

**Rebeca Romero Escrivá**

<https://orcid.org/0000-0002-0123-9481>

romero.escriv@um.es

Universidad de Murcia

**Javier Alcoriza Vento**

<https://orcid.org/0000-0002-5285-6180>

javieralcorizavento@gmail.com

IES Cañada de las Eras

**Recibido**

8 de noviembre de 2018

**Aprobado**

9 de julio de 2019

© 2019

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.32.4.143-159

[www.communication-society.com](http://www.communication-society.com)

2019 – Vol. 32(4)

pp. 143-158

**Cómo citar este artículo:**

Romero Escrivá, R. & Alcoriza

Vento, J. (2019). EXPROPIACIONES.

Confidencias literarias entre la vida

y la muerte. *Communication &*

*Society*, 32(4), 143-158.

## EXPROPIACIONES. Confidencias literarias entre la vida y la muerte

Resumen

Este ensayo propone acotar un terreno literario, o ciertos actos de habla como forma de expresión específicamente deslindada de lo religioso y lo filosófico, y su correspondiente adaptación en términos visuales a la pequeña y gran pantalla. La *expropiación*, o confidencia de personajes a las puertas de la muerte, sería el tropo que puede transmitir esa especificidad. Se trata de un tipo de discurso que ya no soporta el peso de los hechos, pero que no trata de eludir las consecuencias de haber estado en el mundo. Con esta reconceptualización del término, el texto busca identificar una ética de la intensidad humana en tres secuencias específicas: dos relatos para el cine y la televisión –*El Gatopardo*, de Visconti, y el capítulo final de *Retorno a Brideshead*–, y el “testamento literario” de André Gide, *Et nunc manet in te*.

Palabras clave

Expropiación, pedagogía del fragmento, discurso testamentario, muerte, ética, adaptación cinematográfica, cine y literatura.

### 1. Introducción metodológica

Con la vista puesta en la metodología de investigación aplicada a este ensayo, de tipo cualitativo e interdisciplinar, pretendemos acotar el significado del término expropiación, a la vez como un objeto de estudio y como un concepto que puede servir para identificar ciertos discursos “testamentarios” de personajes al borde de la muerte. En el caso de los textos audiovisuales manejados –*El Gatopardo* (*Il gatopardo*, 1963), de Luchino Visconti, y el capítulo final de *Retorno a Brideshead* (*Brideshead Revisited*, John Mortimer y Evelyn Waugh, Granada Television: 1981)–, partimos del análisis empírico de fragmentos escogidos a partir de una crítica de guion y de su puesta en escena, así como de su estudio comparado con sus respectivos referentes literarios (Lampedusa y Waugh). Para ello, será necesaria la conceptualización y delimitación preliminar del objeto investigado, aun cuando el propósito central en nuestro caso radica más bien en una reconceptualización de un término ya existente, que pierde aquí su valor administrativo (expropiación, según la RAE, es la “acción y efecto de expropiar”, “privar a una persona de la titularidad de un bien o de un derecho, dándole a cambio una indemnización”) para ser aplicado al terreno literario y cinematográfico. Este proceso depende de una labor interpretativa tanto de la retórica empleada en los soliloquios literarios que tomamos de muestra como de sus correspondientes adaptaciones a la pequeña y gran pantalla. Sobre este último punto, prestamos atención al análisis del trabajo actoral de Lawrence Olivier y Burt Lancaster y al modo en que se resuelven las respectivas puestas en escenas para enfatizar su protagonismo.

Así, nuestro estudio se enmarca en el ámbito de la *media literacy*, por entender –del modo en que lo expone Alain Bergala (2007, p. 119) en su *Hipótesis del cine*–, que “la pedagogía del

fragmento a menudo alía las virtudes de la condensación, del frescor y de una inscripción más precisa y duradera de las imágenes en la memoria”. En el caso del cine, a menudo, al visionar las películas, algunas escenas pasan desapercibidas por estar inmersas en el flujo de imágenes ya acumuladas de nuestra experiencia estética como espectadores. Su singularidad queda eclipsada no solo por nuestro bagaje fílmico o literario, sino también, de manera más concreta, por la visión de conjunto del film, de modo que pasamos por alto la importancia que adquieren ciertos detalles de la puesta en escena: el gesto de un actor, una iluminación particular, un encuadre determinado, etc. Identificados y analizados los fragmentos de manera independiente, a la vez sesgada y autónoma, adoptan un nuevo sentido en nuestra apreciación: “Ver un fragmento de película, aislado del flujo narrativo y de la adaptación visual que provoca, lo hace visible de nuevo”, dice Bergala (2007, p. 120). Con esa perspectiva, aplicando a la imagen secuencial la terminología barthesiana, podríamos decir que este tipo de análisis diferenciado de escenas expropiatorias haría evidente su *studium* –dado que aflora el modo en que los fragmentos han sido planificados o contruidos– a la vez que participaría de un *punctum* que nos ayuda a pasar del significante al significado de una secuencia dada, del lenguaje al mensaje visual. En este caso, el estigma asociado al *punctum* no se encontraría tanto en la forma o detalle que nos atrae o hiere como en la intensidad dictada por el tiempo:

Es necesario desde luego que, en una sociedad la muerte esté en alguna parte; si ya no está (o está menos) en lo religioso, deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la muerte al querer conservar la vida (Barthes, 2007, p. 105).

Como ocurre con el análisis que Barthes hace del *Retrato de Lewis Payne* (1865), fotografiado por Alexander Gardner antes de ser ahorcado, en nuestro caso, el *punctum* de las escenas analizadas radicaría en los propios actos expropiatorios, que nos expresan la muerte en futuro de los personajes que las protagonizan. En palabras de Barthes (2010, p. 107), “lo más punzante es el descubrimiento de esa equivalencia”, el “esto será y esto ha sido”, “el desgarrador énfasis del noema *esto-ha-sido*”<sup>1</sup>.

## 2. Prolepsis de la expropiación: apuntes literarios sobre la contraposición de fe y filosofía

Nuestro objetivo es identificar una ética de la intensidad humana que habita aún un cuerpo animado por un espíritu en retirada. Para ello, respecto a la filosofía, contamos con que su dureza, que es el filo de su insobornable soledad o insularidad, bastaría para distinguirla, para apartarla de estos momentos dramáticos, algo teatrales o vanidosos, de una voz demasiado dominada por las circunstancias como para haber sido dotada de una elocuencia mostrada solo al final de la vida. Sin embargo, hemos de admitir que la metáfora de la expropiación estaba sugerida por la lectura de aquella página de Thoreau en que se declara “corredor de fincas” en *Walden*, donde dice haber habitado casas e inspeccionado tierras que ha comprado y vendido con su imaginación: “Podía vivir dondequiera que me sentara y el paisaje, por tanto, irradiaba de mí” (Thoreau, 2005, p. 130).

