

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



PUCP

Título

(La) Muerte en Venecia

Thomas Mann / Luchino Visconti

Transposición e interpretación

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER
EN COMUNICACIONES**

AUTOR

Eduardo Lores La Rosa

ASESOR:

Hugo David Aguirre Castañeda

Noviembre, 2018

RESUMEN

La presente investigación gira en torno a la película “Morte a Venezia” y hace hincapié en la técnica de transposición cinematográfica aplicada por Luchino Visconti a la novela corta de Thomas Mann, “Der tod und Venedig”.

Se revisa las teorías acerca de la adaptación cinematográfica en general y específicamente las reflexiones que ha suscitado la paradigmática transposición de “Morte a Venezia”.

La tesis pone de relieve la centralidad de la cita del “Fedro” de Platón en dicha novella y cuestiona la interpretación de Mario Vargas Llosa sobre el intertexto platónico. De esta manera facilita la distinción entre la obra escrita y el film en temas de ética, estética y mística. Finalmente, se concluye en que una buena transposición es paradójica, pues logra que dos obras distintas sean poéticamente la misma.

Palabras clave:

Adaptación, transposición, “Muerte en Venecia”, cine, ficción, Thomas Mann, Luchino Visconti, Fedro.

ABSTRACT

The present research examines the film "Morte a Venezia" and focuses on the technique of cinematographic transposition that Luchino Visconti applied to Thomas Mann's short novel, "Der tod und Venedig".

The theories about the cinematographic adaptation in general and specifically the reflections that the paradigmatic transposition of "Morte a Venezia" has provoked are reviewed.

The essay highlights the centrality of the quote from Plato's "Phaedrus" in the novel and questions Mario Vargas Llosa's interpretation of the Platonic intertext. In this way, it facilitates the distinction between the written work and the film in ethics, aesthetics and mystic themes. Finally, it is concluded that a good transposition is paradoxical, since it achieves that two different works are poetically the same.

Keywords:

Adaptation, transposition, "Death in Venice", cinema, fiction, Thomas Mann, Luchino Visconti, Phaedrus.

AGRADECIMIENTOS

A Jorge Lores, por su inagotable comprensión.

A Luis Peirano, por su socrática insistencia.

A Hugo Aguirre, por su paciencia.



INDICE

I-	Introducción	7
II-	Justificación	8
III-	Teorías sobre transposición cinematográfica	9
IV-	Confrontación	15
V-	Engranajes	25
VI-	Cine y literatura	26
VII-	Thomas Mann	33
VIII-	Der tod in Venedig	34
IX-	Platón en DTV	36
X-	El Fedro	42
XI-	Luchino Visconti	50
XII-	Morte a Venezia	54
XIII-	Conclusiones	63
XIV-	Referencias bibliográficas	68
XV-	Ficha técnica de Muerte en Venecia	71

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Escena del ascensor, mirada directa de Tadzio.	17
Figura 2	Gustav Von Aschenbach en la cubierta del Esmeralda llegando a Venecia.	54
Figura 3	Cruce de miradas entre Gustav Von Aschenbach y Tadzio en la terraza del Hotel Des Baines.	56
Figura 4	Gustav Von Aschenbach regresa a Lido.	57
Figura 5	Gustav Von Aschenbach compone mientras contempla a Tadzio sobre la arena de la playa.	58
Figura 6	Flash back, Esmeralda luego de haber atendido al joven Gustav Von Aschenbach.	59
Figura 7	Fantasia diurna de Gustav Von Aschenbach advirtiendo a la madre de Tadzio de la plaga.	60
Figura 8	Gustav Von Aschenbach se desploma junto al pozo de una plazoleta en la ciudad de Venecia.	61
Figura 9	Gustav Von Aschenbach, moribundo, contempla a Tadzio.	62
Figura 10	La última escena de Morte a Venezia.	62
Figura 11	Luchino Visconti dirigiendo a los actores.	63

I – Introducción

¿Es posible hacer una transposición al cine que sea a la vez fiel con el original literario y respete la autenticidad del realizador?

La transposición para ser creativa (poética) requiere basarse en una interpretación. Las opciones personales del realizador que transpone una obra literaria a un medio escénico, determinan la orientación que ésta tendrá, lo que genera un conflicto entre fidelidad y autenticidad.

El presente estudio señala la relevancia de un fragmento del diálogo *Fedro* de Platón (F) que aparece tramado intertextualmente (entre otras referencias clásicas) para la construcción de Gustav Von Aschenbach, el protagonista de la novela corta *Der tod in Venedig* (La muerte en Venecia) de 1912 (DTV) del escritor alemán Thomas Mann (TM). Una de las consecuencias de que dicha referencia no se considere en la película, es que el Von Aschenbach de *Morte a Venezia* (Muerte en Venecia) de 1971 (MV) -transposición cinematográfica de dicha obra literaria realizada por el cineasta italiano Luchino Visconti (LV)- no obstante sugiera rasgos no platónicos en su erotismo pederasta, no desvirtúa al personaje manniano que es explícitamente socrático.

II – Justificación

El análisis propuesto, a través de una confrontación entre DTV y MV da luces en torno a la técnica de la transposición¹, a la vez que contribuye a sustentar el cuestionamiento del ensayo, *El llamado del abismo* de Mario Vargas Llosa, que hace parte de esta reflexión.

La transposición de un medio a otro requiere de la adaptación del mensaje al nuevo medio. El autor de la transposición, deja su propia impronta en el proceso de adaptación, arriesgando supeditar la fidelidad al espíritu y al fondo del mensaje original, a su propia autenticidad.

Si debiéramos usar una metáfora para la transposición, aunque solo sea aproximativa e imperfecta, usaríamos la de la semilla, que debe morir para que nazca una nueva planta que, si bien contendrá toda la información de su matriz, será otra, distinta.

¹ Preferimos el concepto de transposición al de adaptación porque este último denota una posición ancilar tanto del guion, que sería como un remedo del texto original, como de la película basada en dicho script. Mientras que la idea de transposición va unida a la de interpretación y por ende de apropiación intelectual y espiritual del original para hacer una obra que siendo distinta, es la misma, por lo que se podría decir que, la transposición tiene algo de paradójico.

III –Teorías sobre transposición cinematográfica

Con el objeto de hacer un breve recorrido en torno a las principales teorías de la adaptación que permita contextualizar nuestras reflexiones, acudimos al artículo de María Elena Rodríguez Martín, publicada en la revista *Casa del tiempo*²:

Algunas de las primeras reflexiones entorno a la adaptación de obras literarias al cine fueron desarrolladas y publicadas por Virginia Woolf en un ensayo de 1926 donde cuestiona el remedo en imágenes que se hace del libro; promueve que el cine se desate del texto y explote sus propios recursos. Demanda que el cine deje de ser un parásito de la literatura, pues considera que las imágenes pueden llegar a expresar sentimientos e ideas mejor que las palabras. Woolf considera que el cine debe encontrar símbolos visuales que expresen el pensamiento y las emociones expuestas en la obra literaria mediante el lenguaje verbal, si pretende que la transposición, siendo distinta, sea fiel.

El primer análisis académico sobre la adaptación, *Novels into film*, fue publicado por George Bluestone en 1957, allí subraya que ambos medios tienen orígenes distintos, públicos diferentes y modos de producción diversos. La novela es apoyada por un público reducido y culto, es obra de un individuo, está libre de una censura rígida, mientras que el cine es apoyado por un público masivo, es el resultado de una labor colectiva e industrial y sufre la censura. Bluestone constata que el público da por hecho que existe un contenido que es separable (de la forma) y que puede ser reproducido,

² María Elena Rodríguez Martín, *Teorías sobre adaptación cinematográfica en revista Casa del Tiempo*, Vol. IX, Época III, Numero 100, julio – septiembre de 2007

cuestionando a quienes no toleran “la infidelidad”, los cambios inevitables que se dan cuando se abandona el medio lingüístico y se sustituye por el medio visual.

En 1970, el semiólogo Yuri M. Lotman, continuador del formalismo ruso publica *Estructura del texto artístico* donde define a la adaptación como una “transcodificación”, por lo que la adaptación fílmica sería una *recodificación* de un tipo de acto comunicativo realizado por un emisor que parte de ciertos códigos y sistemas de expresión, para llegar a un segundo tipo de acto de comunicación con sus códigos y sistemas propios.

Un problema que se presenta en la transposición de una obra literaria a una película es la tendencia a rellenar de imágenes lo que debe quedar en el ámbito de la imaginación, señala Wolfgang Iser en, *The implied reader* de 1974.

La importancia de la temporalidad en el proceso de transposición es señalado por Christofer Orr en, *The discourse on adaptation: a riview* de 1984. Considera la adaptación fílmica como un producto de la cultura que la crea, una expresión de las fuerzas ideológicas operativas en un *hic et nunc*, por lo que las divergencias ofrecen indicios acerca de la posición ideológica adoptada por el cineasta en su reinterpretación del texto original.

En el caso que nos convoca, es claro que el contexto ideológico libertario de los setentas en que se realiza la película en Italia es muy distinto del hegemónico en la Alemania monárquica de inicios de siglo, cuando se escribe la pieza narrativa.

En oposición a Iser, Seymour Chatmann en, *Characters and narrators: filter, center, slant, and interest-focus* de 1990, considera que la visualidad explícita

de las películas no implica la ausencia de indeterminaciones que reclaman a la imaginación.

Un problema para los estudios de adaptación es que los críticos no han sido capaces de ponerse de acuerdo sobre los parámetros para realizar un análisis sistemático y verificable de los films basados en obras literarias, señala Benjamin Rifkin en *Semiotics of narration in film and prose fiction* de 1994. No obstante, encuentra cierto consenso sobre adaptación si se considera que la versión fílmica de un texto literario es una “traducción” de un acto de comunicación en un “lenguaje” a un acto de comunicación en otro lenguaje, y que el concepto de traducción de un texto de ficción a otro fílmico es útil para el estudio del proceso de transferencia. El problema sería que no permite cambios en paradigmas y estructuras que crean sistemas de significado en los textos.

Daniela Berghahn en su artículo *Fiction into film and the fidelity discourse: a case study of Volker Schlöndorff's re-interpretation of Homo faber* de 1996 resume los presupuestos sobre los que se basa el análisis de la fidelidad. Para Berghahn, el principal presupuesto es que se trata de una relación adecuada entre los textos literarios y fílmicos, una relación de transformación fiel que solo sucederá si se preserva la integridad de la obra original, pero la transposición puede partir de otro enfoque que permite adaptar el original de forma libre, realizar en otro medio “una obra de arte con integridad propia”.

El segundo problema es la falta de base objetiva para comprobar la fidelidad de una adaptación cinematográfica, debido a que la base de la comparación consiste en dos intelecciones subjetivas: la lectura que hace del texto el realizador y la que hace el crítico, que por lo común no coinciden.

Un tercer factor es el sesgo pro literario del enfoque de la adaptación como traición en especial cuando se trata de clásicos de la literatura universal.

También ponen en duda la validez del análisis de la fidelidad Alicja Helman y Waclaw M. Osadnik en , *Film and literature: historical models of film adaptation and a proposal for a (poly) system approach* de 1996. Para ellas una película que adapta con libertad una obra literaria (como es el caso de DTV a MV) llega a ser exitosa por la calidad y/o valor como obras independientes.

