

La casa Malaparte: espacio filmico y arquitectura de autor

José L. Sánchez-Noriega¹

Recibido: 24 de marzo de 2017 / Aceptado: 27 de julio de 2017

Resumen. Hay una rica y variada interrelación entre la arquitectura y el cine. Algunas casas y edificios singulares adquieren personalidad y casi la condición de personajes en determinadas películas, tanto en el cine de género -la “casa encantada” en el cine de terror- como en filmes de autor. La casa Malaparte de Capri responde a una arquitectura muy personal y se ubica en un espacio singular que ha servido, en distintos rodajes, para un espacio filmico que trasciende el mero marco o contenedor de historias; forma parte de una tipología de casa que desafía la gravedad. La adaptación de la novela del propio Curzio Malaparte emplea esta casa como escenario de algunas secuencias, más por su pertenencia al escritor que por el espacio en sí mismo o su lugar en el relato. A partir de una novela, Godard crea en *El desprecio* un texto rico en capas y evocaciones que remite a la mitología de Ulises al tiempo que reflexiona sobre la imposibilidad del amor y la supervivencia de la pareja.

Palabras clave: Casa Malaparte; arquitectura y cine; Godard; cine en el cine.

[en] The Malaparte house: film space and author architecture

Abstract. There is a rich and varied interrelation between architecture and cinema. Some houses and singular buildings acquire personality and almost become characters in certain films, both in the genre of cinema - the “haunted house” in the cinema of terror - and in author films. The house Malaparte of Capri has a very personal architecture and is located in a unique space that has been used, in different takes, as a filmic space that transcends the mere frame or container of stories; it is part of a house typology that defies gravity. The screen adaptation of the novel, by Curzio Malaparte himself, uses this house as the setting for some sequences, more due to its closeness to the writer than to the space itself or its place in the story. From a novel, Godard creates in ‘Scorn’ a text rich in layers and evocations that refer to the mythology of Ulysses while reflecting upon the impossibility of love and the survival of the couple.

Keywords: Malaparte house; architecture and cinema; Godard; film on film.

Sumario: 1. Interrelaciones arquitectura-cine. 2. La casa abismada en el mar. 3. Miseria moral en *La piel*. 4. Autoconciencia filmica y mitología en *El desprecio*. 5. Recopilación. Referencias.

Cómo citar: Sánchez-Noriega, J.L. (2017) La casa Malaparte: espacio filmico y arquitectura de autor. *Arte, Individuo y Sociedad* 29(3), 463-481.

² Universidad Complutense de Madrid (España)
E-mail: noriega@ucm.es

1. Interrelaciones arquitectura-cine

Este trabajo se ubica en las reflexiones sobre la semiótica del espacio filmico que indagan en las diversas funciones que las localizaciones y los lugares naturales y construidos desempeñan en los relatos, cómo interactúan los personajes con ellos y en qué medida los lugares ejemplifican determinados temas o vienen marcados por “efectos de género”. Más concretamente, dentro de esa semiótica ocupa un lugar específico la arquitectura, de manera que nuestras reflexiones participan tanto de la estética del filme como de la propia estética arquitectónica. Se da la circunstancia, además, de que la casa Malaparte sirve para una doble proyección de la personalidad de escritor Curzio Malaparte: en cuanto es un encargo suyo a un arquitecto –lo que nos lleva a reflexionar desde esa estética arquitectónica sobre la autoría y la proyección personal: cómo en una construcción puede ser huella de la personalidad de su autor- y en cuanto es un espacio real que sirve para una ficción cinematográfica, a su vez con origen en la memoria personal del escritor.

La reflexión sobre las interrelaciones (dependencias, herencias, inspiraciones...) entre la arquitectura y el cine presenta, al menos, los siguientes recorridos:

1. La consideración del cine como herramienta para la representación de la arquitectura gracias a la movilidad de la cámara y la posibilidad de mostrar el espacio construido; el lenguaje audiovisual permite una mejor apropiación de la arquitectura que la ofrecida por planos o fotografías: “Los arquitectos pueden aprender a mirar y por tanto a crear contenedores de espacio, gracias a la mirada experimentada de los cineastas” (Gorostiza, 1997, p. 19). Asimismo, el filme posibilita una mirada recreadora de la arquitectura, como estudian los trabajos sobre el movimiento moderno de Gorostiza en un género y de Sánchez-Biosca y de García Roig en sendos períodos (VV.AA., 2007).
2. Las aportaciones que los estilos de la historia de la arquitectura proporcionan a la escenografía cinematográfica, tanto a obras específicas como a estilos o estéticas en su conjunto; y, desde un punto de vista complementario, se consideran los géneros cinematográficos –singularmente el musical y el fantástico- caracterizados por el aspecto visual que proporciona la arquitectura, como han estudiado Ramírez (1986) y Gorostiza (2007).
3. La arquitectura realmente existente -o la falsa arquitectura del profilmico- como espacio físico contenedor de un espacio dramático donde se ubican y se definen unos personajes y unas acciones. El espacio físico adquiere un espesor semántico que alcanza la categoría de medio fundamental de expresión artística cuando experimenta una transformación gracias a la disposición de los decorados y objetos y a la iluminación; a la organización del movimiento de los actores y al movimiento y encuadre de la cámara (Cairns, 2007, p. 176). Espacio, personajes y cámara establecen unas interrelaciones creativas de gran elocuencia, como se aprecia en el análisis de secuencias de Wim Wenders -*Paris, Texas*, 1984; *Cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin)*, 1987)- realizado por Gorostiza (2007, pp. 105-119).
4. Como radicalización o concreción de lo anterior, los espacios urbanos, viviendas, torres y todo tipo de edificios alcanzan la consideración de *personaje* en el relato filmico gracias a su singularidad y/o a unas características específicas que harían impensable la película sin ellos. Así, por ejemplo, hay estudios

sobre películas singulares con una marcada escenografía y trabajos como el de Blázquez Mateos (2006) donde se analizan las funciones de las casas señoriales en los relatos. Se repiten los análisis de películas desde la expresividad artística lograda gracias a espacios físicos muy definidos por la arquitectura, como sucede con obras del expresionismo alemán (*Metropolis*, *El Golem*) y de las vanguardias de los 20 (*La inhumana*) (Kale, 2005), parábolas futuristas y títulos del cine de ciencia ficción (*La vida futura (Things to come)*, *Blade Runner*), películas de referencia en la historia del cine (*Ciudadano Kane*) u obras de autores que logran poner en pie un idiolecto en la puesta en escena gracias al diseño escenográfico, como Jacques Tati, cuyo *Mi tío (Mon oncle)*, 1958) y *Play time* (1967) son estudiados reiteradamente (vid. Gorostiza, 2007, pp. 91-103; Ockman, 2011; Cuéllar en Ortiz Villeta, ed., 2008, pp. 63-76; Cairns, 2007, pp. 119-129)

5. Las recreaciones de vidas de arquitectos y la actividad profesional representada por el cine, como ha estudiado Jorge Gorostiza (1997).

