



© Google imágenes

LUIS II DE BAVIERA Y LUCHINO VISCONTI: ¿VIDAS PARALELAS? ESTUDIO SOBRE LUIS II DE BAVIERA

*LUDWIG II OF BAVIERA AND LUCHINO
VISCONTI: PARALLEL LIVES?
STUDY ABOUT LUDWIG II OF BAVIERA*

Juan García Crego / juangarc@ucm.es
Juan Vicente García Fernández / juangarcum1@yahoo.es
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

RESUMEN

En esta investigación se presenta la figura de un personaje histórico como fue Luis II de Baviera (1845-1886) y la visión que sobre él y su reinado realizó para el cine el director italiano Luchino Visconti. Se plantea de manera analítica y precisa los paralelismos entre la figura histórica del rey, su representación filmica y el director de la misma. También se muestra, a través de esta investigación exhaustiva, la descripción de una estética generada por directores como Visconti que marcaron una cima en la historia del cine europeo. Por último nos adentraremos en el rodaje de *Ludwig*, que pasó de ser un film de transición en la obra de Visconti a afectarle tanto psíquica como físicamente y que terminó ocasionándole severos problemas de salud cuyas secuelas que le abocaron finalmente a la muerte, ya que falleció cuatro años después de filmar esta película.

PALABRAS CLAVE

Visconti, Luis II de Baviera, estética, homosexualidad, cine, historia siglo XIX

ABSTRACT

This research presents Ludwig II of Baviera (1845-1886) as a historical figure and the vision of his reign the Italian director Luchino Visconti showed in his movies. This research states in an analytic and scrupulous way the relations between the historical figure, its filmic representation and the director himself. In addition, through an exhaustive research, this paper shows the aesthetics generated by directors like Visconti who reached a remarkable peak in history of European film. Finally, this paper goes through the making of this film, which went from a transitional film within the Visconti oeuvre to one of his most troublesome and health-risking projects causing afterwards Visconti's death.

KEYWORDS

Visconti, Ludwig II of Baviera, esthetics, homosexuality, film, history

Recibido: 13 de noviembre de 2014

Aceptado: 9 de diciembre de 2015

1. OBJETO DE ESTUDIO. HISTORIA DE UN FILM SOBRE HECHOS HISTÓRICOS: "LUDWIG"

Hay un personaje de la realeza europea del que, transcurridos más de 129 años después de su muerte, sigue siendo en muchos aspectos un enigma desde distintas perspectivas: la psicopatológica, la política, la literaria y la estética. Nos estamos refiriendo al rey Luis II de Baviera.

El que se hayan publicado más de cuatro mil trabajos de todo tipo -novelas, ensayos, poesías, investigaciones históricas, películas, etc.- sobre este hombre, además de los estudios clínicos sobre sus enfermedades y análisis de su trayectoria existencial y política, evidencia que el tema no se encuentra ni mucho menos agotado.

Con estos precedentes, y dado que es un asunto al que llevamos tiempo dedicados, nuestra experiencia nos permite decir que la imaginación del lector quedaría empobrecida si no se sirviese de un medio como es el cinematográfico, que le ayude a ponerse en situación; es más, lo estimamos casi imprescindible para que se haga una idea de cómo era la época, el medio y los parámetros estéticos entre o con los que se desenvolvía Luis II. En consecuencia, para que tenga mejores elementos de juicio es necesario el visionado de un film que excepcionalmente se ha rodado con una fidelidad histórica admirable; su autor, el gran cineasta italiano Luchino Visconti, se volcó en *Ludwig* (que así se llama el film que hizo sobre Luis II) como en otras ocasiones sucedió con algunas de sus grandes películas: *Rocco y sus hermanos*, *El Gatopardo*, *La caída de los dioses*, *Muerte en Venecia*, etc. Contó, además, para el rodaje con los escenarios históricos donde acontecieron los hechos narrados con la aprobación del Gobierno Federal Bávaro.

1.1. Esbozo biográfico. Afinidades entre el personaje histórico y el cineasta

Como metodología utilizaremos un análisis biográfico cruzado de afinidades y contrastes entre el personaje histórico y el director que, entre otras cosas, puedan explicar el hecho de que una supuesta película de transición se convierta en

una de las películas más personales de su autor.

El rey Luis II de Baviera era hijo de Maximiliano II von Wittelsbach, rey de Baviera, y de la reina María de Hohenzollern, a su vez hija del rey de Prusia. Luis nació el 25 de agosto de 1845 en el palacio de Nympherbur, cerca de Múnich. Procedía de una familia real en la que la práctica de las uniones endogámicas era la norma, lo que había llevado a que entre sus miembros existiesen abundantes enfermedades psíquicas y que el espectro de las mismas abarcase desde neurosis de tipo obsesivo hasta trastornos psicóticos. El propio hermano del rey el príncipe Otto padecía esta última enfermedad.