En, *Novel to film. An introduction to the theory of adaptation* de 1996, Brian McFarlane apela a los aspectos comunes de ambos medios que sean transferibles, como los elementos que pertenecen a la narrativa y los enunciativos pertenecientes a cada medio que requieren adaptación. Al considerar la adaptación como una expresión de la convergencia entre diversas manifestaciones artísticas de una cultura, invierte la idea de adaptación como reducción para considerarla como enriquecimiento artístico y cultural.

Los modelos narratológicos como los de Chatman, Rifkin y McFarlane en cuanto ofrecen una metodología aplicable a casos concretos, resultan provechosos en los estudios comparativos de novela y cine, resalta Imelda Whelehan en su ensayo *Adaptations: the contemporary dilemmas*. Ella considera que el enfoque narratológico permite superar la cuestión de la fidelidad pues reconoce que las condiciones diferentes dentro de las que se sitúan la ficción y la narrativa fílmica dependen de la necesidad de “violar” el texto original.

Si bien desde los años 60 el estudio académico sobre adaptación ha ganado con los aportes de las poéticas estructuralistas y post estructuralistas de

Roland Barthes, la narratología de Gerard Genette, y el neoformalismo de Bordwell y Thompson, según James Naremore en *Film adaptation del 2000*, los análisis sobre adaptación debieran ofrecer una definición más amplia de la adaptación que tenga en cuenta el aparato comercial, el público y la industria de la cultura académica.

El autor opina que el estudio de la adaptación necesita unirse al estudio del reciclaje de las nuevas versiones y de cualquier otra forma de volver a contar algo en la época de la reproducción mecánica y la comunicación electrónica. Le corresponde a la adaptación ser parte de una teoría general de la repetición y centro de los estudios contemporáneos de los medios de comunicación.

Robert Stam en su artículo, *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation* del 2000 incluido en la antología de Naremore en referencia, hace ver el moralismo implícito en los términos usados por la crítica en torno a la adaptación, como traición, infidelidad, deformación, violación, vulgarización y profanación. Stam considera que es esencialista la noción de "fidelidad" en cuanto asume que la novela contiene una esencia escondida que se puede extraer y ser comunicada en la adaptación. Pero tal esencia no existe, ya que los signos verbales de la obra literaria pueden generar muchas lecturas.

El texto literario es una estructura abierta. El paso del tiempo y el cambio de lugar complica el proceso, pues cuanto mayor sea el lapso de tiempo, menor será la reverencia hacia el texto fuente y crecerá la posibilidad de que sea reinterpretado a través de valores del presente.

El lapso entre la publicación de la obra escrita por Mann y el estreno de la cinta dirigida por Visconti fue de 61 años, lo curioso es que en vez de decrecer la reverencia hacia el texto lo que se da es una maduración que le permite al

realizador trasladar a su lenguaje cinematográfico (ya maduro), lo que Mann, en su lenguaje literario, había escrito (en su madurez).

Stam opta por considerar la adaptación como Dialogismo Intertextual. La novela fuente es considerada una preferencia situada producida en un medio y en un contexto histórico, que es transformada en otra preferencia igualmente situada que se produce en un contexto diferente y en un medio diferente. El texto fuente está preñado de información una serie de indicaciones que el adaptador puede seguir, ampliar, ignorar, subvertir o transformar.



IV – Confrontación

Partiendo de la investigación directa de las fuentes DTV, F y MV y su respectiva ubicación en el contexto de la obra de Mann, Platón y Visconti, se analiza el texto de MVLI sobre DTV que permite aquilatar la importancia del diálogo platónico en la estructura de la novella de Mann.

El desarrollo de estas ideas que debieran dar luces sobre el “método viscontiano” de transposición serán refrendadas con aquellas propuestas por un conjunto de ensayistas que han escrito sobre la transposición de DTV a MV que colaboraron en la publicación, *Morte a Venezia, Thomas Mann – Lucchino Visconti: un confronto* que hemos traducido para este trabajo. Se trata de una antología bastante plural y actualizada que permite abordar el tema desde perspectivas diversas proyectadas a partir de distintas teorías de la transposición:

Irmbert Schenk en, “*Psicopatología del desmoronamiento y la ruina*” Mann y Visconti: *Der Tod in Venedig / Morte a Venezia*, recuerda que ambos autores “se encontraron en 1955 en Roma para discutir la adaptación dramática y coreográfica, así como la puesta en escena del cuento *Mario und der Zauberer* (*Mario y el mago*) a cargo de Visconti”, que montó al año siguiente en la Scala de Milán como un espectáculo multimedial denominado “acción coreográfica”. Schenk comenta que mucho antes, y sin saberlo, ambos hubieran casi podido coincidir en Venecia en roles similares a los de Aschenbach y Tadzio, si se considera las diferencias de edad y la costumbre de ambas familias de veranear en El Lido, pues Mann (1875-1955) se encontraba de vacaciones con

los suyos en el Hotel Des Baines en 1911, mientras que la familia de Visconti (1906-1976) solía pasar sus vacaciones allí a partir de 1912.

“Más allá de los paralelismos biográficos (añade Schenk), subsiste entre las dos obras una consonancia literaria-estilística y psicológica-ideal: el decadentismo común a ambas.” En el caso de Mann, con DTV adquiere la forma definitiva, mientras que en Visconti este complejo temático recién emerge en MV con fuerza, que va en ascenso hasta el final de su obra.

Yendo al fondo del hipotexto,³ Schenk afirma que “El motivo narrativo central de la novella son la homosexualidad o mejor dicho la homofilia y la pedofilia (...) pero su metatexto parece residir en la elaboración psicológica del binomio amor-muerte.”

El ensayista afirma que “el film acentúa, respecto a la novella la dimensión homoerótica, cuando Tadzio no solo acepta las miradas de Aschenbach, sino que lo provoca, de modo activo, lo atrae, por decir, a través de la mirada y la gestualidad corpórea.” Esta acentuación se hace evidente en el contraste entre la narración de Mann:

“Alguien le había dirigido la palabra, y el adolescente, al tiempo que respondía con una sonrisa de indescriptible encanto, abandonó el ascensor en el primer piso, retrocediendo con los ojos bajos. “La belleza engendra pudor”, pensó Aschenbach y buscó con insistencia el porqué.” (Pag. 63)

³ Gérard Genette en, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, 1989, define la hipotextualidad como, "toda relación que une un texto A (que llamaré hipotexto) a un texto posterior B en el que se inserta de un modo que no es el comentario".

Y la escena de la película de la que proviene el siguiente fotograma donde la mirada del adolescente es directa:



Luciano Giusti en, “*Je prends mon bien ou je le trouve*”. *Visconti y la literatura*, hace un recuento de las transposiciones que hizo el realizador con sugerentes títulos en cada uno de sus capítulos:

- a- *Primeros films, primeras deudas: Ossessione y La terra trema*
- b- *A distancia de la fuente: Senso y Le notti bianche*
- c- *La irrepetible consonancia del Gattopardo*
- d- *Un caso de autentica reducción: Lo straniero*. En este capítulo cita una declaración de Visconti en una entrevista para el *Paese sera*, que vale la pena traer a colación: “Muchas veces uno puede ver, leyendo lo que se escribe a propósito de un film que toma su inspiración de una novela, que se contrasta ambas obras como si debieran ser la misma cosa. Cuando, por la naturaleza misma de los medios de expresión de los que se sirven, un film y una obra literaria no pueden ser la misma cosa.”
- e- *Morte a Venezia y L’innocente: fuentes obscurecidas por variantes*. Aquí también aporta una interesante cita de Visconti, esta vez de *Le Monde*: “La página escrita es solo un punto de partida y no tiene sentido pedirle

a un director de cine fidelidad absoluta”. Otro comentario valioso en este capítulo es el de Umberto Eco refiriéndose al protagonista de MV: “La simple decisión de cambiar la profesión del personaje (...) ha producido una transformación radical del texto original. El film respeta la fábula de superficie de la novela, pero no logra hacerla profunda”. La pregunta es si esto se debe exclusivamente a que son dos alternativas narrativas diferentes con niveles de profundidad distintos o si se trata de una opción intencional del cineasta (para la construcción de su personaje), la de no excavar en las profundidades del personaje del escritor, como por ejemplo las referencias a Platón, por el ascetismo manifiesto en ellas. De ser correcta esta interpretación, el Fedro sería la ausente fabula profunda que le reclama Eco al film.

Luigi Cimmino en, *Mann / Visconti: mitos en confrontación* hace un importante aporte a través del siguiente comentario: “Mas allá del periodo histórico distinto en el que fueron realizadas las dos obras – con *La muerte en Venecia* que parece presentir la disgregación y los horrores del siglo breve, y *Muerte en Venecia* del que se transparenta el sentido de libertad y de confusión ideológica de los años 70 -, ciertamente importante para la comprensión de las diferencias, pienso que el film de Visconti se base sobre un registro de fondo del todo distinto de aquel del cuento, y no porque Visconti haya fracasado en el intento de su versión cinematográfica, sino porque toca una cuerda profunda del director del todo ausente -inclusive opuesta- en el escritor.” Probablemente la profunda fibra divergente a la que se refiere Cimmino se refiera, por una parte a la manera en que ambos afrontaban sus

tendencias homoeróticas y por otro sus posiciones ideológicas, que si bien en ambos tienen un origen nacionalista, en Mann fluyen hacia un cierto liberalismo, mientras que en Visconti hacia un comunismo *sui generis*.

Otro aporte a la hipótesis de que la ausencia del Fedro marca la diferencia es el siguiente. “El erotismo homosexual, o sea el lamento senil de la excitación y de la fuerza de los sentidos, en el film está declarado, mientras que en Mann el “amor por el joven” es transfigurado y coincide con las apariciones de Tadzio, divinidad apenas sexuada a los ojos del Aschebach escritor.” (P.50)

Por último, en oposición a lo que sostenemos sobre la distancia que toma Visconti para alcanzar una interpretación que consideramos ejemplar, Cimmino opina lo contrario: que el realizador no toma la “distancia justa” lo que según él compromete al film. “Es probable que se tratase para Visconti de una materia demasiado caliente, emotivamente comprometedor -para comenzar el tema de la homosexualidad- para que pudiera controlarla.”

Es aquí donde el profesionalismo se vuelve maestría en Visconti, pues siendo una materia demasiado caliente por su patente homosexualidad, diseña un personaje fiel al arquetipo manniano de homosexualidad más bien latente y auto contenida que se mantiene leal al paradigma socrático.

Fabrizio Cambi en, *La morte a Venezia* de Thomas Mann y Luchino Visconti, considera que entre la obra literaria y su transposición fílmica se genera un lazo, “como si una ya no pudiese existir sin la presencia de la otra que deviene un complemento imprescindible más allá de los parámetros de la fidelidad y de la distancia interpretativa.” Este fenómeno podría explicar que Mario Vargas

Llosa juzgue el comportamiento del Aschenbach escritor de DTV, influido por la características del Aschenbach músico de MV.