En este bosquejo sumarial hay, obviamente, interrelaciones e intersecciones; Graham Cairns (2007, pp. 173-174) se hace eco del pensamiento de Dietrich Neumann y habla de tres cauces: el cine como reflejo o comentario de la arquitectura y la ciudad contemporánea; el cine como campo de pruebas para las visiones arquitectónicas innovadoras e irrealizables fuera de la pantalla; y la investigación de la interrelación entre el espacio arquitectónico y su plasmación audiovisual, de manera que “una mejor comprensión de la percepción cinematográfica puede enriquecer la proyección arquitectónica”.

Dentro del punto 4 de arriba me parecía interesante abundar en la, para muchos, enigmática construcción de la casa Malaparte de Capri, una vivienda para un creador –incluso, en buena medida, diseñada por el propio artista/escritor– que ha llamado la atención de creadores del cine y la publicidad, pues ha servido de marco para secuencias autobiográficas de *La piel (La pelle)*, Liliana Cavani, 1981) y, sobre todo, para una parte considerable del metraje de *El desprecio (Le mépris)*, Jean-Luc Godard, 1963), donde el espacio de la casa y del cabo donde está situada adquiere una evidente densidad semántica. También es protagonista del Proyecto For Sale – Vendesi de Costantino Ciervo y Ottmar Kiefer de 1994 que denuncia la mercantilización de la obra artística y la mera consideración comercial de un bien cultural². Asimismo ha servido de escenario para sesiones fotográficas de Hugo Boss y para el rodaje del anuncio del perfume Uomo de Ermenegildo Zegna, una pieza mayoritariamente en blanco y negro que narra un encuentro amoroso en la casa cuya autoría se atribuye al escritor: “Casa Malaparte is a work of achitecture created by Curzio Malaparte”³.

² La grabación testimonial del proyecto está disponible en http://www.youtube.com/watch?v=xR1RdM2T_5k (consultado 13-3-2017). Véase información adicional en www.ciervo.org.

³ La promoción de Zegna presenta el anuncio de 2013, dirigido por Jonas Akerlund y protagonizado por Ryan Reynolds, y la casa Malaparte como modelo de la nueva masculinidad; está disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=rd-3xQcZDQ4> (consultado 13-3-2017).

2. La casa abismada en el mar

“Una casa come me” es la frase que figuraba en una placa a la entrada de la vivienda y con la que Curzio Malaparte explica la propuesta de una construcción situada en un espacio inhóspito por su extraordinariamente difícil acceso, paralelepípedo cerrado de nulo atractivo visto desde fuera y, a la vez, un lugar fascinante, que ejerce sobre el individuo una atracción irresistible por la condición simbólica que posee en cuanto final del mundo, Finisterre sobre el mar Tirreno, gracias a la arriesgada comunión con la Naturaleza a que invita. Y es que el escritor que firma como Curzio Malaparte (Prato, 1889-Roma, 1957) encarna también contradicciones irresolubles, pues su vida conoce la evolución radical que va desde la adhesión al Fascio a partir de la marcha sobre Roma (1922) y de su militancia como intelectual y periodista al servicio del partido fascista al rechazo de los dictadores Hitler y Mussolini en su libro *Técnica del golpe de Estado* (1931), el confinamiento en la isla de Lipari, la cárcel... hasta ingresar en el Partido Comunista después de la guerra y apostar por el maoísmo en su última etapa, eligiendo como herederos de la casa de Capri a artistas de la República Popular China. En su novela *La piel* (*La pelle*, 1949) hay numerosos párrafos⁴ donde aparece el espacio del cabo Massullo donde se ubica la casa en la isla de Capri y el entorno del golfo de Nápoles con la isla de Ischia y la costa de Sorrento, y donde el escritor refleja esa comunión con la Naturaleza y la inmersión en un espacio mágico, poseído por la luz, las rocas, los colores, la leyenda...

De nombre real Kurt Erich Suckert, de madre lombarda y padre alemán, elige el sobrenombre de Malaparte al parecer como irónico contraste frente al Bonaparte del emperador francés. Polemista, escritor furibundo, no se puede dudar del compromiso con su tiempo y de la huella que imprime en su personalidad la experiencia de las dos guerras mundiales, lo que explica el grueso de su obra literaria y de la única película que escribe y dirige *Il Cristo proibito* (1950), un descarnado relato de talante neorrealista sobre el regreso de un soldado italiano a su pueblo al acabar la guerra con el tema de la venganza y la denuncia de la delación. Pero las contradicciones se suman en esta personalidad poliédrica que, como señala Maurizio Serra (2012) en la introducción de la biografía más solvente

Autor cosmopolita, cuya sensibilidad despertaron pronto las carnicerías de la Primera Guerra Mundial, en la que participó como voluntario en Francia un año antes de que su país natal entrara en guerra; conspirador reprimido, de aire montaraz, político astuto, que parecía reñido con el mismo régimen fascista que durante mucho tiempo lo colmó de honores y prebendas; enviado especial en todos los frentes, de las fábricas a las largas marchas, de las hogueras a las pilas de agua bendita, de Lenin a Stalin, de Mussolini a Mao, de los anarquistas

⁴ Por ejemplo “Por los ventanales abiertos se veía el abismo glauco y dorado del mar, el puerto humeante, y allí frente a nosotros, pálido, aflorando fuera de la áurea caligine de la luna, el Vesubio. Resplandecía en medio del cielo la luna apoyada sobre el hombro del Vesubio como el ánfora de barro sobre el hombro de la portadora de agua. Lejana, en el borde, del horizonte, erraba la isla de Capri, de un delicado color violeta, y el mar, estriado de corrientes aquí blancas, allá verdes y más allá purpúreas, tenía una sonoridad argentina en medio de aquel triste y afectuoso paisaje. Como en una vieja estampa descolorida, aquel mar, aquellos montes, aquellas islas, aquel cielo, aquel Vesubio de alta frente coronada de fuego, tenían en la noche serena un aspecto patético y dulce, la palidez propia de la belleza de la naturaleza que ha llegado al límite del sufrimiento; y me producían dentro de mí corazón como una pena de amor” (tomado de la edición en español de Ediciones G.P., Barcelona, 1969, traducción de M. Bosch Barrett, p. 137).

al Papa; militante de todas las causas y de las contrarias, fue el precursor del compromiso libre del intelectual contra el orden burgués, para un público de burgueses pasmados y atemorizados. (p. 19)

Con todo, el confinamiento y la cárcel reiterada a que es sometido por Mussolini a lo largo de un decenio, y su obstinada denuncia impiden cualquier duda al tiempo que otorgan autenticidad y vigor a su obra literaria, particularmente a la novela *La piel*, para lo que aquí nos interesa.