La educación del rey fue rígida, pero no más que la que se daba en Europa a los príncipes herederos de las distintas casas reales. Ciertamente, aunque el afecto de sus padres brilló por su ausencia, bien por razón del cargo o por carencia de esa cualidad en los progenitores, la verdad es que Luis solo encontró el cariño maternal en su gobernanta Fräulein Sibylle von Meilhaus.

Luis II fue un hombre cada vez más excéntrico y raro a medida que pasaban los años; las leyendas urbanas que se extendieron por toda Europa llegaron a referirse a él como "el rey loco". Sus hábitos de vida eran cada vez más extraños y tenía los ritmos circadianos totalmente alterados: dormía de día y "vivía" de noche. Fue depuesto como rey al ser incapacitado por una comisión de psiquiatras nombrada por el gobierno bávaro. El diagnóstico fue de paranoia (en nosología actual esquizofrenia paranoide).

Existe un trabajo publicado en 1973 en la revista alemana *Leiden eines Königs* por el médico psiquiatra y psicoanalista de Tubinga-Magelloch el Dr. Christoph Biermann en el que, tomando como base para su investigación la célebre biografía de Desmond Chapman-Huston sobre Luis II, exponía la posibilidad de que el rey Luis II hubiera padecido una lúes (sífilis), así como escribía que en su caso había que tener en cuenta dos diagnósticos. Por un lado, "la enfermedad psíquica" cuyo aspecto principal se mostraba en el comportamiento psicopatológico del mismo -añadía que el rey tenía una sorprendente

habilidad, aunque inconsciente, para ocultar su enfermedad psíquica y evitar así aparecer como paciente-; por otro lado, “la enfermedad somática” que podría deducirse de los hallazgos encontrados en el cerebro cuando se hizo su autopsia (Biermann, 1973).

Si repasamos ahora la vida de Luchino Visconti, que pertenecía a la aristocracia milanesa, podríamos escribir que en su juventud diletante pasaba largas temporadas en París, donde conoció el bullir incesante de las vanguardias. Sus inicios en el cine fueron como asistente de Jean Renoir; pero también, antes de convertirse en el gran director que llegó a ser, había trabajado en el teatro: al principio como escenógrafo y finalmente como director. Luego pasó al mundo del ballet y de la ópera, siendo director de escena -entre otras grandes divas, dirigió a María Callas-. Hay, pues, una larga escuela en las artes escénicas que practicó el aristócrata milanés antes de alcanzar una de las mayores cumbres en la dirección cinematográfica.

El excepcional actor que era Dirk Bogarde, que fue el protagonista de *Muerte en Venecia* (1972) en el papel del compositor Von Aschenbach, guardaba un gran respeto y admiración por Visconti, lo que era recíproco por parte de éste. Relata Bogarde en sus memorias: “Visconti, que se había desvanecido en la distancia después de nuestro último encuentro en Cannes (en cuyo festival fue presentado el film y había sido nominado a la Palma de Oro a la mejor película), se había embarcado en lo que describía en una de sus cartas como “una cosita sobre *Ludwig* de Baviera. Para que Helmut Berger lo interprete. Pero es sólo una pequeña película, no mucho. Mientras, trabajamos en el Proust”. Pero con el tiempo, como solía ocurrir con él, la “cosita” se convirtió en un maratón. Y Proust fue dejado a un lado. Además, había intensos rumores de que Proust ya no era suyo, sino de Losey, que había adquirido los derechos (Bogarde, 1985: 147-148). Visconti no creía que Joseph Losey tuviese los derechos de Proust, ya que si no, se lo hubiera dicho, pues “Losey era un caballero”, decía él. Sin embargo, parece ser que además de la con-

fesión a Bogarde el hecho de atreverse a filmar *Ludwig* lo propiciaron varias circunstancias; sobre todo, el retraso en el comienzo del rodaje de una obra por él muy querida y deseada: *A la búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust. Los productores no tenían todo el dinero que se precisaba para la puesta en marcha del rodaje de ese film. Desgraciadamente, esta película en la que tanto había trabajado Visconti nunca fue llevada a la pantalla por él y sí un sucedáneo llamado *Un amor de Swann* (*Un amour de Swann*) realizado por Volker Schlöndorff en el año 1984. Otra circunstancia que propició ese nuevo objetivo de Visconti fue que durante la búsqueda de escenarios para filmar *La caída de los dioses* conoció los palacios que Luis II había construido en varios lugares de Baviera. Así como una última razón que le motivó según algunos biógrafos: quería lanzar al estrellato internacional a su “hijo” Helmut Berger (su amante en aquellos años), tal y como hemos visto confirmado líneas atrás por Dirk Bogarde.