La figura de Thoreau viene a ser la prolepsis inesperada de estas expropiaciones y, hasta cierto punto, salva para otro experimento de la literatura, el norteamericano, un espacio que, en otro sentido, queda aniquilado en el viejo mundo europeo, ya sea por los progresos de la democracia sobre una tradición de raíz feudal o por el desconcierto en el que quedamos sumidos, con la perspectiva religiosa, tras la destrucción y desaparición del judaísmo después

---

<sup>1</sup> Somos conscientes de que Barthes (2007, p. 72) encuentra de difícil aplicación su teoría del *punctum* al campo cinematográfico, precisamente por “la voracidad” del flujo de imágenes antes comentada: “Ante la pantalla no soy libre de cerrar los ojos; si no, al abrirlos otra vez no volvería a encontrar la misma imagen; estoy sujeto a una continua voracidad; una multitud de otras cualidades, pero nada de *pensatividad*; de ahí, para mí, el interés del fotograma”. Sin embargo, creemos que el fragmento “visto de nuevo”, de acuerdo con Bergala, lo haría compatible con la teoría de Barthes, al menos en lo arriba señalado, por cuanto desplaza el punto de vista habitual. La aplicación tiene por objeto ayudar a comprender y definir solo los fragmentos calificados de expropiatorios.

de siglos de sedicente o imaginario cristianismo. No está de más subrayar que el principal acontecimiento sacramental del cristianismo, la Eucaristía, es de índole “superexpropiatoria”, para asumir la cual es precisa la gracia de la fe: “Mientras comían, Jesús tomó pan, lo bendijo, lo partió y, dándose a los discípulos, dijo: ‘Tomad y comed, este es mi cuerpo’” (Mateo 26, p. 26-29).

Los judíos habrían permanecido al margen de la comunión que restituía la autoridad divina al cuerpo autoexpropiado de Jesús. ¿Será una casualidad que el tema reaparezca en “Un artista del hambre”, donde el protagonista resulta ahora, como es obvio, un judío expropiado *a fortiori* por los espectadores cristianos? Por otra parte, Kafka sigue siendo un punto final para el arte de la narración que ya no cuenta con el trasfondo de la fe –en la lectura y escritura– compartida. Su artista del hambre es una ruina, un desecho, un resto que no permanecerá (a diferencia del que reivindica Isaías) entre los espectáculos del carnaval poscristiano. Ciertos versos de Machado podrían leerse como una nota final hispánica a esta serie de eminentes voces literarias. No reservarse nada es un requisito del expropiado, que en nuestro contexto resulta necesario retener y repetir: la pelea “en los campos del Señor” (una vieja imagen puritana) pretende insuflar ánimos más allá del agotamiento confeso: “cantar no puedo”, admite el amigo de Xavier Valcarce. Pero este otro poeta habrá de tomar el relevo, y Valcarce, con su hermoso nombre incrustado en los versos de Machado, es la invocación precisa para que la tradición de las letras no se extinga, incluso allí donde vagan espectros sobre “campos sin arados”<sup>2</sup>.

### 3. Definición de expropiación y propuesta de análisis

Las expropiaciones de las que vamos a hablar son tres, a la manera de un tríptico, también por lo pictórico. Las llamaremos secuencias, porque dos de las analizadas forman parte de relatos para el cine y la televisión –*El Gatopardo*, de Visconti, y el capítulo final de *Retorno a Brideshead*–, junto a las cuales figura un “testamento literario” de Gide, *Et nunc manet in te*<sup>3</sup>. Los pasajes que comentaremos tienen el aire crepuscular que corresponde a la despedida o decadencia del día y de la vida. Sus protagonistas invierten la lucidez última en hilar una suerte de confidencia ante un reducido auditorio, apenas un oído humano, que podría reducirse al propio oído, un soliloquio, por el modo en que la voz queda adelgazada, según la consigna de Robinson Jeffers (2006, p. 182-183), que es adelgazar la humanidad “entre diamantes invulnerables”. El confidente es un hombre a las puertas de la muerte que no se resigna a la desaparición de todo; aspira a cierta perdurabilidad, un eco de la antigua fama que tiene que ver con la forma en que ha querido vivir. Diríamos que sus expresiones finales, de reticencia expropiatoria, obedecen también a una tradición modificada que habla por él. La tradición busca perpetuarse, y ese valor está incorporado en la confidencia, como lo está saber que los tiempos suponen una amenaza para la continuidad, para la supervivencia de la excelencia. La excelencia ha sido la aspiración de la aristocracia, y esto ha comportado exigencias que han apartado a los hombres (porque son voces masculinas) de su época. (La maternidad, real o potencial, en principio, sería incompatible con el límite que traza la expropiación).

*El Gatopardo* aún asusta a sus iguales nobles. Lord Marchmain se mantiene en el centro de las divergencias que se producen en su familia, como la mayor fuerza centrífuga, por el odio a lo que representaba su esposa, y centrípeta, porque su muerte solo puede tener lugar

---

<sup>2</sup> Véase el poema CXLI (A Xavier Valcarce), en Antonio Machado (1989, p. 588-590). Cf. con el poema XCVIII (A orillas del Duero), p. 493-495.

<sup>3</sup> Son momentos vistos y oídos, en contraste con los “momentos de visión” pictóricos y literarios de los que habla Kenneth Clark (2017, p. 37): “Pero existen momentos de percepción agudizada, y estos son los más numerosos y felices, en los que el árbol que conocemos sigue siendo el mismo, solo que por algún motivo ahora lo hacemos nuestro, lo poseemos. Poseer: esta es una palabra que en sus distintas acepciones parece arrojar luz sobre nuestro problema. En los momentos de visión, poseemos y somos poseídos”.

en el “decorado” de *Brideshead*: la cama de la reina en el salón chino. El suyo es el auténtico retorno a *Brideshead*, en lugar del retorno de Charles Ryder al comienzo de la historia. Llamamos a estos momentos de la película de Visconti y de la serie de Sturridge<sup>4</sup> “expropiaciones” porque, en efecto, hay que imaginar que un impulso de democratización avanza sobre los protagonistas como un hado, y que, sin embargo, son ellos mismos los que, pese a todo, como en una especie de vértigo mortífero, ansían ser expropiados. La expropiación de sus vidas dejaría incólume su mérito para la memoria de las generaciones, la única “inmortalidad” concebible para estos hombres que no tienen garantizada la salvación. Así se va modulando su respeto por la tradición, que es la cadena transmisora de esas pretensiones de trascendencia en las que no pueden creer literalmente.

Volvemos así al punto de partida metafórico de estas confesiones al borde de la extinción, un tipo de discurso que ya no soporta el peso de los hechos –la revolución nacionalista en *El Gatopardo*, la guerra mundial en *Retorno a Brideshead*–, pero que no quiere eludir las consecuencias de haber estado en el mundo, lo áspero de la inmanencia. Sin embargo, el tono confidencial los pone más allá de la conversación, o plantea, por así decirlo, una conversación diferida, el diálogo que implicaba lo que John Ruskin llamaba, en su teoría de la lectura, el “concurso de los muertos” (Ruskin, 2015, p. 121). Son enunciaciones literarias, más propias de los libros que de la vida real, pero no exentas del drama humano que caracteriza los momentos de extremaunción. Los límites de la biografía no bastan para comprender este “misterio de la vida y sus artes”, y ese reconocimiento se manifiesta como una especie de abnegación casi sobrehumana, un sacrificio de la rebeldía, que sería absorbida por el signo frenético de los tiempos para dar paso a una reconciliación de estos caracteres gatopardescos con las fuentes de su educación.