Adalberto Libera (1903-1963) es autor del Palacio de Congresos ubicado en la EUR 42, el complejo ideado por Mussolini para la expansión de la capital italiana hacia el mar que iba a conmemorar los veinte años del fascismo, cuya obra más significativa es el Palazzo de la Civiltà Italiana. La obra de Libera sirve de marco para representar un psiquiátrico en *El conformista (Il conformista)*, Bernardo Bertolucci, 1970) y en *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) es un hospital donde Marcello recoge a su esposa: esta coincidencia en relacionar esa arquitectura con instituciones de salud no deja de ser curiosa y, quizá, muy adecuada para la mirada de las generaciones posfascistas hacia aquellas construcciones. Una tercera obra del arquitecto trentino ha servido como plató cinematográfico, pues en su edificio de Correos de via Marmorata de Roma (1932) se ruedan planos de *Son contento* (Maurizio Ponti, 1983) y de *Fantozzi se jubila (Fantozzi va in pensione)*, Neri Parenti, 1988). No vamos a entrar en delimitar el grado de autoría que le corresponde de la casa Malaparte: todo parece indicar que su proyecto fue modificado por el cliente, quien se habría ocupado del diseño del interior de la vivienda y del propio desarrollo de la construcción, en colaboración con el maestro de obras Adolfo Amitrano, a partir de un desencuentro con el arquitecto. De hecho, éste se desentiende de la casa y no la nombra en ninguno de sus escritos, como hace ver Marida Talamida (1988 en Arana Sastre, 2012: vol. I, p. 341). También se le atribuye al escritor la escalinata, inspirada en la iglesia de Lipari, capital de las Eolias adonde fue desterrado en 1934. Lo cierto es, en todo caso, que la casa construida no corresponde al proyecto de Libera aprobado por el ayuntamiento de Capri en septiembre de 1938 (vid. los textos de Marida Talamona y Franco Purini en Arana Sastre, 2012: vol. I, pp. 331-341 y 354-368).

La casa Malaparte supone un reto en varios órdenes. Abismada en el acantilado (Fig. 1), parece apartarse de toda civilización y hacer de su inaccesibilidad una muy paradójica condición de su habitabilidad: es decir, se ubica en un lugar difícil, teóricamente inhóspito, como desierto espiritual que sólo se alcanza tras el rito de paso de un esforzado camino. Su referente más remoto se encuentra en la Villa Jovis que Tiberio mandó construir en el mismo Capri en el siglo I y que también se encuentra al borde del acantilado; pero la referencia más inmediata, casi contemporánea, en el diálogo que establece la construcción con el agua es la Casa de la Cascada o Casa Kaufmann (1937), de Frank Lloyd Wright. Ésta, además, presenta un desafío a la gravedad al aparecer suspendida en el aire, como también sucede con otras casas que miran al mar o al lago y muestran ventanas y miradores en el aire, como la Douglas House, construida en Michigan por Richard Meier en 1973, la casa en Gerès (Portugal) de Graça Correia y Roberto Ragazzi, la casa Edgy (Noruega) de Jarmund/Vigsnæs AS Architects, la casa Leferve (Perú) de Longhi Architects, la Casa del Acantilado (Calpe) de Fran Silvestre, etc., aunque, en un sentido más amplio, estas y otras edificaciones forman parte de una arquitectura que busca la relación con la

Naturaleza. Ello ha llevado a interpretarla como resultado de una *arquitectura órfica*, por la que Malaparte actuaría como Orfeo que con su lira actúa sobre animales, plantas o piedras para llevar orden con su poesía, de manera que el escritor “habría sido uno de esos arquitectos que, basándose en el orfismo más o menos rico en elementos esotéricos y en el sentimiento lírico, rediseñan la Naturaleza, reorganizan la realidad y, después, recurren a la imitación para producir su obra” (Savi, 1988, s. p.).

Esa cualidad de casa suspendida sobre el mar o el abismo –o, incluso de casco de buque varado tras un naufragio– parece bastante cinematográfica si pensamos en el espacio único de la villa del cabo Vettica de la costa amalfitana –justamente frente a la casa de Malaparte– propiedad del productor Carlo Ponti donde se filma *¿Qué? (Ché?, Roman Polanski, 1972)* o, mejor aún, en la casa del desenlace de *Con la muerte en los talones (North by Northwest, 1959)*, la obra de Alfred Hitchcock donde cada localización (el edificio de Naciones Unidas en Nueva York, el campo abierto con la amenaza de la avioneta que fumiga una plantación, el memorial de Monte Rushmore, etc.) ha sido cuidadosamente elegida para elaborar un espacio dramático de enorme elocuencia. La casa al estilo de Wright de este desenlace funciona dramáticamente como castillo o fortaleza que el héroe ha de asaltar para cumplir su objetivo.

La casa de la punta Massullo es caprichosa y original (Fig. 2), probablemente porque se trata de la proyección de la creatividad de un artista y/o de su personalidad no exenta de extravagancias y que se puede enmarcar en el subgénero particular de “casas de artistas” (Bresnick, 2012) y, en cualquier caso, un encargo con directrices muy precisas que proyecta la voluntad del escritor (Saravia Ortiz, 2010, p. 100). Por otra parte, y al margen de todo el ciclo de cine de terror de las “casas encantadas”, la casa en cuanto hogar o vivienda (espacio de vivir) que expresa la personalidad de sus dueños o, al manifestar sus condiciones de vida, refleja su estado anímico o su situación psicosocial, tiene una trayectoria amplia en el cine. Sería impensable una Norma Desmond fuera de la mansión de Sunset Boulevard que perteneció a Paul J. Getty en *El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950)* con las fotos omnipresentes que mantienen artificialmente su estrellato o el mobiliario grandilocuente que cultiva su ego. La casa es un espacio vivido, con su historia y las huellas del tiempo, con la memoria de cada personaje sobre el espacio y los cambios que ha experimentado, como nos hace ver Áurea Ortiz (2008, pp. 55-56). Por todo ello, no parece desmedido pensar que el aislamiento casi suicida en que se recluye el escritor dice mucho acerca de su personalidad⁵.

⁵ Una personalidad compleja y poco transparente que ha propiciado la especulación, por ejemplo, acerca de la orientación sexual. La cuestión de la casa como proyección de esa personalidad constituye un tema recurrente de debate abierto. Por ejemplo, en el monográfico de la revista de arquitectura *Casabella* de 1997 dedicado a esta construcción Bruce Chatwin se interroga “¿Una nave Homérica varada? ¿Un moderno altar a Poseidón? ¿Una casa del futuro o del pasado prehistórico? ¿Una casa surrealista? ¿Una casa fascista o un refugio ‘tiberiano’ de un mundo desaparecido? ¿Es la casa de un dandy o de un jugador profesional, del ‘Architaliano’ como le llamaban sus amigos o del melancólico alemán oculto bajo su máscara? ¿La pura casa de un asceta o el inquietante teatro privado de un insaciable Casanova?” (citado en Arana Sastre, 2012, vol. I, p. 397) quien ve en la distribución de las estancias de la casa una manifestación de la ambigüedad sexual del escritor.