Si analizamos las biografías de Luis II y Visconti podemos hacer constar que ambos personajes vivían su realidad lejos de los cánones de su contemporaneidad. El ideal de Luis II era la monarquía absolutista, el derecho divino de los reyes. Por eso, para él, los borbones, y en especial Luis XIV, encarnaban el modelo de monarca -recuérdese la frase célebre del rey francés: *L'état, c'est moi* (El estado soy yo)-. Incluso en su época de constructor de castillos, Luis II hizo construir uno de ellos a imitación de Versalles. En una de las dos islas del lago Chiemsee -que está a ochenta kilómetros de Múnich-, la de Herrenworth, que el rey había comprado antes de que lo hicieran unos madereros que pensaban talar sus numerosos árboles, Luis II mandó construir en 1878 su último palacio: el de Herrenchiemsee. Lo más importante en el mismo eran dos habitaciones, el dormitorio oficial y el salón de los espejos; desgraciadamente no había dinero para más, aparte de que el rey tampoco quería hacer una copia total de Versalles. Además, Luis II tenía enfrente un gobierno y un parlamento que sin tener las características más modernas,

marcaban el territorio del rey y del que este no debía salirse. De hecho, fue ese sistema del gobierno en la Baviera del siglo XIX el que terminó deponiéndole.

Visconti, a pesar de tener una ideología de izquierdas (era miembro del partido comunista italiano), era también un hombre al que le hubiera gustado vivir como sus nobles antepasados del siglo XVII o XVIII. Hay detalles que evidencian que en pleno siglo XX pretendía imitarlos. Recuérdese a modo de anécdota que su cocinero debía preparar todos los días comida para catorce personas, aunque muchas veces Visconti no tenía invitados. Visconti no conocía el valor del dinero más que cuando lo necesitaba; de otra forma lo despilfarraba. Sus modales y su comportamiento eran propios de otros tiempos.

A pesar de todo lo más atrás escrito, las afinidades entre ambos, es decir, entre Visconti y Luis II, fueron negadas años después por el director de cine italiano a quien sería su primera biógrafa, Gaia Servadio. Visconti consideraba a Luis II un perdedor y una persona a quien habían terminado de hundirle las deslealtades de aquellos a quienes había querido. Decía de sí que a él las deslealtades de sus “amigos” no le había hecho tanto daño como al “rey Luna” -o el caballero del cisne, que era el sobrenombre que cariñosamente se le daba a Luis II- y todo ello relacionado con el Caballero Lohengrin, el héroe de la ópera de Wagner, con quien tanto se identificaba en su juventud el rey bávaro.

2. LA ESTÉTICA Y LA CONDICIÓN HOMOSEXUAL

Sin embargo, visto desde la distancia y conociendo ambas biografías, nosotros pensamos que sí había bastantes puntos de contacto o de similitud como, por ejemplo, la homosexualidad que ambos tenían como condición sexual. Pero a ella habían accedido con serios condicionantes previos, e incluso tratando de luchar desesperadamente contra sus tendencias tomaron precipitadas decisiones intentando negarse a sí mismos. Luis II se compromete en matrimonio con una

pariente suya: la princesa Sofía de Baviera, hermana de la emperatriz Isabel de Austria. Lo que comenzó con una impetuosa petición de mano por parte de Luis, con el paso de los meses se fue haciendo un calvario para el joven rey; la fecha de la boda se acercaba y Luis se daba cuenta de que no podía dar aquel paso. Los preparativos oficiales estaban cada vez más avanzados y, siendo como eran la boda del rey de Baviera, la ceremonia, la etiqueta, el protocolo eran muy complejos. El monarca sabía que trataba de luchar contra sus tendencias homosexuales con aquella boda y, viendo que no podía llevarla a cabo, llegó incluso a pedirle a su médico personal el doctor Gietl un certificado donde constase que él no era apto para casarse. Fue retrasando la fecha de la misma con uno u otro motivo y al final le escribió una carta a su prometida donde le dice que la “ama como una buena hermana”, pero que “no es el amor que requiere una unión matrimonial” (King, 1997). El rey sintió un gran alivio con aquella ruptura del compromiso, pero no quedó liberado de sus sentimientos de culpa, que le acompañaron siempre.