Un filósofo advertía que no le gustaban las personas que se creen demasiado buenas para este mundo, como si la sabiduría ejerciera de supervisora de las presunciones. Sin embargo, no hay otra manera de educarse que no sea distinguirse, sobrellevar la mala conciencia de creerse por encima de las perspectivas convencionales, anhelar un fruto de lo ordinario que no está al alcance de cualquier paladar, y entrever un terreno de la experiencia en el que no puede habitarse, no sujeto a compraventa, pero del que no podemos olvidarnos sin incurrir en lo que Julia Flyte denominaba en *Brideshead* “vulgaridad”, cuando su amante Charles Ryder pretende retratar o “escribir” el drama de su crisis. Julia, la hija favorita de Lord Marchmain, que acaba refiriéndose en el lecho de muerte a su antepasada, la “tía Julia”, dará voz a la frustración que genera una vida que no está a la altura de la fe en que ha sido criada su hija, la horma de su propia educación.

### 3.1. “El tiempo de morir”

La expropiación tiene que ver con individuos al borde de la muerte, para los que la religión ya no contiene un mensaje de esperanza; no contempla la salvación, sino cierto cálculo apesadumbrado sobre los bienes y males de este mundo, una meditación del devenir, un tono (antes que un método) filosófico para el atardecer del pensamiento. Sin embargo, la filosofía, que es el pensamiento de la mañana, de acuerdo con Thoreau, no puede prevalecer aquí, porque supondría ver las cosas con una distancia insalvable respecto a la ocasión de la muerte. El filósofo se expresará de manera ecuánime sobre la pérdida en todo momento de la vida, practicará una nivelación económica del vivir sin considerar la intransigencia del fin de los tiempos. La filosofía, que es a su manera intransigente con esa intransigencia, busca una victoria anticipada sobre el sentido de la derrota inherente a la mortalidad, según el paradigma socrático:

---

<sup>4</sup> La novela de Waugh fue adaptada en 2008 para el cine por Julian Jarrold. De título homónimo al libro y a la serie televisiva, la película omite el pasaje expropiatorio, de ahí que no la incluyamos en nuestro análisis.

No logro, amigos, convencer a Critón de que soy ese Sócrates que conversa ahora con vosotros y que ordena cada cosa que se dice, sino que cree que soy aquel que será cadáver dentro de un rato, y me pregunta por eso cómo debe hacer mi sepelio. [...] Ea, pues, es preciso que estés animoso, y que digas que es mi cuerpo lo que sepultas, y que lo sepultas como a ti te guste y pienses que está más de acuerdo con las costumbres (Platón, 1990, p. 115b).

Sócrates reprocha a Critón, discípulo suyo, que al lamentar su muerte inminente confunda los dos terrenos de la vida y la muerte; no permitirá que la muerte afecte a su manera de expresarse mientras siga vivo. El maestro parece saber que toda pena es decepcionante por resultar superficial.

Los personajes expropiados, en cambio, parecen resistir la presión de la mortalidad hasta el momento en que desahogan su pesar. El desahogo no puede anticiparse, y lo característico es que sea indisociable de lo que se ven empujados a decir. No son palabras que valgan más allá de lo que Ruskin llamaba el “tiempo de morir” (Ruskin, 1903-1912, p. 584). Si hay un tiempo de morir en las vidas humanas, no está ordenado que deba ser mudo. Si todo hombre es elocuente al menos una vez en la vida, tal vez ese momento ocurra entonces, en un resquicio de lucidez en que la vista se desdobra hacia un más allá correspondiente al más acá, un futuro que no reserva mayor dosis de alegría de la ya conocida, la del pasado o Arcadia<sup>5</sup> que aún era el terreno apropiado para la cosecha, antes de que otros medios usurparan la medida de la fuerza y el cansancio humanos (Waugh, 1993, p. 328-239), como anuncia el soliloquio final de Lord Marchmain, cuya puesta en escena cinematográfica vemos en el *decoupage* de la Figura 1:

Hoy estoy mejor. Hoy estoy mejor... ahora puedo ver cómo los gansos vuelan sobre los lirios. Sin embargo, ayer estaba confundido y tomaba los lirios por cisnes. Pronto veré hacia dónde se dirigen los gansos cuando se reúnen para volar sobre el espejo. Mañana estaré mejor. En nuestra familia vivimos mucho. Y nos casamos tarde. Setenta y tres no son tantos años. Tía Julia, la tía de mi padre, vivió hasta los ochenta y ocho. Nació y murió aquí. Jamás se casó. Vio los fuegos en Beacon Hill por la batalla de Trafalgar. Y siempre la llamó la casa nueva. Así es como se la llamaba en el cuarto de los juegos y en los campos, cuando hombres indoctos tenían grandes recuerdos. Puede verse dónde se alzaba la casa vieja, cerca de la iglesia del pueblo. Llamaban al campo la colina del castillo. El campo de Horlick, donde la tierra es accidentada, en gran parte baldía, con ortigas y zarzas, con hoyos demasiado profundos para arar. Esas fueron nuestras raíces, las de los baldíos hoyos de la colina del castillo. Entonces éramos caballeros, barones desde Agincourt. Los títulos mayores llegaron los últimos y se irán los primeros. La baronía sigue. Cuando Brideshead haya muerto, el hijo de Julia será llamado con el nombre que sus antepasados llevaron antes de los días de prosperidad. Los días del esquila de la lana y de la recolección del trigo, los del desarrollo y la construcción, cuando se desecaron los pantanos y la tierra baldía dio sus frutos bajo el arado. Cuando uno construía la casa, su hijo añadía la cúpula, su hijo extendía las alas y maldecía el río. (*Retorno a Brideshead* (#1X11: Brideshead Revisited, Charles Sturridge, Granada Television, 1981, 35:20-38:47)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Para Pau Gilabert el tópico literario y artístico “Et in Arcadia ego”, “interpretado como un medieval *memento mori*: ‘recuerda que has de morir’, uno de los grandes temas de la teología moral cristiana adaptado al mundo pastoral clásico”, desempeña una función nuclear en toda la novela, más allá de ser el frontispicio del libro primero de Waugh y el título del episodio piloto de Sturridge; pues toda la novela —al igual que la serie de televisión con el recurso del *flashback*—, está planteada como una memoria o anamnesis de la felicidad vivida en tiempos pasados ajenos a la tragedia (Gilabert, 2013, p. 3, 22).

<sup>6</sup> En el soliloquio expropiatorio se reconocen elementos autobiográficos de Waugh. Compárese la cita con este otro fragmento extraído de *Una educación incompleta*, en el que Waugh habla de los achaques de salud de su padre, de quien confiesa más adelante que sus dotes teatrales solo eran superadas por Lawrence Olivier: “Esa ilusión de vejez resaltaba más si cabe debido a sus declaraciones... Muy a menudo hacía observaciones sobre su inminente defunción... A lo largo de buena parte del año tenía achaques de asma y de bronquitis que en ocasiones lo dejaban incapacitado para llevar una vida normal. A veces se refería a esa constricción respiratoria hablando de ‘estrechez’, y cualquiera se sorprendía cuando, al preguntarle por su salud, respondía: *Hoy mejor*” (Waugh, 2007, p. 97). También en *El Gatopardo* el punto de vista de Lampedusa es el de su personaje el príncipe Fabrizio, que es asimismo el de

**Figura 1:** Secuencia expropiatoria de *Retorno a Brideshead* (#1x11: *Brideshead Revisited*). Lord Marchmain (Lawrence Olivier) pronuncia el soliloquio ante su familia.