Por otro lado Cambi considera la transposición de Visconti “una reinención con la cual se exploran y se representan vertientes que de un lado comprometen otras obras mannianas y del otro acentúan perspectivas, si no ausentes, latentes en la novela que se convierte de esta manera en instrumento de la estética viscontiana.” (Pag. 53)

Eugenio Spedicato en, *Grandeza y miseria del esteticismo en Der Tod in Venedig y Muerte en Venecia* se centra en el concepto de equivalencia que considera un parámetro fundamental en materia de teoría de la transposición, esto le permite defender a Visconti de la acusación de haber convertido a Tazio en un “homoerotic tempter” y un “consenting minor”.⁴

Propone sustituir, en la teoría de la transposición cinematográfica, el concepto de analogía por el de equivalencia, “porque analogía es correspondencia de semejanza al interior del mismo sistema semántico, mientras que equivalencia implica dos sistemas semánticos distintos entre los cuales se da un *tertium comparationis*. (...) En la relación de equivalencia se realizan sustituciones para poner homologías que instauran una relación de interdependencia entre la obra literaria y el film.”

Para Spedicato, el *tertium comparationis* entre DTV y MV es el esteticismo como fenómeno histórico cultural de vasto alcance que considera al arte como

⁴ La equivalencia audiovisual de lo expresado a través de un texto como DTV (cargado tanto de simbología clásica y filosofía, como de poesía) requiere ser más explícita. En realidad Visconti no necesitaría que lo defiendan de tal acusación, en cuanto su Tazio, no trasgrede los límites del narcisismo típico de un adolescente al que le place ser admirado por los mayores.

una forma de conocer la verdad, lo que puede condicionar todo un estilo de vida. El esteticismo posee autosuficiencia por lo que prescinde tanto del vínculo de la mimesis en relación a la representación de lo real, como del vínculo ético-moral relativo a la formación intelectual que quiere transmitir al lector.

Henry Bacon en, *La mirada y la muerte*, considera que una implicación esencial en la adaptación de una obra literaria para la pantalla es la intensificación del poder de la mirada. Cita a Geoffrey Wagner para señalar su efecto en MV: “las largas miradas y su carácter explícito ‘convierten a Aschenbach en un viejo ridículo y lujurioso y al jovencito en un gracioso, pequeño intrigante’”. Él no está de acuerdo del todo con Wagner, pero al fin coincide en que, “La atención del Aschenbach literario oscila entre sus meditaciones sobre belleza y moralidad de un lado, y aquello que en verdad inspira estas reflexiones del otro, o sea Tadzio. El Aschenbach cinematográfico, el compositor, visto en su ambiente físico y social, parece mucho mas terrenal, asaz peligrosamente vecino al objeto de su deseo (...) muchas miradas que se intercambian aparecen más explícitas de aquello que sugiere la novela”. Un ejemplo de este cambio entre lo implícito del libro y lo explícito del film lo encuentra en “el único ejemplo en el que Tadzio mira a Aschenbacha de frente en el film, pero no en la novela, cuando sale del ascensor (...). En el film parece mirar directamente a Aschenbach (Fig. 1), mientras que en el cuento tiene ‘los ojos gachos’”, como ya se mencionó.

A más abstracta la obra literaria, mayor es la necesidad de libertad interpretativa. Una vez más estamos ante un forzamiento que debe hacer el cineasta para concretizar algo que son solo palabras, convertir en imagen una

sensación. La pregunta es si tal forzamiento se da solo por la necesidad técnica de llevar a la imagen lo sugerido por la palabra o existe la intención (consciente o inconsciente) por parte de Visconti de transformar el personaje de Mann -que lleva implícita su propia biografía- con otro sujeto que se asemeje más a él.

Antonio Carocchia en, *Un singolare rapporto a tre: Mann, Mahler e Visconti* cita la entrevista, *un incontro al magnetófono con Luchino Visconti* a cargo de L. Micciché: “El punto de partida fundamental es que en el cine es más representable un músico que un literato, porque, mientras que de un músico puedes siempre escuchar la música, para un literato estás constreñido a recurrir a expedientes fastidiosos y poco expresivos como la voz en off. Si este es el fundamento principal de la decisión que ha transformado a Aschenbach de literato a músico, debe ser dicho también que ha tenido un peso determinante la sugestión derivada de algunas noticias y explicaciones sobre la novela que aclaran cómo la figura histórica concreta de un músico, Gustav Mahler, haya influido en la inspiración de la novella de Mann. Erika Mann, lo dice claramente en su prefacio al epistolario del padre donde afirma que el mismo Mann se lo escribe en una carta del '21 al pintor Wolfgang Born que, sin algún contacto previo sobre tal argumento con el escritor, había realizado una serie de ilustraciones de la novella, dándole a Aschenbach la apariencia de Mahler. “Y es siempre Mann quien afirma que, justo mientras en Brioni estaba por iniciar la redacción de *La muerte en Venecia*, le llegaban los boletines médicos sobre la agonía del músico y sucesivamente la noticia de su muerte que lo impresionó profundamente. Y no se puede tampoco considerar algo

casual el hecho de que el nombre de Aschenbach sea Gustav, como el de Mahler”.

Otro aporte interesante de este ensayo es el comentario del director de orquesta Franco Mannino sobre este tema: “En el film la música de Mahler es el tercer personaje clave (...). La prueba que las músicas de Mahler no fueron consideradas por Visconti como “músicas de acompañamiento” es que yo las dirigí sin haber visto jamás el film. Visconti quiso que yo cuidara mi ejecución sin ninguna suerte de inhibiciones y después adaptó lo visual al “personaje” sonoro.

Una cita que no podemos pasar, por su aporte a la reflexión sobre el platonismo del personaje de DTV, es una del propio Mann tomada de *Conversazioni 1909 – 1955* de Editori Riuniti (1986): “La muy cuestionada historia de amor no es de hecho el aspecto esencial de mi libro. En *La muerte en Venecia* he querido representar a un hombre que, en el sumun de su gloria, del honor, de la fama y de la felicidad no encuentra refugio en el arte, sino en una invencible pasión que lo lleva físicamente y psíquicamente a la ruina (...)he escogido para mi héroe el amor homosexual solo para hacer aún más fatal el salto de la cumbre al abismo”.

Esta apreciación moral del mismo Mann pareciera zanjar el tema de la sublimación planteada por MVLI dándole la razón. Pero, no, la apropiación del *Fedro* como matriz o hipotexto de DTV, que proponemos acá, habla de un “abismo”⁵ que en vez de ser el de la perdición se convierte en vehículo de

⁵ El diccionario de la Real Academia de la lengua acepta seis acepciones de la palabra abismo, de las que solo dos tienen la denotación negativa que propone MVLI:

Del fr. ant. *abisme*, este quizá del lat.

liberación, pues el abismado loco de amor puede escalar, mediante la ascesis, hacia la cima de la idea pura de Belleza que el amado representa, no importa que dicho amor sea homosexual o pederasta, en cuanto la intención no es consumarlo sino que sirva de motor -mediante su negación- del ascenso al Topos Uranos, al mundo de las ideas puras.

Lo más probable es que Visconti leyera -antes de la realización de MV- el texto en alemán de *Conversazioni 1909 – 1955*, traducido al italiano recién en 1986, dado el énfasis que le imprime a la caída al abismo de Aschenbach graficado con virtuosismo memorable en el film.

Por su parte **Cesare Cases** en su nota introductoria a la edición de Rizzoli (1975) de *La morte a Venezia* en la que afirma que el film realizado por Visconti “a fallado completamente en la figura de Aschenbach”, lo que se debe a “la dificultad de hacer creíble hoy, y con un medio tan poco idóneo como la pantalla un personaje que tan altamente encarna la sublimación. Según Cases, el Aschenbach de Visconti se parece más a Humbert-Humbert de Nabokov que al prototipo manniano, es un gozador profesional de efebos como aquel lo es de lolitas. Con ello toda la tensión trágica del cuento se reduce a un anécdota espléndidamente enmarcado de *belle époque*.”

vulg. **abyssimus*, der. del lat. tardío *abyssus*, y este del gr. ἄβυσσος *abyssos*; literalmente 'sin fondo'.

1. m. Profundidad grande, imponente y peligrosa.
2. m. Realidad inmaterial inmensa, insondable o incomprensible.
3. m. Diferencia inmensa. *Entre el original y la copia hay un abismo.*
4. m. p. us. [infierno](#) (el lugar de castigo eterno).
5. m. Heráld. Punto o parte central del escudo.
6. m. Nic. Maldad, perdición, ruina moral.

V – Engranajes

Para acercarnos a una transposición literaria al cine considerada como una de las mejor logradas de la historia cinematográfica, como es MV, es importante bosquejar los perfiles biográficos de los autores de TM y LV.

Dado que sostenemos la hipótesis de que la diferencia fundamental entre ambos autores y sus respectivas obras se funda en que sus posiciones ante el discurso de Platón sobre Eros son contrapuestas⁶, se hará una revisión de la cita del Fedro en DTV y se cuestionará la interpretación de Vargas Llosa sobre la caída al abismo del Aschenbach escritor, contrastándolo con el Aschenbach músico de MV.

Para acercarnos al “método” de transposición de MV, se deberá:

- a- Distinguir el cine de la literatura.
- b- Reflexionar sobre la transposición cinematográfica.
- c- Sopesar el balance de los factores medulares de la interpretación.
- d- Indagar la manera cómo LV interpreta la obra fuente.

⁶ La contraposición entre TM y LV en torno a la lectura del *Fedro* no tiene otro sustento que la aparición en el libro (que nos parece determinante) de fragmentos de dicho diálogo y la desaparición de estos en el film. De haber considerado más importante la matriz platónica que la nitzscheana, los flashbacks propuestos por LV en el film hubiesen propuesto un Alfried menos dionisiaco y más socrático.

VI – Cine y Literatura

Umberto Eco en *La estructura ausente*, considera que la acción es el elemento que homologa estructuralmente al cine con la novela. Acción que es representada en el cine y narrada en la novela. Según él, este hecho permite establecer comparaciones entre las formas de ambas artes, “al menos en el plano de la estructura de la acción”.

La acción depende del tiempo, y no nos referimos al extradiegético que es el que demanda la lectura del libro o el visionado del film, sino al diegético mismo, es decir al *tempo* con que se desarrollan los eventos de la acción. En el caso de DTV la acción arranca en Munich con un paseo del escritor, que adquiere dramatismo cuando cruza su mirada con la de un extranjero pelirrojo y amenazante situado en la escalinata del cementerio, en ese momento -que al inicio puede parecer anecdótico- comienza la tragedia. En la película, la acción empieza ya avanzada la novela con la llegada del vaporetto “Esmeralda” al segundo destino de ese viaje de aventuras del compositor. El dramatismo desde el inicio de MV será marcado por el *tempo* de la música de Gustav Mahler y los indicios trágicos, por la aparición del falso joven en el vaporetto y del gondolero, que más de un comentarista asocia con Caronte. El talento desarrollado por Visconti como regista de ópera le permite ritmar la película con el Adagietto de la Quinta Sinfonía de Mahler como leitmotiv. La verosimilitud de la transposición de DTV en MV se debe justamente a la interpretación correcta del ritmo de la acción del texto literario editado sobre la banda sonora marcada por la música de Mahler.