Luis se sentía agobiado por su homosexualidad. En su condición de monarca católico, había jurado defender los principios morales de la Iglesia, y sus deseos prohibidos le agobiaban con sentimientos de culpa. Su sexualidad reprimida cuidadosamente, contra la cual luchaba y de la cual se arrepentía, fue la más grande tragedia de la vida privada de Luis. Desalentado y avergonzado, Luis se escondió en un mundo artificial, y hasta el fin intentó con desesperación luchar contra sus pasiones. Se volvió hacia las páginas de su diario secreto en busca de confortamiento, y a ellas les confió su turbulencia emocional y espiritual, y los fútiles esfuerzos que realizaba para ‘imponerse al mal’, resistir los ‘besos sensuales’ y ‘someter los sentidos’ que lo asediaban (King, 1997: 251-252).

El rey se enamoró de personas de distinta condición social, desde lacayos u otros servidores de la casa real hasta gente de la nobleza como el apuesto barón von Varicourt, ex oficial de caballería, pero quizás la más conocida y dilatada fue

la relación que tuvo con el actor de teatro el húngaro Josef Kainz. Así pues, sus amados fueron múltiples y a todos les hacía costosos regalos.

Luchino Visconti tiene una trayectoria similar, y aunque había comenzado su iniciación sexual con la prostituta *Pinuzza*, como otros jóvenes aristócratas milaneses, Visconti fue conociendo, al principio, sus tendencias homosexuales, y trató de luchar contra ellas casándose con una mujer. En el invierno de 1934-1935 conoce a la princesa austriaca Irma Windisch-Graetz, y se creyó tan enamorado que le pidió que se casase con él, a lo que ella accedió. La madre de Visconti, doña Carla, consiente el compromiso; pero a su padre, Don Giuseppe, no le convence aquel enlace, pues no considera a su hijo maduro -y quizás porque conoce sus tendencias homosexuales-. Por parte de la familia de la novia tampoco estaban convencidos, en especial el príncipe Hugo, padre de la joven, y obstaculizan la boda. Visconti le escribe cartas a la novia, quejándose de la oposición de la familia de ella. Finalmente el compromiso, como en el caso de Luis II, se rompe.

Luchino pasaba largas temporadas en París por aquellos años, y allí conoció a un pequeño “alemán rubio”; era el fotógrafo Horst, que trabajaba parte del año en Nueva York para la revista *Vogue*. El amor entre ambos hombres surgió a primera vista cuando se conocieron casualmente en casa de la vizcondesa Marie-Laure de Noailles y se convirtieron en amantes.

En esa época, siempre según el testimonio de Horst, Visconti aceptaba mal su homosexualidad. Cuando se dejaba llevar por el ‘terrible placer de la doble vida’ del que hablaba Oscar Wilde, temía los chismorreos y se esforzaba, durante los tres años que duró su relación -interrumpida por numerosas separaciones- por mantenerla en secreto. Para mí la homosexualidad era todo lo contrario de un problema -dice Horst- pero para él las cosas eran distintas. Yo le di más seguridad en sí mismo, justamente porque no le atormentaba en absoluto a ese respecto (Schifano, 1991: 115).

Vemos, pues, que en aquellos años la culpa

aún atormentaba a Visconti. Es común que culturalmente se asocie la homosexualidad con la capacidad para vibrar con “el momento estético” y este tópico se cumple en el caso tanto de Visconti como en el de Luis II. Recordaba Bernard Berenson:

En las artes visuales el momento estético es ese instante fugaz, tan breve hasta casi sin tiempo, cuando el espectador es un todo con la obra de arte que está contemplando, con la realidad de cualquier género que el espectador mismo ve en términos de arte, como son las formas y el color. Cesa de ser su propio yo ordinario, y la pintura o el edificio, estatua, paisaje o realidad estética, ya no están fuera de él. Ambos se convierten en una sola entidad: el tiempo y el espacio son abolidos, y el espectador está poseído de un único conocimiento. Cuando se recobra la conciencia ordinaria, es como si hubiera sido iniciado en misterios que iluminan, exaltan y forman. En suma, el momento estético es un momento de visión mística (Berenson, 2005: 89).

Como decimos, esa finura en el percibir, en el hacer, da un matiz extraordinariamente significativo no solo al modo de conducirse habitual sino también al modo de percibir el mundo en general. La sensibilidad estética de ambos personajes, Luis II y Visconti, es un buen ejemplo de lo que afirmamos y a sus obras nos remitimos.