### 3.2. Pedagogía del fragmento expropiatorio

Analicemos ahora, desde el punto de vista de la alfabetización visual, el modo en que los discursos expropiatorios se traducen en términos formales a la gran pantalla, con el fin de poder extraer conclusiones de mayor alcance. De acuerdo con Bergala (2007, p. 122-123) “un plano de película bien elegido puede ser suficiente para testimoniar simultáneamente el arte de un cineasta y un momento de la historia del cine, en la medida en que comporta a la vez un

---

Visconti: “Coincido con él no sólo en lo concerniente al análisis de los hechos históricos y las situaciones psicológicas derivadas de ellos; mi coincidencia va más allá, hasta el punto en que la obra se oscurece con sus reflexiones pesimistas acerca de los acontecimientos” (cit. en Marín, 1995, p. 73).

estado del lenguaje, una estética (necesariamente inscrita en una época), pero también un estilo, la impronta singular de su autor". Por tanto, el fragmento es usado, en virtud de su capacidad pedagógica, como pieza autónoma, que multiplica su valor más allá del texto del que forma parte<sup>7</sup>. En el caso de los fragmentos de *Retorno a Brideshead* y *El Gatopardo*, esa capacidad pedagógica y autónoma se acrecienta por cuanto la breve historia que cuentan (con presentación, nudo y desenlace) pone el foco de atención en el factor expropiatorio. Así, los fragmentos se prestan perfectamente "a una aproximación 'por trozos' que se inscriben fácilmente en la memoria" (*ibid.*, p. 117), al ser representativos de cada película escogida a nivel formal, ya que presentan los mismos códigos estéticos y retóricos del resto del film. Aun cuando no sean especialmente llamativas, puesto que por sí mismas las secuencias podrían pasar desapercibidas en el conjunto de la narración, el visionado selectivo que proponemos a continuación rescata elementos especialmente significativos.

Dado el peso dramático de los fragmentos analizados, resulta lógico que de todos los factores que integran sus respectivas puestas en escena (iluminación, movimientos de cámara, *atrezzo*...) el peso recaiga en la dirección de actores. De hecho, son secuencias algo teatrales, en las que todos los elementos que contribuyen a construir el universo imaginario de la *mise en scène* están al servicio de la interpretación; de ahí que se dote de protagonismo al cuerpo del actor y, en relación con él, al trabajo que realiza con su rostro. Se trata de un cine, según el propio Visconti, "antropomórfico", en el que "el más humilde gesto del hombre, su caminar, sus titubeos y sus impulsos dan por sí solos poesía y vibraciones a las cosas que los rodean y en las que se enmarcan" (Visconti, 2010, p. 191)<sup>8</sup>. Se entiende, pues, que en las escenas expropiatorias comentadas se empleen distintas formas de construcción visual y discursiva con el fin de que la atención del espectador recaiga en el rostro actoral. De este modo, en los ejemplos analizados el énfasis se logra, en el momento de mayor intensidad expropiatoria, mediante dos recursos expresivos diferentes que enfatizan el trabajo que el actor realiza con su rostro: en *El Gatopardo*, por un cambio de iluminación cenital hacia el claroscuro (rodaje por campos de luz), que dota el rostro del Príncipe de una apariencia espectral, y en *Retorno a Brideshead* mediante cierta caligrafía expresiva de los movimientos de cámara.

Así, en *Brideshead*, son dos panorámicas horizontales de izquierda a derecha las que trazan sobre el espacio de la habitación del moribundo un gesto narrativo que hace fluir el relato. Recorren el espacio, a la vez que subrayan los pensamientos en voz alta de Lord Marchmain. La primera se inicia cuando, al fijar su vista en los motivos dibujados en el papel de la pared, admite la muerte como un hecho inminente: "Pronto veré hacia donde se dirigen los gansos cuando se reúnen para volar sobre el espejo". La panorámica, que arranca con un plano conjunto de los gansos, sigue su vuelo y cesa al llegar a la mesa que contiene los medicamentos con los que tratan de aliviar la agonía del enfermo (véase la Figura 1, fotogramas 10-12), recordando al espectador que ese "mañana estaré mejor", que pronuncia a continuación, no es tanto un reflejo de su "maravilloso deseo de vivir" como de su "gran temor a morir", según corrige el médico a Charles Ryder minutos después (Figura 2).

---

<sup>7</sup> El proceder no es nuevo. Mark Cousins lo implementa en *Escena por escena* (2002), al seleccionar entrevistas en las que escoge a uno de los miembros participantes en la producción de un film (actor, productor o director) para que comente un fragmento representativo de la película en la que participa.

<sup>8</sup> No estamos, por tanto, ante una dirección escénica innovadora en términos visuales, sino más bien de corte clásico, pues tradicionalmente el rostro cinematográfico ha sido analizado como parte sustancial de la interpretación actoral. Hay en la teoría cinematográfica relevantes autores que testimonian la importancia narrativa de la actuación, como James Naremore (1988). Por su parte, dentro de los estudios sobre cine, las narrativas del rostro han sido recientemente sintetizadas por Santa Cruz (2015). Otra contribución reciente puede encontrarse en Hernández Miñano y Martín Núñez (2015).

**Figura 2:** Conversación de Charles Ryder con el médico, a propósito de Lord Marchmain, en *Retorno a Brideshead* (#1x11: Brideshead Revisited).

- Tiene un maravilloso deseo de vivir, ¿no es así?
- ¿Eso cree? Yo diría que es un gran temor a morir.
- ¿Hay alguna diferencia?
- Claro que la hay. No saca ninguna fuerza de su miedo. Está consumiéndole.



El miedo le consume, pero no evita que ponga el acento en los asuntos del pasado. Es precisamente la segunda de las panorámicas, que parte del rostro de Lord Marchmain, la que acompaña sus recuerdos sobre la estirpe familiar mientras muestra las expresiones de cada una de las personas presentes: primero, la de su hija Cordelia, luego la de Cara, la amante de Lord Marchmain y, finalmente, las de la pareja formada por Charles y su hija Julia (Figura 1, f. 12-16). “La baronía sigue” o eso cree él, pues el hijo de Julia no podrá ser llamado –contra su deseo– con el nombre que llevaron sus antepasados. El movimiento de la cámara rotura plano a plano, como “la tierra baldía” de los tiempos remotos, no solo la mente del protagonista, sino también la de sus oyentes; y lo que es más importante, produce una sensación de uniformidad y conducción gradual de lo narrado hacia el punto más intenso de la confidencia: el hecho de que el espectador conozca que Julia es consciente de lo que supone su esterilidad (véase el cambio en la expresión del semblante de Julia al oír la parte final del soliloquio: cfr. f. 16 y 18). Este noema (lo que el espectador cree que piensa Julia) actuará como punto (o *punctum*) de inflexión del relato cinematográfico, ya que tras la muerte de su padre decide no casarse con el agnóstico Charles, con el cual ha mantenido una relación extramatrimonial (como Lord Marchmain con Cara) que ha sido una traición a la fe católica de sus antepasados: “Cuanto peor soy, más necesito a Dios. No puedo estar fuera del alcance de su misericordia. Eso es lo que significaría empezar una vida contigo; sin Él” (Waugh, 1993, p. 324), le confiesa Julia a Charles, tras la muerte de su padre<sup>9</sup>.