Figura. 1. La casa se ubica en el extremo de un cabo, suspendida en el acantilado. Etiquetada reutilización no comercial Flickr (cc) elena_mch https://www.flickr.com/photos/elena_mch/1084203003/

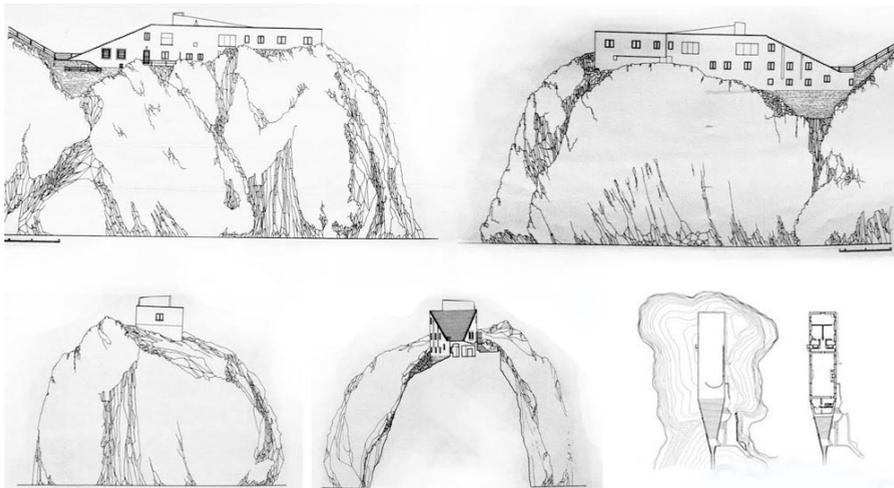


Figura. 2. Perfiles de la casa Malaparte. Etiquetada reutilización no comercial <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan.malapart2.jpg>



Figura. 3. Salón principal con suelo rústico y grandes ventanales. © Ernest Delaville
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_malaparte_interior.jpg

La casa parece ocultarse bajo esa terraza-solarium que se presenta como espacio limpio y sin límites (ni siquiera una barandilla, elemental medida de seguridad) donde la comunión con la Naturaleza se presenta sin mediaciones: el individuo accede a esa terraza mediante una escalera monumental, majestuosa —ocupa todo el ancho de la casa— que tiene algo de grada de acceso a la escena teatral o a un altar sacrificial, pues ralentiza la ascensión a la terraza alejando visualmente el horizonte y otorgando solemnidad al espacio y tiempo (Tafuri, 1981) (Fig. 4); pero téngase presente que el visitante ha tenido que realizar un descenso por la escalera estrecha de acceso a la finca, de manera que se produce un movimiento descendente y ascendente, casi como si, tras tomar conciencia de su dimensión humana, fuera elevado a una condición divina, como hace ver Francesco Venezia (1989). En efecto, el sujeto deviene dios dueño del mundo en esa rampa que prolonga la mirada hacia el horizonte marino, pues su presencia adquiere la misma solidez y fuerza que los farallones de la costa. El muro de hormigón a modo de vela protege del viento, pero también posee la condición de vela del navío anclado en el cabo Massullo o telón teatral que recoge la escena. Para Hejduk hay una dimensión inquietante en cuanto detrás del muro está “Lo más espantoso, la nada. Una cerca que oculta un vacío. (...) una casa de paradojas (...) llena de historias no correspondidas. Es una reliquia abandonada sobre un promontorio después de bajar el mar. Es un sarcófago de voces suaves” (Hejduk, 1980 [2002, p. 7]).

Esta mirada hacia el mar y el horizonte, invitación a la inmersión en el espacio natural, es el propósito no sólo de la forma externa con la privilegiada terraza, sino también del interior, donde el salón diáfano y espartano viene determinado por las ventanas enormes, que son cuadros para mirar el paisaje tras sus cristales; cuadros debidamente enmarcados con listones de madera sobre la pared sin función práctica, con lo que se explicita la semántica de la ventana como pintura mural, a lo que también contribuye su inopinable tamaño, del techo al suelo, de manera que

aproximarse al cristal es perder el marco para la inmersión en el paisaje marino (Fig. 3). Obsérvese que, contra lo esperable, los muros exteriores carecen de balcones y las ventanas pierden la función de apertura. Asimismo, la pavimentación en piedra hace del salón un improbable interior que remite al exterior; otro detalle abunda en esta perspectiva: en el mismo hogar de la chimenea hay una pequeña ventana puesta con el propósito de que “por arte de magia, el fuego bailase contra el mar iluminado por la Luna” (Savi, 1988, s.p.). Las otras estancias del interior, la planta sótano y la planta de acceso están dedicadas a las habitaciones domésticas y no presentan nada destacable.

En su conjunto, la casa Malaparte deviene una extraña y atractiva conjunción entre el aislamiento del Mundo y la comunión con la Naturaleza, como observa Joe Bostick (1988; en Arana Sastre, 2012: vol. I, p. 278) en la conclusión de su análisis de la casa.

3. Miseria moral en *La piel*

La experiencia de la guerra y las heridas abiertas en la posguerra aparecen como crónica viva en *Kaputt* (1944) y *La piel*, que Curzio Malaparte narra en primera persona a la vez que aparece como personaje, el de un oficial de enlace del ejército italiano con los mandos de las tropas aliadas y el norteamericano general Clark al frente. Se trata de un relato despiadado, donde la victoria sobre los nazis y sobre el fascismo carece de toda épica; por el contrario, se subraya la crueldad de la guerra –como en los sucesos del soldado herido mortalmente en el vientre por el que nada se puede hacer o el caso del civil inocente aplastado por el tanque norteamericano liberador- y la degradación moral de la población que pasa hambre y se prostituye para sobrevivir, sin importar que se trate de niños ofrecidos por sus madres a militares coloniales franceses o niñas a soldados norteamericanos. Los burdeles de los barrios bajos napolitanos se equiparan a los palacios de la nobleza local porque todo está en ruinas, desvencijado y prostituido por el fascismo y la guerra.

Malaparte es el capitán que hace de narrador en la novela y, encarnado por Marcello Mastroiani, en la película homónima que dirige Liliana Cavani en 1981. Ejerce funciones de conductor o guía que desvela las miserias –más morales que materiales- de la sociedad italiana superviviente al fascismo y a la guerra acompañando al general Clark y a la aviadora Wyatt, una joven y atractiva norteamericana llena de buena voluntad y pose de aventurera que sufre el *shock* del encuentro con esa realidad miserable e insulta al guía que se la muestra. Hay no poco de carnalada con el disfraz (las pelucas rubias de vello púbico) y episodios grotescos como la venta de prisioneros al peso o el robo-desguace de un tanque; el propio Malaparte presenta un innegable aire de *playboy* en su teatral representación de seductor con oficio de la princesa Caracciolo (Claudia Cardinale) sobre el rojo pompeyano de la terraza solarium de su villa de Capri. El contraste entre los ingenuos liberadores y vencedores norteamericanos, y la realidad del caos y los escombros humanos de Nápoles es el hilo conductor de un relato tan crudo que fue incluido en el *Índice de libros prohibidos* de la iglesia católica. Con esa crudeza y el tema de la guerra y el nazismo sintoniza Cavani, que había dirigido *Portero de noche* (*Il portiere di notte*, 1974) y varios documentales sobre el III Reich y la Europa de los fascismos.

La arquitectura de Adalberto Libera sirve como marco para tres secuencias de la película *La piel*. La primera se ubica en el salón de la casa donde el general Clark y el capitán Malaparte reciben a la prensa; Clark anuncia la inminente ocupación militar del golfo de Nápoles y a Malaparte le pregunta un periodista “¿Cómo concilia su rol de oficial de enlace con el ejército norteamericano y el hecho de que veinte años atrás estaba en el partido fascista?” a lo que responde el escritor “Me parece que hace veinte años, Winston Churchill en una visita a Italia dijo: ‘Si fuese italiano me inscribiría en el partido fascista’. Yo era italiano”⁶. Clark lo apoya al recordar que estuvo en las cárceles fascistas. Luego viene la princesa Caracciolo y charlan los tres; Malaparte muestra la habilidad del perro de la princesa, que ladra al oír *Heil Hitler!* La secuencia comienza con el general junto a una de las ventanas mirando los farallones; la cámara lo sigue en un plano secuencia que se abre para mostrar el conjunto de la estancia, con los muebles, la chimenea y una cerámica mural con figuras humanas. Se trata de un interior muy luminoso, de manera que el exterior de las rocas y el mar apenas se ve, a pesar de que los personajes están junto a las ventanas, como en el diálogo de los dos militares y la princesa.