El rey bávaro es descrito desde su adolescencia como un hombre extremadamente sensible, y la música suele ser un buen medidor de esta sensibilidad artística. Se dice que Luis II, ya desde niño, fue un soñador. La propia educación recibida y aquella disposición mental a vivir en un mundo irreal, de fantasía, condujeron a Luis a una actitud existencial, que desde siempre le haría enfrentarse con una realidad que no le gustaba. Esa mente soñadora resulta evidente en su relación con el compositor Wagner. Luis había leído su partitura de *Lohengrin* siendo un adolescente, y a la luz de aquella música, para un espíritu tan sensible como él, no podría emerger otra disposición que la admiración sin límites por Wagner el artista, el hombre que con su

música daba concreción a sus sueños. Las cartas de Luis II a Wagner son la expresión de esto que venimos afirmando, ya que desbordan una exquisita sensibilidad artística. Toda la mitología germana estaba contenida en la obra de Wagner; el rey Luis veía en este revolucionario de la música la cristalización de la idea de una gran Alemania. El mundo debe en consecuencia a Luis II que se alcanzasen cimas no solo de la arquitectura monumental (recuérdense los castillos tan impresionantes que mandó construir), sino también de la musical de la que el teatro de Bayreuth es una muestra. Todos los conocedores del tema están persuadidos de que si no hubiera sido por él, Wagner nunca hubiera terminado de escribir su magna obra operística, esto es *El anillo del Nibelungo*. Wagner, sin duda, abusó y traicionó al rey, se aprovechó de él, obteniendo del monarca todo lo que pudo desde el punto de vista material, como reflejan las diversas biografías del rey y la película de Visconti. Es más, los descendientes de Wagner, con los festivales de Bayreuth y demás prebendas, hasta hoy mismo siguen viviendo de las rentas de aquella generosidad del monarca con su antepasado.

Por su parte, Luchino Visconti es también de una sensibilidad artística poco común demostrada desde los comienzos de su vida profesional con las direcciones de obras teatrales, ballets u óperas, pero quizá su genio artístico quedó plasmado para siempre en sus películas. Las puestas en escena son solo una mínima parte, aunque quizás la más llamativa, que evidencia lo que venimos afirmando. Es más, esa sensibilidad de Visconti se aprecia en todo: en el guion, en la dirección, en la elección de actores. Pero no debe olvidarse que:

El abordaje en profundidad de la belleza, de las ideas estéticas partiendo de la perspectiva estética y filosófica viscontiana, va más allá de la convicta y confesa homosexualidad del gran cineasta y aristócrata italiano, y aunque ciertamente en su película (*Muerte en Venecia*) extrapola un tanto la novela original de Thomas Mann de igual título y de la que está sacada la película, lo que nos interesa en el fondo, y es la gran cuestión,

se refiere a lo que es la belleza y cómo se relaciona ésta con el amor (García Fernández, 2008: 347).

Es más, parece que en su condición de homosexual y sabedor de esa afinidad artística, busca, elige personajes a los que admira (durante sus años en París Visconti siempre llevaba consigo tres libros, encuadernados en papel biblia y eran *En busca del tiempo perdido*, *Muerte en Venecia* y *Los Monederos falsos*) y a los que sin duda comprende. Esa es quizás una de las razones de la elección de Marcel Proust (1871-1922) como el autor al que trata de llevar al cine a través de una de sus obras; él conocía muy bien el fondo, la manera de ser, la homosexualidad de un Proust que todavía tiene que esconderse y ocultar sus tendencias homoeróticas, pues para la sociedad parisina de su época la homosexualidad era un vicio y provocaba rechazo. Para su padre, el famoso Dr. Proust, era una enfermedad de la vida amorosa. Al escritor le aterrizzaba que su madre y su familia en general llegaran a saber de sus tendencias sexuales. En su monumental obra de más de tres mil páginas tiene que disfrazar a sus personajes y situaciones cambiándoles de sexo (Carter, 2007). Así, nos encontramos con *Albertine desaparecida* (recuérdese la interesante historia de las dos versiones de esta obra). Proust no se atrevió a escribir que en realidad el nombre del personaje Albertine era el de Alberto, el de su amante Alfred Agostinelli, a quien nombró su chofer y secretario y colmaba de regalos. Fue el segundo hombre de su vida, de quien estuvo profundamente enamorado; el primero había sido el compositor Reynaldo Hahn. Al igual que nosotros presentamos aquí esta investigación psicobiográfica cruzada, otros autores han hecho algo similar en relación a las figuras de Marcel Proust y Luchino Visconti. A esta la han llamado, creemos que muy acertadamente, *Afinidades electivas* (Delgado Cabrera, 2006: 101).