En cambio, en *El Gatopardo*, Visconti opta por subrayar la actuación actoral de Lancaster mediante la dirección de fotografía, pues la planificación visual, sencilla, funcional, se limita al plano contraplano. Tres son las atmósferas que se crean en la estancia del Príncipe fragmentando el espacio de la representación: la iluminación ambiente de las lámparas de la zona del escritorio (Figura 3, f. 1-11), la cenital, cuando se pasea por la habitación (f. 12-13), y la

<sup>9</sup> La decisión de Julia la anima el hecho de presenciar la reconversión de su padre, que “regresa con un tirón del hilo” al seno familiar, al aceptar el perdón y la gracia de Dios en la extremaunción (Waugh, 1993, p. 222), algo que no parece que vaya a sucederle a Charles, que no comparte el hecho religioso: “[...] yo no tenía ninguna religión [...]. La opinión implícita en mi educación era que los hechos fundamentales del Cristianismo eran simplemente un mito [...], la religión era un entretenimiento [...], en el mejor de los casos, la religión era algo ligeramente ornamental; en el peor, era el origen de todo tipo de complejos e inhibiciones [...]. Nadie me había sugerido jamás que aquellos extraños preceptos eran la expresión de un sistema filosófico coherente y de unas reivindicaciones históricas intransigentes; y aunque me lo hubiesen explicado, me habría interesado muy poco” (*ibid.*, p. 83). Cabe señalar que este pasaje de la edición original de la novela de 1945 –que fue la usada en la traducción al español y que se mantiene en el guion de la serie televisiva– fue modificado en la segunda edición por Waugh, donde mitiga la hostilidad de Charles hacia el cristianismo. La cuestión religiosa en la novela ha sido estudiada, entre otros autores, por Wilson (2008) y Johnson (2012).

centelleante del fuego (f. 14-15), cuando se sienta frente a la chimenea. De estas tres, será el claroscuro que produce la cenital, la que coincida con el momento más desesperanzador de su discurso: aquel en que admite ante Chevalley los “deseos de muerte”. Deliberadamente, es el único momento de la secuencia en el que la fotografía se vuelve más dura: vela su rostro, subraya las sombras y le oscurece las cuencas de los ojos (f. 12). Su rostro es ahora un espectro que enfatiza en términos visuales no solo la “aspiración de los sicilianos al olvido”, sino la muerte inminente del expropiado. Su consunción o “petrificación”, se confirmará poco después, en la escena del baile, al arrodillarse ante el cuadro de Greuze (Figura 4):

La actitud del Príncipe, aislado en la biblioteca, constituye una forma de la consunción. Llevándose la mano a la frente en un gesto de lasitud, o inclinado en la contemplación del cuadro de Greuze, *El hijo castigado* (titulado *La muerte del justo* en el guion y en la novela de Lampedusa), el Príncipe ofrece una serie de modulaciones alrededor del retrato de un individuo, filósofo o no, solitario en su intimidad y meditabundo. En este tema aparece la figura de la Melancolía. El cuadro de Greuze es una especie de Deposición profana (Liandrat-Guigues, 1997, p. 159-160)<sup>10</sup>.

**Figura 3:** Secuencia expropiatoria de *El Gatopardo*, en la que el Príncipe de Salinas (Burt Lancaster) pronuncia ante Chevalley (Leslie French) su discurso testamentario: “Los escopetazos y las cuchilladas son deseos de muerte. Y nuestra pereza, la penetrante dulzura de nuestros vinos, son deseos de voluptuosa inmovilidad, es decir, de muerte también”.



<sup>10</sup> Para Geoffrey Nowell-Smith, Visconti se identifica con la figura central en la escena del baile al adoptar el punto de vista del protagonista; el film pasa de mostrar en estilo indirecto una actitud crítica en relación con los acontecimientos históricos escenificados a adquirir “un carácter de nostalgia ciega” en la “transfiguración virtual de la aristocracia siciliana” (Nowell-Smith, 2003, p. 110). Recuérdese que “tanto Lampedusa como Visconti eran aristócratas, representantes del mismo orden cuya desaparición relatan sus obras” (Said, 2009, p. 63). De ahí que críticos como Bernard Dort calificaran en su día *El gatopardo* de “narcisismo viscontiano” al compararlo con *Los placeres y los días* de Proust. Visconti no comparte el análisis de quienes pretenden “sacar a esta obra del ámbito del realismo [...], para situarla en esa especie de vago eliseo [...] que constituye la llamada literatura de la angustia” (Trombadori, 2007, p. 48).



Son momentos en los que, con una cadencia operística y una clara intención poética, el cineasta consigue detener la acción. Su logro es condensar todo el sentido narrativo del film transformando la imagen en algo más poderoso que el lenguaje escrito: dibuja un cuadro que el espectador retendrá como clave de la historia (Figura 4). Formalmente, la contemplación del cuadro de Greuze sería el contrapunto visual expropiatorio de la conversación que el Príncipe mantiene con Chevalley: “Su belleza formal [...] surge de sus cuadros centrales con un objetivo eminentemente dramático: el de subrayar pudorosamente la nostalgia de unos personajes por cuyas venas circula la muerte” (Marín, 1995, p. 138).

**Figura 4:** Retratos de la decadencia. La contemplación del cuadro *La muerte del justo*, de Greuze, sería el contrapunto expropiatorio en términos visuales de la entrevista del Príncipe con Chevalley en *El Gatopardo*.



La entrevista con Chevalley (1:59:45’-2:03:48’; Figura 3), en cambio, tiene un propósito político, incorporar a los nuevos tiempos posrevolucionarios la experiencia del noble, “un exponente de la vieja clase... a caballo entre dos mundos”, que parece comprender de antemano que será inútil querer cambiar las cosas: “Dudo sinceramente que el nuevo Reino pueda ofrecer maravillas que nos despierten”. La respuesta negativa del Gatopardo se fundamenta en la historia: los sicilianos son impermeables a la civilización, a las “heterogéneas civilizaciones” que han dejado su huella en la isla; “nada ha germinado aquí”. Ninguna mejora de las condiciones de vida podrá combatir la arraigada convicción de que la muerte se alzaría al fin con la victoria:

Todas nuestras manifestaciones, hasta las más violentas son aspiraciones al olvido. Nuestra sensualidad es el deseo de olvidar. Los escopetazos y las cuchilladas son deseos de muerte. Y nuestra pereza, la penetrante dulzura de nuestros vinos, son deseos de voluptuosa inmovilidad, es decir, de muerte también (Fig. 3; f. 11-15).

La peculiaridad de Sicilia (“este ambiente, la violencia del paisaje, la crudeza del clima, la continua tensión de la vida...”) es que sus nativos han inscrito esta fatalidad en el carácter de la raza, hasta el punto de invertir el sentido de la elección que podría haber implicado en el futuro su redención. Los sicilianos, según se desprende de las palabras del Príncipe, serían la contrafigura de los judíos: atraviesan la historia con la conciencia de que hay algo en la naturaleza humana que no es susceptible de ser reformado: “No niego que algunos sicilianos, transportados fuera de la isla, puedan resurgir y despertar. Pero han de partir muy jóvenes; a los veinte años ya es tarde, ya se han entumecido”.

