennessee Williams. Volume II. 1945-1957*. New York: New Directions Publishing Corporation.
- Durán Manso, V. (2016a). El Sur de Italia en la producción cinematográfica de Tennessee Williams. En C. F. Blanco Valdés, L. Garosi, G. Marangon, & F. J. Rodríguez Mesa (eds.), *Il Mezzogiorno italiano. Riflessi e immagini culturali del Sud d'Italia/ El Mediodía italiano. Reflejos e imágenes culturales del sur de Italia* (vol. 2, pp. 733-742). Florencia: Franco Cesati y Sociedad Española de Italianistas.
- Durán Manso, V. (2016b). La evocación del *Old South* en las adaptaciones cinematográficas de Tennessee Williams: el espacio como elemento narrativo. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 20(41), 82-103. Recuperado de http://www.seeci.net/revista/index.php/seeci/article/view/439/pdf_161
- Durán Manso, V. (2016c). La representación del deseo en el cine de Tennessee Williams: homosexualidad masculina frente al Código Hays. *FEMERIS. Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, 1(1-2), 58-73. Recuperado de <http://e-revistas.uc3m.es/index.php/FEMERIS/article/view/3227/1912>
- Durán Manso, V. (2011): La complejidad psicológica de los personajes de Tennessee Williams. *Frame*, 7, 38-76. Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/frame/-frame7/estudios/1.3.pdf>
- Forges Davanzati, D. (productor), & Visconti, L. (director) (1954). *Senso* [cinta cinematográfica]. Italia: Lux Film.

- Felipe López, A. R. (2006). Reflexión sobre el cine de Visconti desde el estudio de su narrativa audiovisual. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 10(13), 1-19. Recuperado de <http://www.seeci.net/revista/index.php/seeci/article/view/191>
- Frome, S. (2001). *The Actors Studio. A History*. Jefferson-London: Mcfarland & Company.
- Gubern, R. (2016). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Hovald, P. G. (1962). *El Neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Liandrat-Guigues, S. (1997). *Luchino Visconti*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Londré, F. H. (2014). En avant! *Tennessee Williams between Hyperborea and the Mediterranean*. En J. S. Back (ed.), *Tennessee Williams and Europe. Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges* (pp. 27-41). Amsterdam-New York: Editions Rodopi.
- Miret, R. (2005). *M, el vampiro de Düsseldorf. Rocco y sus hermanos*. Barcelona: Libros Dirigido
- Miret, R. (2009). Luchino Visconti. Hijo del siglo. *Dirigido por... Revista de Cine*, 392, 50-55.
- Miret Jorba, R. (1989). *Luchino Visconti. La razón y la pasión*. Barcelona: Dirigido por.
- Monterde, J. E. (2009). Un film polémico. *Senso. Dirigido por... Revista de Cine*, 392, 68-69.
- Pérez Rubio, P. (2004). *El melodrama*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Phillips, G. D. (1980). *The Films of Tennessee Williams*. Philadelphia: Art Alliance.
- Quintana, A. (2005). El legado del padre o la vigencia del neorrealismo en la modernidad. En J. E. Monterde (ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía* (pp. 13-44). Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe y Filmoteca Española.
- Sánchez Noriega, J. L. (2005). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- Smith-Howard, A., & Heintzleman, G. (2005). *Critical Companion to Tennessee Williams. A literary Reference to His Life and Work*. New York: Checkmark Books.
- Servadio, G. (2014). *Luchino Visconti. Biografía*. Madrid: Torres de Papel.
- Tirri, N. (2006). *Habíamos amado tanto a Cinecittà*. Buenos Aires: Paidós.
- Viganò, A. (2009). “El Risorgimento según Visconti”. *Dirigido por... Revista de Cine*, 392, 64-67.
- Williams, T. (1990). *Five O'clock Angel. Letters of Tennessee Williams to Maria St. Just. 1948-1982*. New York: Alfred A. Knopf.
- Williams, T. (2008). *Memorias*. Barcelona: Ediciones B.