Por la época que les había tocado vivir, las personas de esta condición pasaron la mayor parte de su vida pública ocultándola. El rey Luis II de Baviera escribía en sus diarios íntimos sus luchas interiores, su combate particular contra

esa tendencia que por los cánones morales de su tiempo era imposible asumir. Visconti, por su parte, por el medio y época, no llegó a sufrir aquellas situaciones, pero relata sus sufrimientos de juventud para asumir aquella condición sexual.

Esta especie de afinidades estéticas que aparecen unidas a la condición homosexual de estos dos personajes, tal y como venimos describiendo, se quiebran. Sin embargo, cuando frente a ellas exponemos la distinta sensibilidad estética de otro cineasta reconocido también homosexual -nos estamos refiriendo a Pier Paolo Pasolini-, un simple visionado de sus películas nos permite captar con claridad las diferencias estéticas entre Luchino Visconti y Pasolini (no debe olvidarse que aunque ambos trabajaban en el medio cinematográfico en esos años, Visconti era dieciséis años mayor que él). Además de la condición sexual, sus orígenes los sitúan en clases sociales más que pudientes y con ideas políticas similares. Ambos directores/autores generaron imágenes estéticas tan poderosas y tan diferentes que siguen siendo referentes en el cine europeo actual. Una evidencia de lo dicho líneas atrás la tendremos si comparamos películas como la que aquí investigamos, que raya el preciosismo, con relatos como, por ejemplo, *Accattone* (1963), de Pier Paolo Pasolini, en el que a la belleza de la música inicial de Johan Sebastián Bach sobre los títulos de crédito se contraponen a la sórdida imagen del lumpen romano de aquellos años que se despliega a lo largo de todo el film (García Crego, 2010: 126). En consecuencia, podríamos afirmar tal y como escribe (Ponce Lang-Lenton, 2006: 50) que el “*enojoso exhibicionismo*” que muestra Passolini está muy alejado del esteticismo y búsqueda de un cine total como el de Visconti.

3. EL RODAJE DE “LUDWIG”

El proyecto de hacer el film *Ludwig* le produjo también muchos sinsabores a Luchino Visconti; el presupuesto se desbordó, algo parecido a lo que sucedió con la nonata película sobre la obra de Proust. Hubieron de aunarse cuatro produc-

toras para llevar a cabo la empresa: una italiana (Mega Film con sede en Roma), dos alemanas (Divina-Film y Dieter Geissler Filmproduktion, ambas con sede en Munich) y una francesa (Cinénetel con sede París).

Las luchas que emprendió Visconti para que cristalizase su proyecto le resultaron extremadamente fatigosas y, como relata Laurence Schifano, otra de las mejores biógrafas de Visconti, citando las palabras de éste:

Luis II de Baviera me ha resultado en particular excepcionalmente fatigosa, tanto en su fase preparatoria como en la de realización, a causa de las incertidumbres de los demás y de todas las dificultades de las que debí hacerme cargo durante el rodaje. Un día se hacía la película y al día siguiente no se hacía. Las incertidumbres ajenas me pusieron los nervios de punta... No fue fácil llegar a un acuerdo porque el film era demasiado caro (...) El esfuerzo es bueno, pero el esfuerzo previo al rodaje de la película me causó cierto daño. Fueron seis meses de lucha, de avances y retrocesos. Se hace, no se hace (...) Luego la búsqueda de los lugares de filmación y el comienzo de los ensayos de las tomas, siempre de noche, en climas terriblemente fríos. Para ser sincero el frío no me desagradaba, pero quizás influyó en mi salud (Schifano: 307-308).

La obra comenzó a filmarse el 31 de enero de 1972. El gran realizador italiano nos presenta su película como un falso documental, mostrando a los psiquiatras de la comisión reunida para incapacitar al rey, exponiendo lo que ellos dicen conocer de él. Miran directamente al espectador, con lo que nos hacen partícipes de ese juicio al monarca, como señala Antonio Muñoz Molina, siendo una forma narrativa innovadora que este autor relaciona con la pintura del renacimiento (Muñoz Molina, 2006: 150). Esta pincelada y el conjunto de la película nos permite aventurar la idea de que Visconti logró con ella una obra maestra y que no fue un mero intermezzo antes de iniciar, como ya hemos escrito, su nunca lograda filmación de *A la búsqueda del tiempo perdido*. Debemos agradecer a Visconti, quienes de

alguna manera admiramos al desgraciadamente llamado “rey loco”, la minuciosidad y el detalle con que fue hecho el film. El director recibió para ello el apoyo de los descendientes de Luis II, los actuales miembros de la familia Wittelsbach que vivían en Baviera, y le prestaron, para volver a redecorar los castillos y otros lugares de filmación, muebles, grabados, cuadros y vajillas que habían pertenecido a Luis II. Así pues la filmación no pudo hacerse con mayores niveles de objetividad histórico-artística de la alcanzada por Visconti. Además, Visconti mandó restaurar determinados escenarios, con la consiguiente irritación de los productores -por el dinero que en ello se invertía-, pero con la alegría del ministerio de turismo del Estado Federal de Baviera, que vio así un beneficio para el propio estado y los turistas que acudían a conocer aquellos lugares.