Por el contrario, la apertura a la reforma, que sería un comienzo para la ética, quedaría anulada por el convencimiento de que todo permanecerá igual: “La intención es buena, pero llega tarde. Un sueño, querido Chevalley, en un prolongado sueño viven los sicilianos y odiarán siempre a todo el que pretenda despertarlos, aunque sea para ofrecerles maravillosos dones”. Lo notable de esta confidencia es que está puesta en boca del aristócrata que podría haber sacado mayor beneficio de la secular desigualdad que azota a sus compatriotas. Sin embargo, en caso de haber aceptado el ofrecimiento de Chevalley, el Príncipe habría traicionado esa sabiduría telúrica, a la vez grosera y excelente, cuyo fruto parece caer por su peso como una lección magistral de la historia de Sicilia. La sinceridad de Fabrizio se debe, por tanto, a que él mismo es una víctima de la sombría, desencantada, casi inhumana visión de un destino compartido por la falta de esperanza (“estamos aburridos, deshechos, acabados”)<sup>11</sup>. Pero vivir sin esperanza, como los brutos (recuérdense las anécdotas referidas por el conde a Chevalley durante la partida de cartas) o los dioses (recuérdese la respuesta dada por el Príncipe a los ingleses que le visitan), no significa vivir desesperado. La contención, por extraño que resulte, es el extremo de toda esa depurada educación que ha hecho del Príncipe la figura más respetada y temida entre sus pares, como se advierte en el episodio del banquete; y el punto final de la confidencia del Gatopardo a Chevalley, el ilustrado, entre la vida que aún despierta la sensualidad y la muerte que suprime las ilusiones, consiste en hablar sin hipocresía sobre el declive irreversible de su clase y sobre el hecho de que su desaparición no supondrá una diferencia sustancial, dada la incorregible vanidad de los seres humanos. En palabras de Visconti,

[...] me gustaría que en la fúnebre mortaja que gravita sobre los personajes de la película, desde que se dicta la sentencia “si queremos que todo siga como está es preciso que todo cambie”, resonara el mismo sentido de muerte y de amor-odio hacia un mundo destinado a morir entre esplendores deslumbrantes que Lampedusa asimiló tanto de la inmortal intuición verguiana del destino de los sicilianos, como de los claroscuros de la *Recherche du temps perdu*. Por lo demás, el motivo central de *El Gatopardo* –“para que todo siga como está es preciso que todo cambie”– no solo me interesó en tanto que crítica despiadada al transformismo que pesa como el plomo sobre nuestro país y que le ha impedido cambiar hasta hoy, sino también como fenómeno más universal y, lamentablemente, de rabiosa actualidad: el de someter el impulso hacia lo nuevo que experimenta el mundo a las normas de lo viejo, haciendo que éstas gobiernen sobre aquel (Trombadori, 2007, p. 50).

### 3.3. El testimonio expropiatorio de Gide

El punto final a estas secuencias pueden ponerlo las apenas treinta páginas de André Gide escritas tras la muerte de su esposa, *Et nunc manet in te*, que, al ser leídas, causan una impresión similar a tragarse una cuchilla: corta cada línea escrita, desde la primera, que tanto recuerda la *Carta de una desconocida* (*Letter from an Unknown Woman*, Max Ophüls, 1948), que

---

<sup>11</sup> En términos políticos, esta visión se corresponde con la “respuesta meridional” de la falta de esperanza, puesta en boca del Príncipe de Salina, respecto a la “cuestión meridional”, planteada por Gramsci en su última obra, que tal vez conociera Lampedusa, según el análisis de Edward W. Said (2009, p. 65-67). Con todo, estas palabras no deberían entenderse como una declaración de principios reaccionarios por parte de Lampedusa. Antes bien, sería un modo de denunciar la “mixtificación” por la que los amigos de lo nuevo se sirvieron de los instrumentos más falaces de lo viejo para sacar adelante sus planes, de acuerdo con Visconti (Trombadori, 2007, p. 51).

tal vez fuera la reconversión femenina de estas viriles despedidas. *Et nunca manet in te* y su secuela íntima del *Diario* son la confidencia de Gide a alguien que, según dice, pueda “sentirse menos solo en su agonía”: es la confidencia póstuma sobre la imposibilidad de restañar la herida que le produjo amar a su esposa. La frase, en efecto, sería incongruente si no tuviéramos en cuenta la dirección de los instintos de Gide, aquello que produjo el cisma del que han brotado sus libros. De ahí que este no sea un texto menos literario que los anteriores, por mucho que se trate de la conducta del autor hacia Madèleine, desprovista ya de los nombres con que la disfrazaba en su ficción. Gide sigue escribiendo, más allá de su desolación, por una cuestión de “método”, tal como dice, por un hábito que le lleva a articular un estado de desolación o abandono irremediable. Recuérdense los adjetivos de los sonidos de un mundo en que ya no está ella, “profanos, opacos, extintos, desesperados”. Suenan como la antítesis de los relativos a su presencia, “constante, latente, secreta, esencial”<sup>12</sup>. El relato, y el retrato personal, admite esta aproximación, pero respeta la singularidad o diferencia entre los esposos, el elemento de la “naturaleza” (Gide, 2011, p. 48), como un límite infranqueable en los movimientos de su ánimo, que pasa por la duda, el lamento y el arrepentimiento. El valor supremo de estos párrafos como testimonio expropiatorio reside principalmente en la imposibilidad de abstraer estas “grietas” del proceso mismo de la escritura, como si Gide supiera que llegaba la ocasión única de hablar de estas cosas. Otro tipo de escritor habría esperado a superar el duelo para ir en busca de la expresión apropiada. Pero a Gide no es la propiedad de la expresión lo que más le importa, sino lo contenido en ella, aunque por la experiencia acumulada podamos contar ya con cierta contagiada invulnerabilidad o infalibilidad en la voz. El expropiado cede a un impulso que va más allá de sí mismo, también más allá de las elecciones oportunas para educar a los oyentes, a quienes puede tratarse, en cierto modo, como seres desahuciados.

Las voces de la expropiación no guardan esperanza respecto al mundo que abandonan ni tampoco respecto a los que quedan en él: “Los sicilianos nunca querrán mejorar porque se consideran perfectos. Su vanidad es más fuerte que su miseria”, constata el Príncipe de Salina a Chevalley en *El Gatopardo* (2:05:38). Los oyentes son extrañamente descontados en la relación, aunque siga presente un aspecto de cuidado por conservar los bienes recibidos. Esto es más visible en el Príncipe y en el Lord, menos en Gide. Ahora bien, ¿y si, en efecto, fuera toda una tradición literaria, la tradición francesa de las *belles-lettres*, tan apegada, como decía el crítico Edmund Wilson, al triunfo de la forma, la que se rebela aquí contra la constatada descomposición absoluta (“acabado, arruinado, descompuesto”) en que culmina este diario íntimo?<sup>13</sup> ¿Y si la literatura se valiera del escritor para perpetuar, con la excusa del “método”, un dibujo de la realidad humana –el “hilo de plata” (Gide, 2011, p. 38)– que sirve de último apoyo cuando queda alrededor un mundo desmoronado, o “los malos resultados de todo”, según el abrumador verso de Whitman (1980, p. 396)? Así, la expropiación podría ser el subgénero más secreto de la literatura<sup>14</sup>, un cauce subterráneo para mantener saludables y

---

<sup>12</sup> Véase Gide (2011, p. 63): “Qué es lo que se oculta a través de la traicionera apariencia y que vuelvo a encontrar y reconocer idéntico a través de las degradaciones? No sé qué de inmaterial, de armonioso y de radiante, que es preciso llamar alma. ¡Qué importa la palabra! Ella creía en la inmortalidad; y es a mí a quien, habiéndome abandonado Magdalena, me sería dulce creer en ella”. Cfr. con las p. 66 y 76.