La segunda secuencia es una cena de Malaparte y la princesa Caracciolo en la terraza de la casa: unas antorchas en la vela de hormigón contribuye al clima romántico de la velada al anochecer junto al mar con los dos comensales solos y la criada que les sirve erizos (“Ten cuidado que son afrodisíacos”), ostras y otros frutos del mar. El escritor le confiesa que está descubriendo América y se ha asombrado del hecho de la ingenuidad de los norteamericanos, que creen que Cristo está de parte de los vencedores. Termina la secuencia con el inicio de la noche de amor en la habitación.

En una tercera secuencia filmada en la casa Malaparte, el escritor acompaña a la voluntaria Wyatt desde el exterior hasta el salón; allí la doméstica pregunta si van a tomar un baño y Wyatt reprocha al capitán su condición de donjuán. En ningún caso se ofrece un plano general de la casa en la punta Masullo, según la imagen más fundida y sorprendente de la construcción, lo que revela una opción manifiesta por evitar un paisaje bonito o un espacio natural de belleza que rompiera con la estética feíta apropiada para el clima moral del relato.

4. Autoconciencia filmica y mitología en *El desprecio*

Hay sólo dos temas en las películas de Jean-Luc: la muerte y la imposibilidad del amor Raoul Coutard (cit. MacCabe, 2005, p. 143)

La casa Malaparte no era muy conocida antes del rodaje de *El desprecio* (*Le mépris*, Jean-Luc Godard, 1963), según la novela (1954) de Alberto Moravia, un escritor en la cumbre en ese momento, pues el mismo año de 1963 se llevan al cine nada menos que cuatro textos suyos: *Los indiferentes* (*Gli indifferenti*, Francesco Maselli), *La*

⁶ En la novela el equivalente a este diálogo es la respuesta que da Malaparte al general norteamericano al indicar “Después me preguntaban porqué el pueblo italiano, antes de la guerra, no había hecho la revolución para echar a Mussolini. Yo contestaba: «Para no dar un disgusto a Roosevelt y a Churchill, que antes de la guerra eran muy amigos de Mussolini.»” (tomado de la edición en español de Ediciones G.P., Barcelona, 1969, traducción de M. Bosch Barrett, p. 105).

corrupción (*La corruzione*, Mauro Bolognini), un segmento de *Ayer, hoy y mañana* (*Ieri, oggi e domani*, Vittorio de Sica) y *La noia* (Damiano Damiani). Se trata del sexto largometraje de Godard, quien en el primer decenio de su carrera profesional, que coincide con la década de los sesenta, filma compulsivamente 19 largometrajes y trece piezas entre capítulos de obras colectivas y cortos y medimetrajes documentales y de ficción, lo que equivale a un ritmo de dos largos y un corto al año: en 1964 le llaman del Festival de Venecia para saber si está rodando algo y en el plazo de un mes escribe, filma y monta *Une femme mariée*, que llega a tiempo para el festival. Esta actividad febril de creación cinematográfica sólo se comprende desde una búsqueda incansable por aprehender la vida con la cámara, lo que ha llevado a Godard a una constante experimentación sobre la capacidad del texto filmico para capturar todos los matices y ambigüedades de la existencia humana o la postulación del cine como herramienta de construcción de un mundo alternativo. La constatación de la imposibilidad ontológica de este propósito lleva a establecer marcas en el relato que subrayen la condición artificial, manufacturada, de ese texto –la autoconciencia cinematográfica–, lo que hace habitualmente con diversas formas de cine en el cine. Esta perspectiva es el marco global para la hermenéutica de *El desprecio* en cuanto el pórtico del relato es la cita de André Bazin “El cine sustituye nuestra mirada por un mundo más en armonía con nuestros deseos” a la que Godard añade que su película forma parte de ese mundo.

El proyecto (para todo esto véase MacCabe, 2005, pp. 168-184 y Marie, 2000, pp. 15-30), enmarcado más en las estructuras económicas del cine comercial que en sus alternativas autorales y cahieristas, viene propiciado por la necesidad para los jóvenes cineastas de lograr su público en una época de crisis de los grandes estudios en que también disminuyen los espectadores del cine de autor, aunque estos cineastas albergaban el sueño de rodar con presupuestos de Hollywood. Los productores europeos Georges de Beauregard y Carlo Ponti, con quienes había trabajado Godard en *Une femme est une femme* (1961) y en *Los carabineros* (*Les carabiniers*, 1963), se asocian al norteamericano Joseph E. Levine con el fin de poner en pie una película de masas, para lo que es imprescindible la presencia de Brigitte Bardot, auténtica estrella y mito erótico desde pocos años antes, a raíz del rodaje de *Y Dios creó la mujer* (*Et Dieu créa la femme*, 1956), aunque ha demostrado su madera como intérprete en las películas inmediatamente posteriores dirigidas por Claude Autant-Lara, Henri-Georges Clouzot y Louis Malle. Según Godard (Marie, 2000, p. 17) Bardot, junto Jack Palance y Fritz Lang, se llevan la mayor parte del presupuesto, diez veces más del dinero de que había dispuesto para *Al final de la escapada*. La actriz había manifestado su deseo de trabajar con el director, quien era amigo de un novio suyo, y Godard saca partido de ella⁷; pero ello no facilitó un rodaje donde al asedio de los fotógrafos del corazón –que alquilan lanchas para montar guardia en la costa que rodea la casa Malaparte provistos de potentes teleobjetivos para la época, como muestra el documental *Paparazzi* (Jacques Rozier, 1964)⁸– se suman las exigencias de Bardot propias de cualquier diva que se precie, como negarse a

⁷ Como bien resume Michel Marie (2000, p. 67) “El genio de Godard radica en haber utilizado de la actriz varias de sus cualidades: su extraordinaria presencia en la pantalla, debida a su aura de estrella, que ofrece de golpe al personaje una dimensión mítica y que permite ver en Camille una figura atemporal de Penélope, la esposa enigmática.”

⁸ Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=G7Zh5bBNY-c> y <http://www.youtube.com/watch?v=hsQEzmvAyRI> (visitado 13-3-2017).

rodar temprano o llevar consigo su propio maquillador y peluquero. Tampoco la presencia del actor norteamericano Jack Palance favorece un rodaje fluido, pues se muestra poco disciplinado.