Tal es la precisión y rigor histórico que logró Visconti que, como se recordará, entre otras muestras de las rarezas del pobre Luis estaba la de que no quería ver a los criados cuando se servía la mesa, y se inventó un sistema que consistía en una mesa deslizante, al modo de un montacargas, a la que se avituallaba en el piso inferior y por medio de un sistema de poleas se la subía al comedor donde estaba el rey. Visconti mostró este sistema que se llamó el “criado mudo” en una de las escenas en la que aparece con uno de sus favoritos: el actor dramático Josef Kainz. Por otro lado, llegó a analizar de tal forma las fotografías del rey y de los personajes de su época que en el filme no solo Helmut Berger se asemeja de una manera impresionante al rey, sino también otros personajes; tal fue el concienzudo trabajo de vestuario de la época y de maquillaje.

Visconti, además, presumía de saberlo todo sobre Luis II. Es muy probable que a la altura de 1972, que es cuando filma la película, eso fuera así. Pese a todo lo escrito más atrás, no debe olvidarse que él no fue el único director que llevó la vida de Luis II a la pantalla, pues ya en el año 1922 el director Otto Kreisler rodó la primera película sobre Luis II con el título de *Ludwig II*. Esta era lógicamente muda, como así lo fue la

filmada en 1929 con el título *Ludwig II, rey de Baviera*. En 1955 se filmó *Ludwig II: Glanz und Ende eines König* y la dirigió Helmut Käutner. En el mismo año, 1972, además de la de Visconti se rodó *Ludwig fur Requien einen Jungfräulichen König*, y fue dirigida por Hans-Jürgen Syberberg. En 1993 se filma la película *Ludwig 1881*, en ella el actor Helmut Berger vuelve hacer el papel de Luis II. Se trata en esta película de un hecho histórico como fue un viaje por un lago Suizo que hizo el rey en compañía del actor húngaro Josef Kainz, su amante en aquella época. La película fue dirigida por Donatello Dubini y Fosco Dubini. La última se realizó en 2012 y fue dirigida por Peter Sehr y Marie Noelle; se tituló *Ludwig II*. La conclusión, suponemos que obvia, es que el personaje de Luis II sigue siendo uno de los más atractivos para todo tipo de interpretaciones y evocaciones.

A pesar de todo lo que llevamos escrito, no debe sacarse la impresión de que estamos o pretendemos escribir aquí sobre una especie de vidas paralelas, en sentido estricto, entre el rey y el cineasta, sino de vidas que se entrecruzan más allá del tiempo y que comparten sensibilidades similares.

4. CONCLUSIONES. LA MUERTE DEL REY Y DE LUCHINO VISCONTI

El visionado de la película en la actualidad provoca para los que la vieron en su época una revalorización del texto (Muñoz Molina, 2006: 157). Para los espectadores que la conocen como un relato nuevo, deberían saber que el film pertenece a una forma de realizar cine desaparecida; la ausencia de elementos de artificio fruto de los efectos especiales o de la postproducción en el film nos permite ser testigos de una forma de narración obsoleta. Este mundo que ya no existe fue una de las líneas argumentales preferidas por el director italiano, pero hoy, con la perspectiva que da el tiempo transcurrido, no podemos más que concluir que Visconti logra de una manera magistral narrar el fin de una época a la vez que este film es testigo de la extinción de una forma de rodar.

Tal y como se relata en la película de Visconti, que hasta en ese aspecto respeta el rigor histórico -al menos en lo que se refiere a la versión oficial que dio el gobierno bávaro-, ocurrió que el rey había matado a su psiquiatra, el doctor Von Gudden, y que después se había suicidado. Por su parte, el famoso escritor Thomas Mann opinaba que el rey no estaba tan loco, ya que éste, una vez comprobó que había sido despojado de su dignidad real y sus privilegios -de los que se mostraba muy celoso desde que comenzó a reinar a los diecinueve años-, comprendió que no podría vivir en el futuro como lo estaba haciendo su hermano Otto, encerrado en un castillo y en manos de enfermeros. Para Mann esa fue la razón por la que se suicidó. También hubo otras opiniones de que Luis II había sido asesinado (Fruehauf, 2009).