Pero la adaptación que requiere una buena transposición de dos géneros artísticos tan distintos debe lograr en el cine por medio de la imagen, el efecto que la novela por medio de la palabra escrita produce en el lector. Visconti coincidirá en la praxis con lo que el teórico, Pere Gimferrer recomienda en *Cine y literatura*, “No reproducir o mimetizar los recursos literarios, sino alcanzar, mediante recursos fílmicos, un resultado análogo ya que no siempre idéntico, al obtenido precisamente en el libro.” Y es que, como acertadamente señala el cineasta Armando Robles Godoy en *Sin palabras*, “El arte de no decir nada para expresarlo todo”: “La cinematografía (...) es un misterio en un campo de la creatividad que, a pesar de que incluye a la palabra, se desarrolla en una dimensión distinta, hasta el extremo de convertir el verbo, a menudo, en un obstáculo para lograr los resultados semánticos y artísticos del cine”. MV es un claro ejemplo de economía extrema de la palabra y estricta utilización de recursos cinematográficos como, los encuadres, el punto de vista, el zoom, el flashback, etc.

Estamos hablando entonces de lenguajes y recursos distintos que deben consonar en el *tempo* de la acción para lograr en el espectador del film la sensación sentida por el lector del libro. Lo que es un aspecto estrictamente estético en el sentido que Kant le otorga al concepto; en otras palabras es un tema de coincidencias en el gusto, sintonía basada en el *sensus communis* diría el filósofo, que en el caso de dos miembros de la élite europea como TM y LV no es tan común, pero dado que el juicio de gusto es universal, Kant prevé que sea comunicable a todos.

Confiado en ello, el esteticismo de Visconti (con detalles de precisión maniática en la utilización de los recursos cinematográficos) -que puede ser polémico por

su decadentismo y por su filiación ideológica izquierdista- logra llegar a un vasto público, gracias al arte cinematográfico, democratizando el refinado gusto heredado, haciendo sentir a los no lectores sensaciones similares a las de los lectores a la vez que expone críticamente a quienes detentan el “buen gusto” como privilegio de clase, como parte del *statu quo* burgués.

En el mismo libro del *Fedro* que analizamos para comprender el enamoramiento del viejo artista, Sócrates -en un conocido pasaje citado por Marshall McLuhan en *La galaxia Guttemberg*” para plantear el posible efecto de los mass media como instrumentos del olvido- plantea su antecedente, la escritura, como un invento del genio egipcio Teut que, solo en manos de los que saben, sirve como instrumento de reminiscencia, más no aporta sino que evita la memoria personal. En esa lógica, si Mann hubiese creado DTV como quien compone o escribe, a fuerza de cambiar el texto de arriba abajo y de darle vueltas durante mucho tiempo, pegando unas cosas con otras o suprimiéndolas prescindiendo de un correlato real que lo sustente, sería un simple poeta, como diría Platón, pero como TM sustentó la obra en su propia experiencia, respondiendo por ella mediante la dialéctica, en simposios, conferencias y diálogos, Sócrates lo denominaría filósofo. Valga esto para añadir el elemento de la experiencia en el medio de la dicotomía entre literatura y cine. El cine, mediante la transposición de la obra literaria, en la medida en que genera experiencia estética directa (similar a la realidad), tendría la facultad de otorgarle a dicha obra, la posibilidad de generar memoria “personal” de la experiencia, de manera más vívida que la mera lectura.

DTV apareció en 1912 un año después de un viaje que hizo a TM con su esposa Katia a Venecia. En *On my self and other Princeton lectures*, Mann

comenta que DTV está casi completamente basada en dicho viaje. La gente y la experiencia de Venezia se convirtieron en un modelo para su historia a tal punto que, “not a single feature was invention: the suspicious gondolier, the boy Tazio and his family – everything was real, needed only to be put in the story.”⁷

A partir del mito de Teut, antes mencionado, se podría decir que DTV habría sido escrita por TM para poder recordar, cuando ya le falle la memoria, la intensa experiencia que vivió y transmitirla a quienes habiéndose enamorado alguna vez estuviesen en capacidad de entenderla. Aunque Sócrates separe la “mera” poesía de la filosofía, en DTV se unen ambas disciplinas porque además de expresar íntimamente una experiencia vivida intensamente, lo hace a través de un arte formal, que aunque sea expresado mediante la prosa novelística, definitivamente es poético.

Para la distinción entre literatura y cine, además de la experiencia original, habría que considerar un elemento intermedio, el guion, una herramienta extraliteraria que sirve de puente entre ambos, pero que Visconti usó solo como referencia secundaria en el rodaje de MV, dándole más importancia a lo que podía lograr *in situ* con cada toma. Montaba como quien crea una nueva obra desligada de los textos, tanto de la fuente o hipotexto como del script, basándose únicamente en la reminiscencia imaginativa, en la sensación que la continua lectura de la novella le dejó como sedimento en la memoria.

La literatura no requiere más que papel y un lapicero o máquina de escribir o computadora, mientras que el cine es una industria que depende entre otras

⁷ “Ninguna característica fue inventada, el gondolero sospechoso, el muchacho Tazio y su familia – todo era real, solo necesitaba ponerse en la historia.”

cosas de maquinaria sofisticada para la captura de la imagen y el sonido así como para la edición o montaje. Hay un elemento interesante en relación a la óptica fotográfica que señala Arnold Hauser en su *Historia social de la literatura y del arte*: “Los pintores del Paleolítico eran capaces todavía de ver, simplemente con los ojos, matices delicados que nosotros sólo podemos descubrir con ayuda de complicados instrumentos (...) En este arte prehistórico descubrimos estudios de movimientos que nos recuerdan ya las modernas instantáneas fotográficas”. Considera que a partir del neolítico el hombre ya no ve solamente las cosas sino que simultáneamente las imagina, las piensa, y solo recién después del invento de la fotografía recupera la capacidad de verlas con prescindencia de la actividad abstractiva de la inteligencia, es decir ópticamente. Esto que es una importante recuperación de una facultad que el lente fotográfico dona a las artes visuales es también una limitación al momento de transponer una obra que consiste en la construcción imaginativa devenida poética de una o muchas experiencias en palabras escritas, lo que implica un cierto nivel de abstracción. El lente no capta una idea sino una imagen y si lo que se trata es de recomponer el mundo de las impresiones e ideas contenidas en una obra literaria para transmitirlo a través de imágenes, con rigurosa economía de palabras, se deberá acudir al símbolo. De allí que toda imagen de un realizador del calibre de Visconti deba ser considerada un posible símbolo. Quizás esta sea la razón de los innumerables estudios sobre la filmografía viscontiana y en especial en torno MV, donde se podría decir que cada fotograma del film ha sido ceñudamente estudiado.

La edición es otro elemento importante que distingue la obra literaria de la cinematográfica. En la primera es un ordenamiento de las frases y párrafos, así

como el momento de tachar lo que está demás en el manuscrito, está ligada a las correcciones de estilo y de ortografía. Mientras que el montaje cinematográfico es el momento de la verdad de toda la producción cinematográfica, es cuando lo que se ha capturado en imágenes, sonidos y efectos debe confluír armónicamente en un todo. En el caso de la transposición, ese todo debe producir en el espectador una sensación similar a la del lector de la obra fuente. De alguna manera se podría decir que la novela es más connotativa que la película transpuesta en cuanto aquella es interpretada subjetivamente por cada lector, mientras que esta queda demarcada por la interpretación y el punto de vista del cineasta. Lo que era implícito en el libro se vuelve explícito en la película, lo que era abstracto es ahora concreto. Como dijo Carlos Fuentes, “en literatura solo se sabe lo que se imagina” mientras que en el cine se sabe lo que se ve y se escucha, como en un sueño que se vive interiormente. No obstante como toda obra artística la película transpuesta es polisémica cualidad que se multiplica si el espectador ha leído o lee la obra de origen.

Existe una imbricación que data desde los orígenes de la cinematografía entre literatura y cine como señala, Gloria Camarero Gómez: “Una buena parte de las películas que se han realizado en el pasado y que se realizan en la actualidad son adaptaciones de obras literarias. Esta realidad se constata ya en los orígenes del cine. Es lógico, porque desde el momento en el que dicho medio adquiere vocación narrativa, es decir no se conforma con presentar hechos y quiere contar historias, mira a la literatura y empiezan las transposiciones fílmicas, que ocupan un lugar destacado en todas las cinematografías”.

Hay que tener en consideración, a la hora de transponer, que la literatura y el cine no son compartimentos estancos, es evidente que la novela ha influido en el nacimiento y el desarrollo del relato cinematográfico, y esto en palabras de Gimferrer, “también ha operado en sentido inverso: el cine ha contaminado, influido e incluso modificado profundamente en algunos aspectos o casos concretos la estructura de la narración literaria. Es verdad que *Novecento* no sería lo que es si, a principios de siglo, Griffith no se hubiera inspirado en Dickens; pero apenas puede dudarse tampoco de que muchos recursos hoy usuales en la narrativa - desde Robbe-Grillet hasta la vanguardia hispánicas- no se explican sin el precedente del cine.”



VII – Thomas Mann

Criado en una familia burguesa y culta de Lübeck, Mann acrisoló en sí la influencia germánica de su padre con la brasilera de su madre que, a similitud de la de Visconti, amaba la música y las artes. Fue una fortuna para las letras que quedara huérfano a temprana edad, porque a la muerte de su padre se liquidó el negocio familiar (que le hubiera demandado continuar con la misma responsabilidad empresarial que su progenitor). De esa manera al terminar sus estudios escolares pudo contar con una renta que le permitió vivir un tiempo de formación en Italia con su hermano Heinrich, también escritor, quien lo apoyó decididamente en su carrera. Ésta comenzó prodigiosamente a los 26 años con la aparición de “Los Buddenbrook”. Sobre esa plataforma construyó, a punta de disciplina, su propio monumento compuesto de cuentos novelas y ensayos que tuvieron gran éxito editorial, le merecieron el Premio Nobel y un enorme prestigio e influencia política y social que lo convirtió en un paradigma cívico, como su personaje Gustav Von Aschenbach, no siendo éste el único rasgo que comparten dado que si bien Gustav toma muchos elementos de la biografía de Mahler, incluido su nombre de pila, expresa una personalidad que se alimenta de la de Mann a nivel: ético (templanza), estético (homoerotismo), psicológico (disciplina), filosófico (Platón – Nietzsche) , étnico (padre germánico – madre extranjera).

VIII – Der tod in Venedig

Der tod in Venedig (1912), es una historia que comienza cuando el escritor Gustav Von Aschenbach, *el solitario*, paseaba frente al umbral del Cementerio del Norte, en Múnich, donde la inquietante aparición de un expedicionario extranjero y variopinto (símbolo de la muerte) le insufla, a través de su actitud dominante y su mirada retadora, una incontenible necesidad de viajar.

Aschenbach se encuentra en el acmé de su carrera y tanto su obra como su reputación son considerados ejemplares. Es viudo y padre de una hija casada. Después de encargarse que le vayan acondicionando su casa de campo para dedicarse a escribir cuando regrese, parte, siguiendo esa necesidad de aventuras desencadenada en el cementerio de su ciudad, que considera útiles para continuar con su infatigable labor literaria.