<sup>13</sup> Cfr. con Lampedusa (1982, p. 186): “Estamos cansados y también vacíos”. En la película: “Estamos aburridos, deshechos, acabados”.

<sup>14</sup> Por subgénero aquí entendemos, de manera laxa, un tipo narrativo, modelo cultural o argumento universal al que se pueden adscribir las obras con las que mantienen un mayor contacto o con las que comparten determinadas características o expectativas. Sus antecedentes responderían a las categorías artísticas clásicas que facilitaban la producción y la lectura y que luego heredaría, codificaría e institucionalizaría el cine. En palabras de Jordi Balló y Xavier Pérez (2018, p. 11), “las narraciones que el cine ha contado y cuenta no serían otra cosa que una forma peculiar, singular, última, de recrear las semillas inmortales que la evolución de la dramaturgia ha ido encadenando y multiplicando”. Así, al hablar de la caída de los gatopardos en “Lo viejo y lo nuevo” como argumento universal que proporciona no solo un tema y clima dramático, sino también una estructura expositiva o manera de narrar, señalan: “El pasado perdido significa asimismo, como hemos aprendido de Chéjov, el naufragio de un espacio, el

cristalinas las aguas en que las generaciones necesitan purificarse cuando no han encontrado el consuelo de la religión o no han aprendido a seguir el esforzado camino de la filosofía. De ser así, podría decirse que la literatura ha proporcionado en los testimonios impersonales de estos personajes, incluido Gide como autor, un medio con el que los lectores más atentos se enfrentarán al cambio de clima que sobreviene en la vejez sin recurrir al expediente del autoengaño o la hipocresía: un modo de excavar la verdad que no suponga el derrumbe de las galerías por las que los hombres persiguen sus sueños.

Por encima de todo, debemos destacar que una expropiación es lo contrario de una explicación. Gide (2011, p. 71) reitera que entre su esposa Madeleine y él no hubo explicación alguna, y tampoco en esas páginas finales se consiente en explicar nada. A lo sumo, serán la represalia por la represión: “Para poder hablar finalmente un día, me he reprimido toda mi vida”. Lo del *Gatopardo* no es tampoco una explicación, sino una constatación. Una explicación se da por un problema que se espera resolver, pero en el horizonte de estas consideraciones asumimos que hay problemas irresolubles, con los que debemos convivir precisamente hasta el instante en que la vida misma afloje sus nudos. Pero describir un problema no es explicarlo. La expropiación deja intacto el pasado del individuo sin añadir un espacio para nuevas decisiones que puedan variar su curso. Es una última intervención alada sobre un conflicto que nace de la vieja mortalidad, aquello que, por perentorio, trasciende toda explicación. Como en *Lord Marchmain*, la expropiación traza meandros sobre el territorio exclusivo del pasado y permite oler las fragancias que trae el viento de esos campos. Es un capítulo de máxima sensación y baja intensidad emocional. Las ideas del individuo expropiado son fácilmente legibles para él, pero no traducibles a un lenguaje ajeno a esa escena, como ocurre con las últimas palabras del Príncipe, apenas audibles para Chevalley (véase la Figura 5). Las ideas se aferran a las palabras en que se manifiestan como a tablas de un naufragio. Salen a flote por última vez, antes de hundirse en lo más profundo. Suenan a una curiosa mezcla de agonía y alivio<sup>15</sup>.

La propiedad es nuestro vínculo más antiguo con el mundo. La expropiación apela, por tanto, a un estado anterior al tiempo, una suerte de metafórica eternidad que solo sería concebible para quienes han extremado sus cuidados hacia los bienes heredados, la transmisión de aquello que las generaciones han poseído, que han legado antes de desaparecer. Si la propiedad es sagrada, entonces la expropiación tiene algo de profanación, de cumplir con una condición de sinceridad que, sin embargo, no puede restaurar la armonía perdida. La pérdida de la armonía es otro ingrediente de la degradación expropiatoria.

---

despoblamiento o la desposesión”. El cine ha transmitido esa desposesión o “expropiación” adaptándola a su manera particular. Visconti, a diferencia de Waugh, no relata toda la evolución de la familia Salina, de los supervivientes al cambio histórico. Se sirve de una secuencia majestuosa: la gran fiesta ofrecida por otra aristócrata siciliana, en la que se insinúa el destino de cada personaje, incluida la inminente muerte del Príncipe. La sucesión de vals y mazurcas no son más que el espejismo del esplendor de una estirpe que pronto descubrirá su decadencia: “Es la imagen más clara que el cine ha dado del final de una época a manos del tiempo destructor” (*ibid.*, p. 119).

<sup>15</sup> “Las memorias profundas no dan lugar a epitafios”, escribió Melville (1979, p. 136). Las expropiaciones podrían ser consideradas como los restos tras el naufragio, un “capítulo disperso” de nuestra existencia, “lúvidos jeroglíficos” que piden ser descifrados, según escribió Hart Crane en su poema epitáfico, “At Melville’s Tomb” (Baym, 1998, pp. 1649-50). El naufragio completo de la historia sería el fracaso del hombre por preservar testimonio alguno. La literatura y el cine, mediante estos actos de elocuencia a las puertas de la muerte, dejarían constancia del sentido de la vida de personajes nobles como conciencias vinculadas al plano material de la memoria. Recordemos el soliloquio final del Príncipe en *El Gatopardo* de Visconti: “Este estado de cosas no debería durar, pero durará siempre. El ‘siempre’ de los hombres, uno o dos siglos. Luego, quizá, todo será distinto, pero será peor... Nosotros fuimos los gatopardos, los leones. Quienes nos sustituyan serán los chacales, las hienas. Y todos nosotros, gatopardos, leones, chacales y ovejas, continuaremos creyendonos la sal de la tierra” (2:08:43-2:09:30; Figura 5).

**Figura 5:** Capturas de pantalla de *El Gatopardo* (2:08:43-2:09:30'). Don Fabrizio Salinas acompaña a Chevalley al carruaje. En el trayecto, contemplan la miseria en la que vive el pueblo (fotogramas 1-3): "Este estado de cosas no debería durar, pero durará siempre" (f. 5). Al despedirse, susurra su profecía sobre los tiempos venideros (f. 6), que Chevalley no logra escuchar (f. 7): "Y todos nosotros, gatopardos, leones, chacales y ovejas, continuaremos creyéndonos la sal de la tierra".