Como habrá podido apreciarse, hasta la muerte de Luis II sigue llena de incógnitas. En fin, puede comprenderse que no sea extraño que la leyenda haya tomado posesión de este pobre rey y le haya convertido en una figura si no romántica, al menos desgraciada y digna de compasión. Luis II tenía cuarenta y un años cuando murió y fue enterrado en la iglesia de San Miguel de Múnich.

Por lo que se refiere a Luchino Visconti, debe hacerse notar que la filmación de *Ludwig*, no solo resultó “fatigosa” para él, como reconocía el propio director, sino que supuso el principio del fin de su vida, ya que, tras el final del rodaje de la secuencia de la coronación, que se hizo en los estudios Cinecittà de Roma, y a pesar del intento de descansar unos días fuera de Italia, no logró superar el estrés que le había producido toda la filmación de *Ludwig*. Visconti sufre un ACV (accidente cerebro-vascular) lo suficientemente grave, por los síntomas que manifestaba, como para temer por su vida; eso fue en julio de 1972. Las secuelas que resultaron de dicha enfermedad limitaron mucho su vida posterior, la hemiparesia y otros signos eran muy difíciles de aceptar por parte del cineasta. Posteriormente, en el año 1974 rueda la película *Confidencias* y poco antes de morir en marzo de 1976, termina el film *El Inocente*.

BIBLIOGRAFÍA

BERENSON, Bernard. *Estética e Historia en las artes visuales*, Fondo de Cultura Económica, México. 89, 2005, pp. 146-147.

BIERMANN, Christoph. *Ludwig II. Von Bayern: Krankengeschichte ohne Patient*. En *Deutsches Ärzteblatt* 70 (1973) 2685-2691; 2949-2955; 3149-3154. Wiederabdruck. En: MERKT, N. (Ed.) *Ludwig II. - König von Bayern*. C. Gerber, Múnich, 1987, pp. 217-245.

BOGARDE, Dirk. *Un Hombre ordenado*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.

CARTER, William C. *Proust enamorado*, Editorial Belacqua, Barcelona, 2007.

COLOMBANI, Florence. *Proust-Visconti*. Philippe Rey, París, 2006.

DELGADO CABRERA, Arturo. "Proust-Visconti o las afinidades electiva". En MACCANTI, Luis. (Coord.) *Luchino Visconti. 1906-2006*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de publicaciones. La Palmas de Gran Canaria, 2006.

GARCÍA CREGO, Juan. *Accatone. La muerte en la calle. El principio es el fin. Lectura y Teoría del Texto*, Trama y Fondo, nº 28, Primer Semestre 2010, pp. 125-138.

GARCIA FERNANDEZ, Juan Vicente. *Del fracaso amoroso, de la belleza, de la posmodernidad*, KRK ediciones, Oviedo, 2008.

GUARNER, Jose Luis. *Conocer Visconti y su Obra*, Dopesa, Barcelona, 1978.

KING, Greg. *El rey Loco*, Javier Vergara editor, Buenos Aires, 1997.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Luchino Visconti*, Cátedra, Madrid, 1997.

MANNINO, Franco. *Visconti e la musica / prefazione di Lino Micciche*. Editorial Lucca: Akademos & Lim, cop. 1994.

MIRET JORBA, Rafael. *Luchino Visconti: la razón y la pasión*, Dirigido por, Barcelona, 1989.

MUÑOZ MOLINA, Vicente. "Un sueño de Visconti". En PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio (Coord.). *Luchino Visconti*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 2001.

PONCE LANG-LENTON, Francisco J. *El Señor paga: Luchino Visconti, cineaste homosexual*. En MACCANTI, L. (Coord) *Luchino Visconti. 1906-2006*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de publicaciones. La Palmas de Gran Canaria, 2006.

PROUST, Marcel. *La Fugitiva*, Alianza Editorial. Madrid, 1969.

PROUST, Marcel. *Albertine disparue*, Editions Grasset & Fasquelle. París, 1987.

PROUST, Marcel. *Albertine desaparecida*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1998.

SCHIFANO, Laurence. *Luchino Visconti, El fuego de la pasión*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 315, 1991.

SERVADIO, Gaia. *Luchino Visconti*, Ultramar ediciones. Madrid, 1983.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

AGUZZI, Elena. *Quando Visconti sognava Proust*. Recuperado el 14 de octubre de 2014, desde: [http://www.luchinvisconti.net/visconti_al/proust_luchino_visconti.htm].

FRUEHAUF, Rosemarie. El asesinato de un rey. *La conspiración en contra de Luis II de Baviera*. Recuperado el 23 de septiembre de 2013, desde: [<http://www.theepochtimes.com/n2/content/view/21393/>].