Arriba a una playa en el Adriático donde no logra encontrarse a gusto y decide embarcarse hacia Venecia. Toma un ruginoso vapor italiano y se encamina a su destino. Un segundo personaje premonitorio aparecerá allí, se trata de un desagradable vejete que pretende dar la impresión de juventud y se le acerca, mal maquillado. El digno y encumbrado escritor se aleja displicente de esa figura patética y toma una góndola “tan negra como un féretro”, donde otro personaje antagónico lo inquietará: el gondolero que se niega a transportarlo adonde él le ha indicado, porque se obstina en llevarlo directamente a su destino. En el diálogo interior que da cuenta del forcejeo con el gondolero empieza un cierto relajamiento de su férrea voluntad que sirve de preámbulo a la guerra espiritual que está por comenzar en su interior, cuando en los salones del Hotel Des Baines, primero como quien ve una delicada figura escultórica y

cada vez más como un bello objeto del amor y de devoción, observa a un adolescente acompañado por su familia. Los avances y retrocesos en las batallas de su interior lo llevarán a asociaciones mitológicas, a referencias filosóficas y místicas, y a una espeluznante pesadilla que irán transformando su alma hasta enloquecerla de amor, desdeñando las evidencias de la peste del cólera que está diezmando la población de la ciudad, con tal de estar cerca de su amado al que considera la encarnación de la belleza, el camino hacia la perfección.

Pero no se trata de un anciano digno y decente que se transforma en un pedófilo predador, como con simpleza se podría interpretar. Por el contrario, la tensión polémica, la aspiración ascendente contra las tendencias perversas se mantendrá en la obra hasta el final.

Es importante considerar el contexto histórico en el que se da la acción narrativa precedida solo por pocos meses de la experiencia vivida por el escritor en el mismo escenario y en similares circunstancias entre el 26 de mayo y el 14 de julio de 1911. Son los años previos al inicio de la Primera Guerra Mundial y a la reacción estética que ella suscitó a través de las vanguardias. En ese sentido se podría decir que la novella aun está enmarcada dentro de una *weltanschauung* finisecular en una Europa convulsionada que estaba por sufrir cambios radicales que modificarían el escenario mundial, obligando a Mann a tomar posiciones y decisiones inimaginables en ese momento, como emigrar a Norteamérica y solicitar la nacionalidad estadounidense.

IX - Platón en DTV

Los textos y citas del Fedro que incluye TM en DTV suelen pasar desapercibidos en comentarios y críticas sobre dicha obra. Consideramos con Philip Kitcher que “La solución platónica (...) es importante en (La) *Muerte en Venecia* porque (...) la *novella* es en parte una exploración ampliada de la tensión entre dos elementos unidos en el razonamiento platónico -el autocontrol y la apreciación de la belleza-” (DTV, P. 63)

El enjundioso artículo, que citamos a continuación, *La muerte en Venecia, el llamado del abismo* con el que Mario Vargas Llosa (MVLI) empieza su libro *La verdad de las mentiras*, va en el sentido contrario de lo planteado por Kitcher en torno a la ascesis:

“En un momento dado de su drama interior, von Aschenbach se empeña en sublimar su pasión con reverberaciones míticas. La traslada al mundo de la cultura y él mismo se ve transformado en Sócrates, dialogando con Fedro a orillas del Ilisos sobre la belleza y el amor. Ésta es una astuta manera del autor de limpiar en algo las mefíticas emanaciones del gozoso infierno en el que se halla von Aschenbach, dándoles una dimensión filosófica, desencarnándolas y ensanchando el mundo del relato gracias a un contexto cultural. Ello, por otra parte, no es gratuito. Von Aschenbach era un «clásico» vivo y es natural que su conciencia busque dentro del universo de la cultura antecedentes y referencias a lo que le sucede. Pero el abismo que se ha abierto bajo sus pies y en el que el escritor se ha lanzado en un acto del que, por lo demás, en ningún momento se

arrepiente, no es el de las ideas puras ni el del espíritu. Es el del cuerpo al que él había reglamentado y desdeñado, y que ahora reclama sus fueros, hasta emanciparse y doblegar al espíritu que lo tenía esclavizado.”

Distingamos conceptos y frases de este interesante comentario con el objeto de ir desentrañando la importancia de las citas del Fedro en DTV. Comencemos por discernir en qué acepción Vargas Llosa usa el término “sublimación”.

En un texto extraído de, *La moral sexual "cultural" y la nerviosidad moderna* Freud da la siguiente definición:

“La pulsión sexual -mejor dicho: las pulsiones sexuales, pues una indagación analítica enseña que está compuesta por muchas pulsiones parciales- es probablemente de más vigorosa plasmación en el hombre que en la mayoría de los animales superiores; en todo caso es más continua puesto a que ha superado casi por completo la periodicidad a que está ligada en los animales. Pone a disposición del trabajo cultural unos volúmenes de fuerza enormemente grandes, y esto sin ninguna duda se debe a la peculiaridad (...) de poder desplazar su meta sin sufrir menoscabo esencial en cuanto a intensidad. A esta facultad de permutar la meta sexual originaria por otra, ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se le llama la facultad para la **sublimación**.”

Mientras que la Real Academia de la Lengua define sublimar como:

Engrandecer, exaltar, ensalzar, elevar a un grado superior.

La acepción usada por MVLI se acerca más a la de la RAE, mientras que la que se aproxima más a la de Platón, y por ende a nuestra hipótesis, es la freudiana.

La transformación anímica de Aschenbach por efecto de la belleza del mancebo se va dando dentro de un proceso temporal ascendente, no es que estuviese ya enamorado cuando recuerda sus lecturas del Fedro. En ese momento, el protagonista se encuentra en un estadio de sana admiración de la belleza del adolescente.

“Y un afecto paternal, la emocionada simpatía de quien posee la belleza inspira al que, sacrificándose en espíritu, la crea, fue invadiendo y agitando su corazón.”

Asombrado por la extraña germinación de algo en su interior que lo desborda, recurre a lo que leyó en sus estudios clásicos, pero que aún no había vivido en carne propia, para que lo ayude a entender lo que le está pasando y lo guíe a buen puerto. Confirma el efecto de Eros sobre su alma, se da cuenta de que lo ama.

Para el Nobel peruano la sublimación sería una ardid de Thomas Mann para maquillar las pulsiones sexuales de su personaje gracias a la cita de Platón, lo que, además, le permite ampliar el horizonte del relato.

Sostenemos, por el contrario, que así como TM se caracterizó por sublimar⁸ (en el sentido freudiano) sus pulsiones logrando consolidar su enorme legado literario con disciplina ejemplar, traslada a su personaje, Gustav Von Aschenbach, dicha cualidad que le permite trocar la atracción erótica producida por la belleza de Tadzio, por inspiración para elevar su obra.

“..su aspiración era trabajar en la presencia de Tadzio, escribir tomado como modelo la figura del efebo, hacer que su estilo siguiera la línea de ese cuerpo, en su opinión, divino, y elevar su belleza al plano espiritual (...) Nunca había sentido con mayor dulzura el placer de la palabra ni había

⁸ Sobre la tendencia homoerótica de Thomas Mann, que sublimó disciplinadamente, da cuenta Carlos Fuentes en un artículo para El país: “Allí estaba él, la mañana siguiente, en el hotel Dolder donde se hospedaba, vestido todo de blanco, digno hasta un punto menos que la rigidez, pero con ojos más alertas y horizontales que la noche anterior. Varios hombres jóvenes jugaban tenis en las canchas, pero él sólo tenía ojos para uno de ellos, como si éste fuese el Elegido, el Apolo del deporte blanco. Ciertamente, era un joven muy bello, de no más de 20 años, 21 acaso; mi propia edad. Mann no podía quitarle de encima los ojos al muchacho y yo no podía quitarle la mirada a Mann. Estaba presenciando una escena de “La muerte en Venecia”, sólo que 38 años más tarde, cuando Mann ya no tenía 37 (su edad al escribir la novela maestra sobre el deseo sexual), sino 75, más viejo aún que el afligido Aschenbach enamorado de lejos al joven Tadzio en la playa de Lido –donde 20 años de ver a Mann en Zúrich, vi a Luchino Visconti, en compañía de Carlos Monsiváis, filmar “La muerte en Venecia” con una mujer que asumía todas las bellezas y todos los deseos, incluso los de la androginia, Silvana Mangano-. En Zúrich aquella mañana, la situación se repetía, asombrosa, famosa, dolorosa. El circunspecto hombre de letras, el Premio Nobel de Literatura, Mann el septuagenario, no podía esconder ni de mí ni de nadie más, su deseo apasionado por un muchacho de 20 años que jugaba tenis en una cancha del hotel Dolder una radiante mañana de junio del lejano 1950 en Zúrich. Entonces, una mujer joven llegó hasta donde se encontraba su padre, pareció regañarlo cariñosamente, lo obligó a abandonar su apasionada avanzada y regresar con ella a la vida de todos los días, no sólo la del hotel, sino la de este autor inmensamente disciplinado cuyos impulsos dionisiacos eran siempre controlados por el dictado apolíneo de gozar la vida sólo a condición de darle forma. Para Mann, lo vi esa mañana, la forma artística precedía a la carne prohibida.

sido tan consciente de que Eros moraba en ella, como durante esas horas peligrosamente exquisitas en las que, sentado en su tosca mesa bajo el toldo de lona, en presencia de su ídolo y con la música de su voz en el oído dio forma a un breve ensayo inspirándose en la belleza de Tadzio, una página y media de prosa selecta cuya transparencia, nobleza y tenso y vibrante lirismo habrían de suscitar, poco después, la admiración de mucha gente. (...) ¡Comercio curiosamente fecundo del espíritu con un cuerpo! (DTV, P. 80, 81)

En la frase “una astuta manera del autor de limpiar en algo las mefíticas emanaciones del gozoso infierno en el que se halla von Aschenbach”, MVLI da por sentado que el personaje ha caído en la tentación y quiere aparentar lo contrario utilizando a Platón. Es comprensible la insistencia de MVLI en esa hipótesis, ya que Mann es ambiguo y puede dar pie a esa interpretación. Por ejemplo en el remate del párrafo antes citado:

“Cuando Aschenbach puso a buen recaudo su trabajo y abandonó la playa, se sintió exhausto, interiormente derruido: era como si su conciencia lo estuviera inculcando después de una orgía” (DTV, P. 81)

La película de LV al proponer explícitamente un juego de seducción recíproca entre el músico y el joven, podría justificar la posición de MVLI. En efecto, algunas imágenes o escenas se prestan a tales conjeturas, pero en el libro eso no está dicho. Lo que puede haber sucedido es que MVLI haya recordado el libro a través del filtro de la película. Hay que discernir entre ambas obras para relevar la proeza de haber hecho una transposición a la vez fiel y distinta. Hay que considerar lo que escribe Luigi Cimmino (2014) “ El erotismo

homosexual, o sea la congoja senil de la excitación y de la fuerza de los sentidos, en el film está declarado, mientras que en Mann el “amor por el muchacho” está transfigurado y coincide con las apariciones de Tadzio, divinidad sexuada a malagana a los ojos del Aschenbach escritor”.