Es la única vez que Godard trabaja con un productor estadounidense y el desencuentro llega cuando, finalizada la película y con el visto bueno de Carlo Ponti, Levine exige planos adicionales con desnudos de BB, a lo que accede el cineasta suizo a regañadientes añadiendo algunos insertos y, sobre todo, la secuencia de apertura, con la conversación de Michel Piccoli y Bardot con filtros rojos⁹. Se evidencia la diferente concepción del cine en Levine –cuyo catálogo es básicamente cine comercial- y Godard, lo que en la novela y en la película también se refleja, aunque con cambios en los roles atribuidos, de manera que, en un cierto sentido, la ficción literaria y filmica se hace realidad en el proceso de su plasmación cinematográfica. En el relato de Alberto Moravia hay un director de cine que quiere preservar su arte frente a un productor decantado por el cine comercial; en la película es el director Fritz Lang quien quiere un tratamiento clasicista para su versión de la Odisea frente al productor Jeremy Prokosch (Jack Palance) que quiere modernizar la historia legendaria. Pero también hay otro paralelismo entre la ficción y la realidad de *El desprecio*, pues la referencia a *Viaggio in Italia – Te querré siempre* (Roberto Rossellini, 1954), que tiene el mismo tema de deterioro de la pareja que la historia que está rodando Godard, a pesar de que Rossellini –muy admirado por toda la generación de la *Nouvelle Vague* y por Godard en particular- deje un final abierto a la reconciliación entre los personajes encarnados por Ingrid Bergman y George Stevens, mientras que la pareja de Piccoli y Bardot no sobrevive de ningún modo.

Además de los temas de la muerte y la imposibilidad del amor señalados más arriba, todo el proyecto, como toda la filmografía de Godard (vid. para esta primera época Lefevre, 1993, pp. 49-53), es un gran artefacto de cine dentro del cine, de leyenda dentro de la historia, de realidad dentro de la ficción... y viceversa. En concreto, en el doble relato hay toda suerte de citas cinéfilas y referencias metacinematográficas: el travelín inicial donde los créditos iniciales son verbalizados en lugar de sobreimpresionados en pantalla es un homenaje a *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, Orson Welles, 1942), la figura del productor Jerry Prokosch inspirada en el productor Kirk Edwards, personaje de *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, Joseph L. Mankiewicz, 1954), los visionados en una sala de cine, Fritz Lang como persona/personaje y el propio Godard como ayudante de dirección suyo en la película “Odysseus”, la cita atribuida a Antoine Lumière de que el cine es un invento sin futuro, la figura de Paul con sombrero y sábana similar al protagonista de *Fellini 8 ½* (1963), libro sobre Lang que lee Camille en la bañera, el posible aprovechamiento por parte de Paul (para su propia carrera) de la relación de su esposa con el productor como trasunto de la mejora en la carrera de Roger Vadim tras su descubrimiento de Bardot, citas cinéfilas (“el cinemascope no es para el gran público: es para [filmar] las serpientes y los entierros”), verbalización de los personajes de sus sentimientos o reflexiones sobre lo que les sucede, referencias verbales y/o carteles de las películas *Vivir su vida*, *Río Bravo* (1959) y *Hatari* (1962), de Howard Hawks, *Bigger than life* (1956) y a su director Nicholas Ray, *M*,

⁹ Se llega a estrenar una versión italiana con otra música y con los actores doblados que Godard rechaza; en Suiza se incluyen unos créditos iniciales escritos en lugar de los muy originales hablados pensados por el director (Marie, 2000).

el vampiro de Düsseldorf (M, 1931) y *Encubridora* (*Rancho Notorious*, 1952) de Fritz Lang, *Vanina Vanini* (Roberto Rossellini, 1961), *Como un torrente* (*Some came running*, 1958) y a su intérprete Dean Martin, *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), recitado del poema “Hollywood” de Bertolt Brecht por Fritz Lang¹⁰... Tanto en la propia historia de *El desprecio* como en el paralelo de *Viaggio in Italia* el tema central es la crisis de pareja y no se puede descartar la proyección autobiográfica por parte de Godard que, según el operador Raoul Coutard (Müller, 2004, p. 164), con esta película escribe una carta a su esposa Anna Karina, protagonista de *Vivir su vida*, filmada el año anterior, y cuyo cartel vemos en un plano de *El desprecio*; de hecho, Camille se pone una peluca negra ofreciendo un aspecto muy similar a Karina quien, según Mandelbaum (2008, p. 25) ha sido para Godard “síntesis utópica de carne y espíritu, desgarró íntimo y desdoblamiento de la vida que no es sino la pasión devoradora del cine”.

En este sentido, la novela de Moravia le viene como anillo al dedo para ambientar su exploración en las máscaras y los autoengaños que disfrazan una relación de pareja que se encuentra en una carrera desbocada de deterioro hacia la disolución, sin que quede clara la voluntad de cada uno y, mucho menos, su responsabilidad al respecto. En el trabajo de Godard los disfraces se refuerzan gracias a la estructura que entrelaza tres niveles del relato, de manera que se multiplican y fragmentan las identidades de los protagonistas:

Relato 1: <i>Il disprezzo</i>	Relato 2: <i>Le mépris</i>	Relato 3: película sobre la Odissea	(Realidad)
Riccardo	Paul	Ulises	Jean-Luc Godard
Emilia	Camille	Penélope	Anna Karina

Pero el desprecio del título no se refiere solo a la conducta de Camille hacia Paul, sino también a otros personajes: Paul se desprecia a sí mismo por venderse al productor Prokosch y éste a sus empleados y colaboradores, pero Fritz Lang desprecia su chequera (Lefevre, 1983, p. 55).

El paralelismo entre Paul y Camille y los personajes de Homero se establece por boca del productor, quien interpreta el retraso en regresar de Ulises como desinterés o desamor y considera que Penélope ya no le ama y no le fue fiel en la prolongada ausencia, tesis que hace suya Paul y así se lo comunica a Camille. La dimensión mitológica de la película se refuerza con los planos de las esculturas de los dioses que ocupan el lugar –y desempeñan la función– en la estructura narrativa de las secuencias de transición y, por tanto, ubican el relato en un determinado territorio, alejado de la ficción realista y próximo a la historia ejemplar (Marie, 2000, p. 42). También hay que subrayar que la elección como plató de la casa Malaparte viene justificada porque los acantilados próximos son las localizaciones de la película

¹⁰ “Para ganarme el pan, cada mañana / voy al mercado donde se compran mentiras. / Lleno de esperanza, / me pongo a la cola de los vendedores.” (1942).

“Odysseus” que está dirigiendo Fritz Lang y sobre cuyo guión trabaja Paul. Más aún, compartir el mismo espacio de la costa refuerza el paralelismo entre las historias de desencuentro de Penélope y Ulises, y Camille y Paul; o, dicho de otro modo, permite comprender la historia legendaria de Homero en clave actual o, si se quiere, proporciona a la crisis de Camille y Paul un marco universal gracias a la verdad intemporal del relato literario-mitológico. El propio Godard ha explicitado este paralelismo y el valor semántico decisivo para el relato del espacio singular de la casa de punta Massullo:

La segunda parte de la película tiene lugar en Capri; utiliza la única localización de la Villa Malaparte con, en su entorno, enormes e imponentes rocas salvajes sumergiéndose directamente en el reino de Poseidón, que, no lo olvidemos, es uno de los pocos dioses que no ama a Ulises y no lo protege. Por esta razón la ubicación geográfica de la casa es importante. Sola frente al mar, reforzará la idea de un mundo odiseico, proporcionándole una realidad y una presencia casi palpable. Toda la segunda parte estará dominada desde el punto de vista cromático por el azul profundo del mar, el rojo de la villa y el amarillo del sol: se encontrará así una cierta tricromía próxima a la de la canónica antigua. A lo largo de toda la película, el decorado no debe ser utilizado más que para hacer sentir la presencia de otro mundo que el mundo moderno de Camille, Paul y Jeremy Prokosch. Las escenas de la Odisea propiamente dicha, es decir, las escenas que rueda Fritz Lang como personaje, no serán fotografiadas de la misma manera que la película en sí. Los colores serán más vibrantes, más violentos, más vivos, más contrastados, más graves también en cuanto a su organización. Digamos que harán el efecto de una pintura de Matisse y Braque en medio de una composición de Fragonard o el efecto de un plano de Eisenstein en una película de Rouch. Digamos incluso que, desde un punto de vista puramente fotográfico, estas escenas se filmarán como un antirreportaje. Los actores estarán muy maquillados. La luz del mundo antiguo seccionará, así, por su dureza, por su fulgor, la luz del mundo moderno donde se ajetean nuestros héroes (o más bien nuestras marionetas, pues los héroes son Ulises y sus compañeros) (Recuperado de <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/mepris.htm>; que remite a Godard 1985, s.p.; traducción nuestra; consultado 13-3-2017).

El tema de la mitología y literatura griega tiene relación con la perspectiva última de *El desprecio* que, como ha dicho Dominique Païni (*Cinéma 81*, n° 275; en Lefebvre, 1983, p. 58), “es una ceremonia que celebra la muerte irremediable de los dioses que daban sentido al mundo y que confiere al dispositivo cinematográfico la capacidad de conjurar esa muerte”. Este es el sentido en que hay que comprender el poema de Hölderling “La vocación del poeta” que lee Fritz Lang: “Pero el hombre,/ cuando es necesario, /puede permanecer sin temor ante Dios. / Su candor le protege. / No necesita ni armas ni argucias, / hasta el momento en que la ausencia de Dios llegue en su ayuda”. Lang se identifica con el poeta y en su filmación de la aventura de Ulises encarna la figura del cineurgo que ocupa el espacio dejado vacío por la ausencia de los dioses: la condición de sabio de Lang queda reforzada por ser el único que posee el don de lenguas –habla en alemán, inglés, francés e italiano–, cualidad divina que queda contrapuesta a la muy humana del productor norteamericano que siempre necesita de intérprete.

La casa diseñada por Adalberto Libera y su entorno es el *espacio físico devenido espacio dramático* en los últimos veinte minutos, donde se engarzan tres momentos de desenlace tras haberse constatado la ruptura de la pareja. Antes de que aparezca

en pantalla la casa, el equipo de cine comandado por Fritz Lang está en una barca preparado para rodar, con lo que se engarza la ubicación de la casa con el espacio mitológico de Ulises, lo que es una forma de prologar el paralelismo entre las parejas Ulises-Penélope y Paul-Camille en la ruptura que se va a representar de inmediato.

En el primer fragmento, Paul avanza por el camino de acceso a la casa junto al acantilado en compañía de Fritz Lang: comentan que Ulises no tiene prisa por regresar a Ítaca debido a que no es feliz con Penélope y que, de hecho, la guerra de Troya fue una excusa para dejarla. Más aún, que ella ya no le quiere y, por ello, resulta más complaciente con sus pretendientes. Paul va por el camino entre árboles como si de un laberinto se tratara, ralentizándose su llegada a la casa. A continuación vemos a Camille que deja la terraza y se encuentra con el productor Prokosch en una habitación, junto a la ventana: ambos se besan. Paul la busca inútilmente en la terraza hasta que desciende y es testigo de la infidelidad de Camille. Un segundo segmento transcurre dentro de la casa, en el salón con grandes ventanales sobre el Mediterráneo y se encuentran varios personajes (Fig. 5), pero el conflicto entre Paul y Camille está a punto de estallar; él confiesa sus dudas sobre escribir el guion y explica a Camille que quisiera dedicarse al teatro. Luego habla con el productor, pero no parece atreverse a reprocharle su conducta. A pesar de estar inundado por la luz y de los enormes ventanales que muestran el mar abierto con su horizonte lejano, paradójicamente el espacio del salón deviene en esa secuencia un espacio cerrado para los personajes cuyas palabras están sembradas de silencios y por ello muestran una relación tensa.



Figura. 4. La escalinata de acceso a la terraza resulta un camino iniciático. Fotograma de *Le mépris*. © Les Films Concordia, Rome Paris Films y Compagnia Cinematografica Champion



Figura. 5. Paul (Michael Piccoli) contempla el Mediterráneo desde el salón de la casa. Fotograma de *Le mépris*. © Les Films Concordia, Rome Paris Films y Compagnia Cinematografica Champion.

En el tercer segmento Camille sale a pasear; poco después sale Paul y la encuentra tomando el sol en la terraza: hablan sobre el trabajo, y Paul le pide que sea ella quien decide si debe escribir el guion. Finalmente se verbaliza la ruptura: Paul le pregunta por qué lo desprecia. Descienden la escalera que recorre el acantilado hasta una pequeña playa y se sientan a mitad del trayecto; ella dice que ya no lo quiere ni lo querrá. Continúan hasta la orilla y ella se sumerge en el mar... El acantilado siempre produce cierto vértigo que exige la autenticidad en los personajes: la inmersión en el mar de Camille viene a ser metáfora de un viaje que ejemplifica la ruptura.

Camille ha dejado una carta donde le dice que se marcha con el productor a Roma, pero tienen un accidente de coche y mueren los dos. Paul regresa a la casa y habla con Lang, que está rodando un plano en la terraza, con Ulises ante el horizonte marino descubriendo la silueta de Ítaca por primera vez. La terraza se convierte en atalaya desde la que aprehender visualmente la totalidad de ese horizonte que para Paul se presenta con la incertidumbre del futuro o, quizá, como un espacio hostil. Las tres ascensiones de Paul por la amplia escalinata de acceso a la terraza solarium –que es, en realidad, el muro inclinado con que se encuentra cualquiera que llegue por primera vez a la casa Malaparte- muestran el esfuerzo inútil de Paul/Ulises por acceder a Camille/Penélope, a quien ha perdido definitivamente, lo que se ratificará en la conversación de ruptura y el accidente mortal.

A diferencia de la película, en el original literario hay mayor énfasis en la figura del guionista, en buena medida debido a que todo él es un relato en primera persona, y en su obsesión por conocer los sentimientos de Emilia/Camille hacia él y la verdad acerca de su amor. En cierto sentido, la novela puede comprenderse como la paranoia de un hombre enamorado y obsesionado por la posibilidad del desamor y el abandono (el desprecio del título) en tanto la película resulta menos digresiva y decididamente trágica. En Moravia tiene mucho menor peso el trasfondo cinematográfico y la pasión cinéfila que siempre subyace al cine de Godard. Éste utiliza la novela para sus intereses, pues no le ofrece mayor consideración que “una novelita simpática y vulgar de kiosco de estación, llena de sentimientos clásicos y desusados” y cree que su film es “una historia de naufragos del mundo occidental,

de unos rescatados del naufragio de la modernidad, que llegan un día, a la manera de los héroes de Stevenson y Verne, a una isla desierta y misteriosa, cuyo misterio consiste inexorablemente en la ausencia de misterio, es decir, en la verdad. En tanto que la Odisea de Ulises era un fenómeno físico, yo he filmado un fenómeno moral: la mirada de la cámara sobre los personajes en busca de Homero, reemplaza a la que los dioses posan sobre Ulises y sus compañeros” (*Cahiers du Cinéma*, 146, agosto de 1963 recopilado en Godard, 1985). En la novela el trabajo del guionista es previo al rodaje mientras en la película, Paul es llamado por el productor para darle a la adaptación de la Odisea el sesgo innovador que éste desea frente a la opción convencional del director Fritz Lang. Del mismo modo, Godard condensa la acción en dos jornadas continuas y ubica la acción en distintos espacios de Roma en la primera (Cinecittà, villa romana, apartamento y sala de cine) y en el entorno de la casa Malaparte en la segunda, lo que refuerza el protagonismo del espacio de ésta última. La misma concentración se opera en el número de personajes, que quedan reducidos a cinco; y cambian las nacionalidades de varios, pues en la película sólo la intérprete es italiana, mientras en la novela eran todos excepto el director, igualmente alemán.