#### 4. Conclusiones: atributos de la expropiación

Tal como hemos analizado, a pesar del drama humano que representa, el concepto de expropiación haría referencia a aquellos enunciados (y su correspondiente visualización) que, por su naturaleza retórica y su ostensible magnanimidad, serían discursos más propios de la experiencia literaria que de la vida real. La solemnidad de los soliloquios viene a su vez determinada por la trascendencia del momento: para que el individuo se considere expropiado, la confidencia ha de realizarse a las puertas de la muerte ante un auditorio reducido de personas escogidas que asumen no solo la posición del oyente intradieгético del relato, sino también la del espectador extradieгético, implicado emocionalmente en la historia, aunque se encuentre fuera de ella. Así lo hemos comprobado en los casos analizados. Lord Marchmain pronuncia una confesión que desborda el inteligente egoísmo con el que planifica su propio *retorno a Brideshead*; el Príncipe de Salinas encarna al aristócrata llevado por la historia a presenciar una postergación que no es más que otro episodio de la eterna mortalidad de los sicilianos, la incomprensible arrogancia humana. *Et nunc manet in te* sería la expresión extrema del desahucio del escritor cuya justificación última no puede estar en la materia, sino en la forma de su vida, sacrificada en el altar de una tradición cuyos vínculos se desvanecen a medida que el propio estilo logra su definitiva cristalización.

Estos actos de transparente elocuencia y lucidez no pretenden en modo alguno adoctrinar a los oyentes, sino compartir con ellos la mirada fragmentada del testigo desahuciado, dado que el sujeto expropiado no alberga esperanza alguna respecto al mundo que abandona o sus sucesores. No hay autoengaño ni hipocresía: es un desahogo que aún pretende excavar en la verdad. La expropiación no ha de entenderse como una explicación (en el sentido didáctico), sino más bien como una constatación de los hechos. Las confidencias, además, han de contener una pretensión de perdurabilidad por parte del protagonista, siempre masculino, lo que implica su peculiar distinción: solo es concebible para quienes han extremado el cuidado de los bienes heredados, del legado que implica la tradición en la familia aristocrática. Asimismo, lo que dicen los sujetos expropiados ha de suponer una reconciliación con las fuentes de una educación liberal, en mayor medida que con los términos dogmáticos de su instrucción religiosa, ya que su testamento no contiene un

mensaje redentor, del mismo modo que la filosofía no está presente en este escenario “demasiado humano” por su distancia o impavidez ante la muerte.

El concepto puede aplicarse probablemente a otros contextos u obras, más allá de los ejemplos aquí examinados, a pesar de que las conclusiones que extraemos dependen en gran medida de la materialidad del discurso audiovisual. Somos conscientes aquí de la dificultad de generalizar, así como de la necesidad de rastrear en el campo de las manifestaciones artísticas cierto tipo de expresiones terminales en que la crisis suscitada por el final de una época puede tomarse como parangón de la difícil revelación, y la virtual incomunicación, del artista a su público en la modernidad, cuando los valores compartidos han cesado de ser una garantía para la comprensión trascendente de aquello en que la humanidad había cifrado los secretos de la tradición.

## Referencias

- Balló, J. & Pérez, X. (2010). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography* (Richard Howard, Trans.). New York: Hill & Wang.
- Bergala, A. (2007). *Hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona: Laertes.
- Baym, N. (Ed.) (1998). *The Norton Anthology of American Literature, II*. New York & London: W. W. Norton & Company.
- Clark, K. (1981). *Moments of Vision & Other Essays*. New York: Harper & Row.
- De Villena, L. A. (2009). *El Gatopardo. La transformación y el abismo*. Barcelona: Gedisa.
- Gide, A. (1952). *Madeleine (Et Nunc Manet In Te)* (Justin O'Brien, Trans.). New York: Alfred A. Knopf.
- Gilbert Barberà, P. (2013). *Brideshead Revisited* (1945) de Evelyn Waugh (1903-1966): El rédito de la experiencia arcádica en la permanente tragedia humana. *LEXIS. Poética, retórica e comunicazione nella tradizione classica*, 31, 398-418.
- Hawthorne, N. (1997). *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Columbus: Ohio State University Press.
- Hernández Miñano, P. & Martín Núñez, V. (Eds.) (2015). Rostros, voces, cuerpos, gestos. La concepción del trabajo actoral como núcleo del análisis fílmico. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 19, 6-66.
- Jeffers, R. (2006). Vuelo de cisnes. In José Siles Artés (Ed.), *Antología bilingüe de la poesía angloamericana* (pp. 182-183). L'Elia: Biblioteca La Torre del Virrey.
- Johnson, R. M. C. (2012). Human Tragedy, Divine Comedy: The Painfulness of Conversion in Evelyn Waugh's *Brideshead Revisited*. *Renascence: Essays on Values in Literature*, 64(2), 161-175.
- Liandrat-Guigues, S. (1997). *Luchino Visconti*. Madrid: Cátedra.
- Melendo, A. (2007). *Fields of Castile/Campos de Castilla: A Dul Language Book*. Mineola, NY: Dover.
- Marín, F. (1995). *El Gatopardo*. Barcelona: Dirigido por, S.L., colección programa doble.
- Melville, H. (1926). *Moby Dick*. Boston: L. C. Page & Co.
- Nowell-Smith, G. (2003). *Luchino Visconti*. London: British Film Institute.
- Platón (1990). Fedón, o del alma (115b). In *Obras completas* (pp. 610-652). Madrid: Aguilar.
- Ruskin, J. (1903-1912). *The Works of John Ruskin, XXVII*. London: George Allen.
- Ruskin, J. (1997). *The Genius of John Ruskin: Selections from His Writings*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Said, E. (2006). *On Late Style: Music and Literature against the Grain*. New York: Vintage Books.
- Santa Cruz G., J. M. (2015). *La inquietud del rostro. Narrativas del aparecer del rostro cinematográfico*. Madrid: Plaza y Valdés.

- Schifano, L. (1991). *Luchino Visconti: el fuego de la pasión*. Barcelona: Paidós.
- Thoreau, H. D. (1995). *Walden: An Annotated Edition*. New York: Houghton Mifflin Co.
- Tomasi de Lampedusa, G. (1982). *El Gatopardo*. Barcelona: Orbis.
- Trombadori, A. (2007). Diálogo con Visconti. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 4, 47-51. Retrieved from [http://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/Dialogo\\_\\_con\\_\\_Visconti\\_\(5160\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Dialogo__con__Visconti_(5160).pdf)
- Visconti, L. (2010). Cine antropomórfico. In J. Romaguera i Ramió & H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (pp. 193-195). Madrid: Cátedra.
- Waugh, E. (1964). *A Little Learning: An Autobiography – The Early Years*. Boston: Little, Brown & Co.
- Waugh, E. (1993). *Retorno a Brideshead*. Barcelona: Tusquets.
- Waugh, E. (2003). *Brideshead Revisited*. London: Penguin Books.
- Whitman, W. (2008). *Leaves of Grass: A Textual Variorum of the Printed Poems, 1860-1867*. New York: NYU Press.
- Wilson, J. H. (2008). Evelyn Waugh and the Varieties of Religious Experience. *Evelyn Waugh Newsletter and Studies* 39, 2. Retrieved from <http://specialcollections.le.ac.uk/digital/collection/p16445coll12/id/1397>