No comparto aquello que dice Vargas Llosa en relación a que Mann “ensanche el mundo del relato” solo para darle un justificador contexto cultural. Por el contrario, considero que el segundo discurso socrático en el Fedro es el núcleo de la nouvelle y el relato una especie de *aggiornamento* de dicho discurso. Desde esa perspectiva, Aschenbach -como en los cuadros renacentistas que muestran a personajes de la mitología o de la biblia con trajes de época- sería el amante descrito por Sócrates, y Tadzio, el mismo Fedro.

Por último, MVLI comenta que Aschenbach en ningún momento se arrepiente de haberse lanzado al abismo. Por el contrario, todo da a entender que se encuentra en plena agonía o combate contra la seducción que ejerce sobre él la forma perfecta del doncel. Aschenbach, después de proponerse fallidamente escapar de Venecia por la peste y de la creciente atracción del mancebo, tiene la buena intención, también fallida, de comentarle a la madre de Tadzio sobre la peste que asola la ciudad, para que se vaya con su familia. Quizás el haber desistido de intentar salvarles la vida podría ser interpretado como, “lanzarse al abismo”, pero la lectura del Fedro citado en parte por Mann aclarará que, por ser una locura, el amor incapacita al amante para hacer nada que lo aleje del amado, aunque lo piense y hasta lo planee.

La frase más acertada del comentario de MVLI, a mi parecer, es la que se refiere a que ve como algo natural que el protagonista, “un clásico vivo”, busque, en el universo de la cultura, antecedentes y referencias a lo que le

sucede, pues la sensación de sentirse flechado por Eros, le hace recordar sensaciones similares descritas por el filósofo, al que acude para buscar alguna manera de comprender lo que le está pasando, para encontrarle un remedio. Algo que por los indicios de homoerotismo que dan los diarios de Mann, probablemente él hubiera hecho en situación similar.

Como en los poemas místicos de Juan de la Cruz que están acompañados por textos que explican los arranques de amor que conducen al alma al arrobamiento. Mann deja aflorar esos fragmentos socráticos al lado de su prosa para que explique lo que va padeciendo Aschenbach como efecto de la contemplación de La Belleza (universal) revelada en un efebo.

Considero que los párrafos del Fedro que se pueden rastrear en DTV son la base de la estructura en torno a la que se construye su trama. Es pensable que, así como en Dr. Faustus Mann recurre a Theodor Adorno para beber de su *Filosofía de la Música* los argumentos que le permiten fabricar la genialidad de su protagonista, el músico Leverkühn, y como se apropia también de los principios de la dodecafónica creados por Arnold Schoenberg, Mann pueda haber hecho algo similar con el segundo discurso de Sócrates en el Fedro, para dejar sentado que esa es su posición ante la locura que la belleza desató en su personaje.

X- El Fedro

El Fedro es uno de los diálogos más complejos, completos y poéticos de Platón. Aparte de los temas de La Belleza y de Eros, trata otros asuntos recurrentes en su teoría como el de la retórica, la sofística y la filosofía, además

de revisar algunos mitos que le ayudan a apuntalar su visión en torno a las Ideas, es también el libro donde Platón hace un análisis de los pro y contras de la escritura, como ya hemos visto.

Se trata de un diálogo entre Sócrates y Fedro que busca responder a la pregunta, ¿qué es mejor, amar o ser amado? Para responder a esa cuestión Sócrates, aceptando que el amor es una locura, distingue cuatro acepciones distintas de la palabra locura (*manía*):

- 1- La que se refiere a los oráculos y adivinos,
- 2- La que nombra a los enfermos mentales,
- 3- La que se le atribuye a los poetas inspirados,
- 4- La que define a los enamorados.

Vayamos a los textos de Platón citados y parafraseados por Mann.

En el capítulo IV de DTV, El narrador muestra a Aschenbach reflexionando sobre la belleza mientras contempla a Tadzio en la playa,

“¡Imagen y espejo!, Sus ojos abarcaron la noble figura que se erguía allá abajo, en las lindes del azul, y en un arrebatado de entusiasmo creyó abrazar la belleza misma con esa mirada, la forma como pensamiento divino, la perfección única y pura que vive en el espíritu y de la cual, para ser adorada, se había erguido allí una copia, un símbolo lleno de gracia y ligereza.” (DTV, P. 77-78)

Lo que lo lleva a recordar el inicio del Fedro, cuando Sócrates viejo y feo se encuentra con el joven y bello Fedro para dialogar, a la sombra de un plátano a las orillas del Ilisos, sobre el deseo y la virtud,

“Le hablaba de los ardientes temores que padece el hombre sensible cuando sus ojos contemplan un símbolo de la Belleza eterna; le hablaba de los apetitos de los no iniciados, del hombre malo que no puede pensar en la Belleza cuando ve su reflejo y es, por tanto, incapaz de venerarla; le hablaba del terror sagrado que invade al hombre de sentimientos nobles cuando se le presenta un rostro semejante al de los dioses, un cuerpo perfecto, de cómo un temblor lo recorre y, fuera de sí, apenas si se atreve a mirarlo, y venera al que posee la Belleza y hasta le ofrendaría sacrificios como a una columna votiva, si no temiese pasar por insensato a los ojos de los hombres.” (DTV, P. 79)

Transcribo el párrafo, Fedro 251 A-B para contrastarlo.

“Sin embargo, ni el iniciado de mucho tiempo atrás ni el pervertido son velozmente arrebatados y conducidos allá, a la belleza misma, partiendo de acá de la contemplación de las cosas denominadas bellas. No las mira reverentemente el pervertido; se entrega más bien al placer y se pone a andar o engendrar prole según ley de cuadrúpedo y, haciendo de la insolencia camarada, no teme ni se avergüenza de perseguir placeres contra naturaleza.

Quien a la inversa es recién iniciado, quien de aquellos seres en verdad fue gran espectador, cuando descubre en un rostro deiformes visos, belleza hermosamente reproducida o cualquier idea en cuerpo, estremécese primero sobreviénele algo de aquellos transportes antiguos; después absorta la mirada, adóralo como si

fuera Dios y, si no temiera parecer extremadamente loco, ofrecería a los donceles sacrificios, cual a imagen de Dios, cual a Dios.”

Este párrafo que, como podemos ver, ha sido apropiado casi textualmente por TM nos permite distinguir dos actitudes bien diferenciadas de un enamorado de la belleza ante un bello doncel. Una actitud perversa que quiere la satisfacción corporal inmediata (Quizás como la que propone LV en su finísimo flashback sobre la visita de Aschenbach a la cortesana Esmeralda), y otra más bien abstinente y virtuosa, la del iniciado, la de Gustav Von Aschenbach de Thomas Mann⁹.

Terminado el párrafo de DTV citado anteriormente, Mann transcribe directamente lo que encabeza dicho párrafo en el Fedro, es decir lo edita:

“Porque la Belleza, Fedro mío y solo ella es a la vez visible y digna de ser amada: es, tenlo muy presente, la única forma de lo espiritual que podemos aprehender y tolerar con los sentidos. Pues ¿qué sería de nosotros si las demás formas de lo divino, si la Razón, la Virtud o a Verdad quisieran revelarse a nuestros sentidos? ¿Acaso no pereceríamos y nos consumiríamos de amor como Semele al contemplar a Zeus? La Belleza es, pues, el camino del hombre sensible hacia el espíritu ..., solo el camino, un simple medio, mi pequeño Fedro...” (DTV, P. 79)

Este párrafo es muy significativo porque distingue a la idea de Belleza (que en el pensamiento platónico está unida a la de bondad “kalos-kagatos”) por ser la única idea estéticamente aprehensible, y al ser divina,

⁹ El Aschenbach de Mann calza en la horma del “iniciado”. Virtuoso y cultivado, busca la Belleza a través de la disciplina que implica constantes auto-negaciones. Con el referente prostibulario de la visita a Esmeralda que Visconti añade a la historia, se discierne que dicha horma se le hace demasiado ajustada al Aschenbach del cineasta.

genera en el iniciado un amor místico, un erotismo simbólico que es solo el medio para un bien mayor.

Propongo revisar el texto que continua en el diálogo platónico después de los párrafos citados por Mann, como quien explora la parte sumergida de un iceberg, porque al contextualizarlos nos ayuda a entender qué clase de locura tiene tronado a Von Aschenbach.

“Y es que en el punto de tal visión (se refiere al que encarna la Belleza), se apoderan de él, cual ataque de escalofrío, trasudores y calor desacostumbrados, porque, entrándosele por los ojos los efluvios de la belleza (...), que por tales efluvios se reanima la naturaleza de las alas; y, caldeado, espónjense los gérmenes que, endurecidos y encerrados, no pudieron antes germinar; bajo la afluencia del alimento hínchase y pónese a crecer el cañón del ala desde la raíz hasta la forma entera del alma, puesto que, en otro tiempo, toda ella fue alas.

Platón concibe al alma como una idea que ha sido encarcelada en un cuerpo (sema–soma) es por eso que dice poéticamente que en sus orígenes “toda ella fue alas”. El efecto anímico que produce la visión de la belleza es como hervir y rebullir; como sentir el desasosiego de un niño durante la dentición es ese prurito incómodo de echar alas del alma. Para referirse a los anhelos desbordados del iniciado “que posa los ojos en la belleza de un joven”, Sócrates habla de “efluvios y ríos de partículas” que mueven al alma del amante, la reaniman y calientan, calmando sus

dolores, haciéndola descansar en el deleite. Pero cuando le falta ese flujo se resecan los poros de donde afloran las plumas, entonces estas pugnan por romper las costras, lo que genera escozor y molestia que produce enojo, gemido interior a la vez que alegría, pues tiene el recuerdo de la belleza. Compungido por tal andanada de pasiones contrapuestas, se aloca, no puede reposar ni de noche ni de día y busca (carente de alas) hacia donde espera saciar su vista: en el poseedor de la belleza. Y cuando lo ve, vuelven a fluir hacia él los anhelos, se libera lo obstruido, se recupera y terminan los padecimientos cuando recibe de golpe el más delicioso de los goces. Nada lo podrá privar de ese deleite a nadie valorará por encima de lo bello, ni su familia, ni sus amigos, todos pasan a segundo plano; no le importa que por descuido pierda todos sus bienes; menosprecia las leyes y sus buenas costumbres de las que se enorgullecía; se vuelve un esclavo, podría dormir en la calle con tal de estar cerca del anhelado. Venera al poseedor de la belleza pues solo en él encuentra medicina para sus enormes afanes.

Esta última es, quizás, la mejor descripción del Aschenbach “degradado”¹⁰ que deambula siguiendo subrepticamente a quien encarna la Belleza, su amado, cuando se desploma junto al pozo de agua de la plazoleta apestada. Desconcierto y sonrisa liberada, a la vez.