Similar perspectiva entre lo moderno y lo clásico plantea Alberto Farasino (cit. en VV.AA., 2007, p. 66) en su exégesis de la película; pero, además, señala dos cuestiones importantes: el potencial semántico de los espacios físicos devenidos espacios dramáticos para la historia y la paradójica mayor verdad de la leyenda o la historia legendaria (Odisea) frente al artificio del mundo actual donde lo cinematográfico es una de las múltiples formas que adopta la representación y la máscara.

5. Recopilación

La casa Malaparte ha ejercido una poderosa atracción en cineastas que explica los varios rodajes para los que ha servido, aunque su presencia en *La piel* viene determinada por la crónica personal que es esa novela/película, lo que queda reforzado si se filma en esa casa, propiedad del escritor. Si no ha habido más rodajes se debe a su condición de edificio y espacio muy singular, de muy fácil reconocimiento.

La casa forma parte de la biografía de Malaparte quien, a su vez, escribe la crónica de posguerra en un texto cuya condición autobiográfica Liliana Cavani refuerza con la localización de la casa; pero también en la historia de *El desprecio* se han apreciado elementos biográficos de Godard, quien proyecta algunas convicciones y hace que el personaje de Camille se disfrace ocasionalmente para evocar a Ana Karina.

Las diversas lecturas (lugar de aislamiento, “casa abismada”, buque varado”) y las referencias mitológicas a que invita una hermenéutica de la casa Malaparte encuentran un eco preciso en el filme de Godard. La singular terraza solarium, que cubre la totalidad de la superficie construida de la casa y “aplata” la construcción contribuyendo a mimetizarla con el paisaje, permite secuencias de significado contrapuesto en las dos ficciones cinematográficas: lugar de encuentro y seducción amorosa en *La piel* y, por el contrario, de explosión de la ruptura en una pareja en crisis en *El desprecio*.

En fin, la casa Malaparte resulta una construcción personal que, desde su edificación a finales de los treinta, ha servido para contener o representar a través

de la novela y el cine el aislamiento de la persona, el vértigo de la soledad, la determinación de la ruptura de la pareja o las frustraciones del regreso, que vienen reforzadas por el espacio dramático de la casa abismada, su ubicación en el cabo y la omnipresencia del horizonte marino.

Referencias

- Arana Sastre, L. S. (2012). *Una casa entre el greco y el siroco. Crítica de la Malaparte*, 2 vol. Madrid: ETSAM-Universidad Politécnica de Madrid. Recuperado de <http://oa.upm.es/111100/>
- Blázquez Mateos, E. (2006). *Mansiones en el cine*. Ávila: Instituto de Danza “Alicia Alonso” y Sociedad Cultural Aleroañil.
- Brenez, N. (1992). *Le mépris, L'Avant Scène*, núm. 412-413, mayo.
- Bresnick, A. L. (2012). *La diva en casa. Arquitectura para artistas*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Cairns, G. (2007). *El arquitecto detrás de la cámara. La visión espacial del cine*. Madrid: Abada Editores.
- Godard, J.-L. (1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. París: Cahiers du Cinéma.
- Gorostiza, J. (1997). *La imagen supuesta. Arquitectos en el cine*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Gorostiza, J. (2007). *La profundidad de la pantalla. Arquitectura + Cine*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio de Arquitectos de Canarias.
- Hejduk, J. (1980). Casa come me. Cable from Milan. *Domus*, nº 605, abril, 8-13; versión castellana en *Circo*, nº 105, 2002. Recuperado de http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca5/pdf/2002_105.pdf
- Kale, G. (2005). La interacción entre cine y arquitectura: mirando a través de la primera mitad del siglo XX. *Bifurcaciones*, nº 3, invierno. Recuperado de <http://www.bifurcaciones.cl/003/Kale.htm>
- Lefevre, R. (1983). *Jean-Luc Godard*. París: Edilig.
- MacCabe, C. (2005). *Godard*. Barcelona: Seix-Barral.
- Mandelbaum, J. (2008). *Jean-Luc Godard*. Madrid: El País – Cahiers du Cinéma.
- Marie, M. (2000). *Le mépris. Étude critique de Michel Marie*. París: Nathan.
- Müller, J. (ed.) (2004). *Cine de los 60*. Colonia: Taschen.
- Ockman, J. (2011). Arquitectura en modo de distracción. Ocho tomas sobre *Playtime* de Jacques Tati. *DC Papers*, nº 21-22, 11-34 (original en *Any*, nº 12, noviembre-diciembre 1995).
- Ortiz Villeta, Á. (ed.) (2008). *La arquitectura en el cine. Construyendo una ilusión*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.
- Parra Bañón, J. J. (2009). *Arquitecturas terminales. Teoría y práctica de la destrucción*. Sevilla: IUACC-Universidad de Sevilla.
- Ramírez, J. A. (1986). *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro*. Madrid: Hermann Blume.
- Saravia Ortiz, G. (2009). *La casa Malaparte de Adalberto Libera* (tesis doctoral inédita). Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña.
- Saravia Ortiz, G. (2010). Los dos mundos en Casa Malaparte. *De-Arqu*, nº 07, diciembre, 96-111.

- Savi, V. (1988). Orfica, surrealística: Casa Malaparte a Capri e Adalberto Libera. *Lotus International*, nº 60, 6-31; disponible en <http://www.architetturadi Pietra.it/wp/?p=174>
- Serra, M. (2012). *Malaparte: vidas y leyendas*. Barcelona: Tusquets.
- Tafuri, M. (1981). L'asceti e il gioco. Il metaforico naviglio di Malaparte e Libera a Capri. *Gran Bazaar*, nº 15, 92-99 (cit. en Arana Sastre, 2012: vol. I, 223-231).
- Venezia, F. (1983). L'isola delle sfinge. *Scritti brevi 1975-1986*, Nápoles, Clean Ed., 1989; edición española: Venezia, G. y Petrusch, G. (2001). *Casa Malaparte*. Cádiz: Colegio Oficial de Arquitectos.
- Vila, S. (1997). *La escenografía. Cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra.
- VV.AA. (2007). *Paradigmas. El desarrollo de la modernidad arquitectónica visto a través de la historia del cine*. Madrid: Fundación Telefónica y La Fábrica.