¹⁰ Degradado de su pedestal de autor laureado situado por encima de los demás; de su autosuficiencia e inmutabilidad, de su ejemplaridad formal y social, por efecto de Eros. Hay que tener en consideración el mito de Eros que le cuenta Diotima a Sócrates y que él repite en el diálogo, *El banquete*, para entender de qué degradación hablamos. Eros es engendrado en la fiesta de Afrodita por astucia de su madre Penia (la Necesidad) que seduce a Poros (el ingenio), su padre, aprovechándose de su ebriedad. Por eso Eros siempre está necesitado (debido a su madre), persiguiendo siempre con ingenio (debido a su padre) la belleza (debido a Afrodita).

Hay que recordar que la figura que usa Platón para referirse al alma en el Fedro es una trinidad compuesta por un auriga que simboliza la conciencia o la razón que intenta conducir un carro por lo aires hacia el Topos Uranos y para ello cuenta con dos caballos uno que aspira a la perfección y el otro que quisiera revolcarse en el estiércol.

“Mas no lo llama amor ni aun cree lo sea, sino amistad; desea por manera parecida aunque menos fuerte que el amante, ver los ojos, tocar, besar, dormir juntos. Y es grandemente verosímil que tras estas cosas vengan presto esto otras: juntos en el lecho, de los dos caballos del amante el desenfrenado tiene algo que decir contra el cochero y juzga debidos pequeños goces en pago de tamaños trabajos; el del doncel, por su parte sin decir palabra, henchido y desconcertado, rodea con sus brazos al amante y bésalo cual si acariciara al más benévolo de los amigos, y mientras así están no sería capaz, por su parte, de negar favor alguno al amante si por ventura lo pidiese; más su pareja y el cochero se oponen por pudor y por razón.

Si, pues, guiado por lo mejor de la mente llegare victoriosamente a filosófica y ordenada vida, la pasaran también acá con dicha y en concordia, continentes y mesurados, poniendo en cadenas lo que engendra la maldad en el alma, dando libertad a lo que cría virtudes.

Y llegados a fin de la vida, alados ya y ligeros, habrán vencido ...”

Al mostrar un fragmento del discurso socrático como la punta de un iceberg, Mann da a entender que su personaje opta por el difícil camino

de luchar contra la tentación sin evitar la cercanía de la Belleza que él percibe en Tazio, la misma que lo tienta (el caballo chúcaro) y le abre las puertas del cielo (el caballo dócil). Considero que DTV muestra extraordinariamente este combate que termina con la muerte del amante - cuando el amado le da una señal al elevar su brazo hacia el cielo- como una guerra ganada por la bondad (su último esfuerzo es tratar de defenderlo del ultraje sufrido por su amigo Jaschou). Una vida consagrada a la Belleza, la de un escritor apesadumbrado porque “la palabra solo puede celebrar la belleza, no reproducirla”, termina inmolándose ante ella.



XI- Luchino Visconti

De elevada y antigua alcurnia milanesa, el Conde Luchino Visconti di Modrone, se sintió ligado a la tradición austro germánica que dominó la Lombardía antes del Resurgimiento. Descubre su vocación a través de un selecto círculo parisino de inicios de siglo al que accedió gracias a Coco Chanel, a quien fue a visitar cuando se dedicaba exitosamente a criar caballos de carrera; con ella tuvo una relación amorosa intermitente que se fue transformando en una amistad fundada en la mutua admiración. Ella, tal vez presintiendo dotes escondidas, le presentó a Jean Renoir con quien pudo colaborar como practicante primero y luego como codirector del proyecto trunco de filmar *La Traviata* en la Roma fascista. En ese contexto descubre el comunismo, movimiento en el que participaba el cineasta francés; optará por esa ideología y, muy a su manera, se mantendrá en ella hasta el final de su vida.

La familia Visconti tenía una posición hegemónica en el mecenazgo que ejercían las familias nobles y pudientes de la región para el sostenimiento y la programación de la Scala de Milán. Los Visconti tenían un palco estable y acceso irrestricto a todas las funciones, pero además, en su palacio de la ciudad de Milán, tenían dos pequeños teatros en los que sus padres y los amigos de ellos actuaban en las innumerables fiestas de disfraces y charadas que organizaba la pareja más popular y admirada de la ciudad, Giorgio, el Conde di Modrone, y Carla Erba la hija del industrial farmacéutico más importante de Italia en ese momento, Carlo Erba.

Embebido en ese ambiente, el niño Luchino comenzó a “ejercer el mando” (rasgo que lo caracterizará hasta el final) sobre hermanos, primos y amigos cuando, imitando a sus padres, jugaba a ser director de teatro, proponiendo improvisadas escenificaciones .

Trabajar en el rodaje de una película con alguien como Renoir debe haber removido esos recuerdos haciéndole ver que lo que realmente quería en la vida era ser regista, aquel que decide y ordena todo para que se orqueste y armonice un guion y así a través de la interpretación se genere la fantasía consensuada del arte escénico. Visconti le dará al *mestiere* (oficio) de *regista* (director) un lugar elevado y hegemónico que no tenía en la ópera pues era un espectáculo frívolo y subalterno a otros gozos festivos (como queda ilustrado al inicio de *Senso*¹¹), se podría decir que él lo eleva al *status* de acto cultural. Ciertamente fue influido por Arturo Toscanini que dirigía la Scala cuando él era niño mientras él jugueteaba con una de sus hijas que luego sería su cuñada. Se dejó contagiar del sulfuroso y purista carácter del viejo director de orquesta logrando proezas escénicas y musicales gracias a ello y al magnetismo que ejercía sobre sus actores a quienes modelaba en función de cada proyecto. El caso más notable fue el de María Callas, que como con Coco Chanel tuvo un amorío que terminó en amistad hasta la aparición de Onassis, a quien

¹¹ “...al principio de la película (*Senso*) la cámara se dirige horizontalmente a lo que está aconteciendo en el escenario del teatro. Mientras se presentan los créditos de la película asistimos al final del acto tercero de *El Trovador*, ópera de Giuseppe Verdi inspirada en un drama del mismo título, obra de Antonio García Gutiérrez. En el escenario, mientras se oye la música delicada del órgano de una capilla vecina, Manrico habla a su amada Leonora de un amor sublime.” Gatti. C (2011)

él detestaba. La Callas fue la más dócil greda que el pudo modelar y gracias a ello y a su propio talento musical se convirtió en el mito que aún persiste.

Una de las mayores influencias literarias de Visconti fue Marcel Proust¹², con quien se sentía identificado, en especial por el culto que le tenía a su madre y probablemente por la manera como llevaba su homosexualidad. Hubiera querido concluir su filmografía con la filmación de *En busca del tiempo perdido*. No menor fue su identificación con la obra de Thomas Mann: escenificó *Mario y el mago* (comentan que cuando Visconti le mostró el libreto para la puesta de *Mario y el mago* se puso muy nervioso pensando que su admirado escritor pudiese estar en desacuerdo con su interpretación y que, cuando éste le comentó que el libreto estaba tal cual lo hubiera hecho él, le volvió el alma al cuerpo). Intentó hacer una película basada en *La montaña mágica*, se comenta que *José y sus hermanos* se vislumbra detrás de *Rocco y sus hermanos* y -lo que más nos interesa para este estudio- realizó la película MV basada en la novela DTV.

Suzanne Liandrat-Guigues señala que desde sus inicios, la referencia a Thomas Mann está presente en la obra de Visconti, “Los proyectos de adaptación de Thomas Mann se fueron transformando al hilo del tiempo. Sin embargo, la prostituta de Ferrara a la que hace confidencias el héroe de *Ossessione* parece proceder de *Doctor Faustus*, y se une en nuestra

¹² “Luchino Visconti a rêvé toute sa vie d'adapter *À la Recherche du temps perdu*, sans jamais passer à l'acte, par superstition peut-être ou par manque de temps – ce temps de la maladie et de la mort qui avait bien failli coûter son œuvre à Proust et qui contraignit Visconti à renoncer à son projet le plus cher.” Colambani F. (2006)

imaginación a la Esmeralda de la casa de prostitución que aparece en un flash-back de *Morte a Venezia*, mientras Tazio interpreta 'Para Elisa'."



XII– Morte a Venezia

El primer logro interpretativo de la atmósfera, el tempo y el pathos de la novella es la música que sirve de leitmotiv de la película, es decir el *Adagietto* de la *V Sinfonía* de Mahler que, siendo extradiegética, está plenamente imbricada en el interior de las primeras tomas del solitario que viaja hacia algo abismal, sobre la cubierta del viejo vaporetto llegando a la ciudad de Venecia.



El dramatismo está marcado por la correlación de la música con los gestos del protagonista. Las tomas inestables de la nave y de la ciudad de Venecia anuncian algo aún indescifrable; la ausencia del steadicam pareciera intencional, si bien es posible que aún LV no tuviese acceso al reciente invento de Garrett Brown (1975).

Apenas se queda solo después de haber encontrado a los dos personajes de mal agüero (el viejo homosexual y el gondolero), después de haber soportado las salamerías del *consierge* del hotel, por fin “el solitario”, solo con su baúl, sus cosas y las fotos de su amada esposa y su difunta hija le viene un recuerdo a manera de flashback. Alfried (su alter ego dionisiaco) está a su lado cuando el médico lo ve exhausto, enfermo y le ordena tomar un buen descanso. El Aschenbach escritor viaja sano, no ha perdido a su hija, desea experiencias riesgosas para mover su vena creativa, pues terminado su viaje irá a su casa de campo a escribir. Son distintos el escritor y el músico, pero son el mismo, ¿quizás complementarios? Ambos tienen conciencia de que se les acaba el tiempo, como al reloj de arena que al inicio cae tan lentamente que nadie piensa en el tiempo, hasta el final -cuando la arena parece pasar a mayor velocidad- y ya no queda tiempo para pensarlo.

“La belleza”, le propone Alfried, no es producto del esfuerzo, ni del control de los sentidos, ella preexiste, es espontánea y hay que dejarse atrapar por ella, sin detentes. “El mal es el alimento del genio (...) el arte es la ciencia de la ambigüedad”, insiste.

En la película, se podría decir que, desde que Von Aschenbach descubre al muchacho, sus miradas serán recíprocas. Cuando por primera vez se sienta en la mesa del comedor y busca con la mirada a Tadzio, él ya lo estaba mirando.



Para interpretar la ansiosa búsqueda visual de la belleza encarnada en el efebo por el compositor, el cineasta aplica el zoom de manera inusual para su género y su época. El zoom es la mirada que busca, pero también la que (a diferencia del libro) encuentra siempre la otra mirada. La que le devuelve Tadzio a la salida del ascensor, por ser directa a la cámara, se podría tomar como una invitación, quizá en esa escena el juego de seducción llega a su climax en la propuesta viscontiana.

Un rasgo interpretativo de la metamorfosis que sufre Aschenbach, desde la perspectiva de Visconti, es cierto afeminamiento en algunos de sus gestos, como cuando en la playa come un fresa y bota la ramita a la arena. En el libro no hay ningún indicio de tal amaneramiento.

Alfried volverá a través de flashbacks para vapulearlo por su incapacidad para dejarse llevar por sus sentimientos.

Un rasgo de la personalidad de Aschenbach que está en el libro, y la película refleja a través de ademanes, es la superioridad que siente el alemán frente a los italianos subalternos a los que en general trata mal, en especial cuando se exaspera, como cuando está por irse y lo apresuran a tomar el ferry, o cuando le informan que su baúl ha sido enviado a otro destino.

Cuando regresa más alegre que frustrado a Lido para esperar que le retornen su baúl, lo hace envuelto nuevamente en el *Adagietto* de la V de Mahler, como un reinicio de todo, pero con mayor convicción, como si se fuera dando cuenta que lo único que quiere en la vida es estar cerca del mancebo, porque siendo la idea misma de la Belleza en la tierra, su vocación artística se realiza acercándose a ella y contemplándola, no importa si por ello pierda la honra, la cordura y hasta la vida.



En esas circunstancias, Visconti ve oportuno un flash back a la casa del compositor en las montañas, para acentuar el contraste de lo que fue con lo que va a ser.

El letargo que lo había impulsado a salir de viaje en busca de inspiración ha sido fructuoso, aunque deba repudiar todo lo que había logrado como hombre respetable y auto-controlado. Y es que, cuando contempla a Tadzio, se llena de entusiasmo poético, desea crear, escribir, componer, aunque lo deje exhausto.



El flashback que lo remite a su juventud cuando va a un prostíbulo y se encuentra con Esmeralda, la meretriz que toca la misma pieza que le ha escuchado a Tadzio en el piano, es una manera arriesgada de interpretar a Mann por parte de Visconti, usando otras obras del escritor para develar lo que está detrás de su escritura. *El doctor Faustus* al que remite esa escena, como otras en las que aparece Alfried, son usadas por Visconti para mostrar el lado dionisiaco y demoníaco de la pasión del artista en plena metamorfosis de la probidad hacia la decadencia.



En relación al mal que esta diezmando a la población de Venecia, todos evaden al compositor cuando quiere saber qué está pasando en la ciudad. En ese contexto surge el conjunto de músicos populares que le dará a la monótona parsimonia de la vida en el aristocrático hotel, un cambio de ritmo y de humor que se transformará en atroz befa.

Enterado de la magnitud de la epidemia que asola a Venecia, la intención de Aschenbach de avisarle a la madre de Tadzio para que se salven es frustrada por la necesidad visceral que siente de que se prolonguen lo máximo posible esos días en los que puede contemplar a su amado, en las mañanas en la playa y en las tardes entre los recovecos de la laberíntica ciudad.



“¿Qué clase de camino he escogido?” se pregunta el famoso compositor.

El adagietto vuelve a sonar con el flashback del dolor del artista por la muerte de su hija.

La escena del peluquero italiano muestra el deterioro de la voluntad del protagonista, dejando que transforme su apariencia de la honorabilidad que lo caracterizaba a una máscara ridícula que cada vez se va pareciendo más al vejete libidinoso del vaporetto. Travestido deambulará atraído por Tadzio por la ciudad apestada, entre desinfectantes arrojados al piso y fogatas donde se incineran las ropas de las víctimas del cólera.

El adagietto nuevamente nos lleva hasta la escena del pozo en la plazoleta, donde se desploma y no le queda más que reírse de su deplorable situación, porque está feliz de haberse por fin abandonado al sentimiento, mendigando la belleza del amado como un pordiosero, como el Eros descrito por Diotima de Mantinea en *El Banquete* de Paltón.



Un flashback donde después de un concierto Gustav es pifiado por el público y Alfried en vez de animarlo le dice que eso es lo que se merece por su pureza forzada: que es un farsante.

En el hotel una pesadilla de nuevo lo pone ante su detractor: “el balance perfecto te lleva al fracaso”, “No eres casto porque eres viejo.” Imágenes y textos que no están en el libro pero que Visconti considera pertinentes para elaborar su interpretación de la pequeña novela que acompañó al cineasta durante décadas hasta que pudo realizar la película.

El final es ya un icono cinematográfico: el trípode con la cámara fotográfica, el artista en su tumbona ya sabe que esa tarde se irán los polacos, que será la última oportunidad de tenerlo cerca. La agresión que recibe Tadzio, el intento de protegerlo, la conciencia de estar en las últimas, queriendo verlo hasta el final; las gotas de tinte chorreándole la cara maquillada. La imagen escultórica del efebo sobre el mar indicando el cielo. La muerte en Venecia.



XIII- Conclusiones

“Cineasta tan célebre como desconocido (...) Luchino Visconti ofrece uno de estilos más herméticos de la historia del cine”, comenta Serge Daney, es por eso que los elementos de la transposición revisados en este estudio no son suficientes para entender la *tekné* poética (el know how creativo) de Visconti, es que la forma de interpretar las fábulas de las obras que proyectaba adaptar para su transposición al cine es inimitable, pues se basa en interminables lecturas y relecturas, viajes de exploración, bosquejos, consultas, rigor en la selección del casting, en plazos muy largos de maduración del proyecto, recuperación histórica al mínimo detalle, con utilería preferentemente original y vestuario que sigue los patrones exactos de los originales de época. Seguimiento de los actores para transformarlos en los personajes que ejecuten su interpretación hasta en el mínimo gesto. Acompañamiento a la fotografía para que los planos y encuadres sean los propicios para el montaje imaginado por el realizador, donde el sonido y la música tiene relevancia determinante. Se puede decir que en LV interpretar es crear.



El concepto de interpretación lo usamos acá en una acepción distinta de la acuñada por Susan Sontag en su ensayo de 1966 "Against interpretation". Visconti hace lo contrario de lo que la crítica estadounidense cuestiona en relación a la transposición del drama "Un tranvía llamado deseo" al cine.

"Así, de las notas que Elia Kazan publicó sobre su versión de *A Streetcar Named Desire*, se desprende que, para dirigir la obra, tuvo que descubrir que Stanley Kowalski representaba el barbarismo sensual y exterminador que iba adueñándose de nuestra cultura, y que Blanche Du Bois era la civilización occidental, la poesía, los ropajes delicados, la luz tenue, los sentimientos refinados y todo lo que se quiera, aunque, naturalmente, dentro ya de cierto desgaste. El vigoroso melodrama psicológico de Tennessee Williams se nos vuelve inteligible: se trataba de algo: de la decadencia de la civilización occidental. Al parecer, de haber seguido siendo un drama sobre un atractivo bruto llamado Stanley Kowalski y una mustia y escuálida belleza llamada Blanche Du Bois, no le habría sido posible dirigir la pieza."

Por el contrario, Visconti no tiene una interpretación intelectual previa que categorice el contenido de la obra de Mann, que él pretenda develar. Lo que hace es distanciarse de DTV y gracias a ello logra recrearla a cabalidad en el cine. "Il distacco fa la mimesi" ("la distancia hace la mimesis")¹³ es una frase que justificaría las libertades que se toma *il regista*, entendiendo mimesis no como mera imitación, sino como interpretación, en el sentido en que un ejecutante interpreta una obra como un *médium*, es decir que la hace suya, se

¹³ Frase que escuché en los corredores de la universidad de Florencia, que jamás encontré su fuente, pero me ha dado mucho que pensar en el ámbito de la Estética.

identifica con ella y se deja poseer por ella para que hable a través de su cuerpo o de su instrumento.¹⁴ Queda claro que el instrumento con el que LV ejecuta la partitura basada en la novela de TM es el medio escénico que escogió, es decir el cine, habiendo podido optar -dada su vasta experiencia- por una pieza teatral o una ópera como al poco tiempo lo hizo Benjamin Britten. La distancia (il distacco) le permite trasladar la obra escrita del espacio de lectura -interior y solitaria- al escenario técnicamente reproducible para ser visto como espectáculo en salas masivas. Esa separación o distancia es imprescindible para que Visconti logre extraer y hacer suya la sensibilidad vertida en las páginas del libro por TM, haciéndola propia, aportando en esa apropiación su sensibilidad, lo que le permite afirmarse como “el artista, el técnico poseedor de una sabiduría capaz de revelar con maestría las profundidades del alma humana”, como lo designa Carlos Gatti Murriel. La interpretación, como la traducción -si no sobrepone el espíritu a la letra- no logra fidelidad, ni belleza. Gracias a esa distancia metódica que le otorga libertad, LV hará una serie de cambios como empezar la película recién a inicios del tercer capítulo del libro, o desaparecer las citas textuales de Platón en DTV, o añadir ocho flashbacks, tres fantasías diurnas, Etc., en su afán de trasladar a la imagen y al sonido lo que fue su lectura de ese texto escrito. Reitero, esa sabiduría y maestría a la que se refiere Gatti tiene que ver con su capacidad de interiorización de la fábula escrita cotejándola con su propia experiencia biográfica para apropiársela y poderla trasladar a la pantalla como

¹⁴ Neus Galí en *Poesía silenciosa, pintura que habla* desarrolla una extensa investigación en torno al concepto “mimesis” pre-platónico que permite entenderlo como interpretación, empatía e identificación. Concluye con una cita de Erik A Havelock quien afirma que el sentido peyorativo de *mimesis* es una invención de Platón que se halla ausente en los usos anteriores.

algo de su autoría para un público de un medio con acceso más amplio que incluye a iletrados.¹⁵

A diferencia de la novella en la que el protagonista, Gustav Von Aschenbach, es un escritor notable, en la película se trata de un compositor (igualmente afamado), esto que parece un detalle menor marcará una enorme diferencia, reiteramos, pues Visconti al musicalizar su obra con piezas de Gustav Mahler - subrayando la influencia que tuvo la biografía del músico austriaco en la elaboración del protagonista de DTV- logra una bien montada sincronía audiovisual entre las composiciones musicales y los registros del seguimiento cinematográfico de ese amor culposo en los escenarios de la ciudad de Venecia y de la isla de Lido, que le permiten expresar razones del corazón, como diría Pascal, por medio de tal sincronismo cinético auditivo. El extraordinario tratamiento musical del film se debe a la solvencia adquirida por Visconti como *regisseur* de opera que le permite devolver a la tragedia (cinematográfica) el carácter dionisiaco que Nietzsche reclamaba, mediante el recurso al melodrama (Senso), lo que complementa la propuesta

¹⁵ Esa aspiración a que la cultura llegue a todos a través de la pantalla como si se tratase de una “biblia pauperum” probablemente tenga como referente a Walter Benjamin cuya obra debió conocer a través del círculo comunista al que estuvo vinculado desde sus prácticas cinematográficas con Jean Renoir. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* junto con aceptar la “des-auratización” de la obra reproducida, Benjamin aquilata el valor político de los medios masivos como instrumentos de cambio; esa aspiración, de alguna manera, lo acerca a las vanguardias históricas y lo adelanta a los estudios de Pierre Bourdieu en torno a la democratización del arte. Lo que anteriormente había sido destinado a ser gozado o sufrido exclusivamente por las clases altas -su grandeza y su miseria, el sentido estético, el gusto- es expuesto (a vista de todos) en populares salas de cine, lo que justifica largamente el apelativo de *El Duque Rojo* acuñado por el crítico cinematográfico Federico de Cárdenas para referirse a LV. Efectivamente se trata de un miembro de la nobleza afiliado al PCI, que con intencionalidad política, le muestra al mundo, con refinado gusto, las miserias de la decadente clase a la que, por nacimiento, pertenece.

prevalentemente apolínea y platónica de DTV, expresada en las citas textuales que hace del diálogo Fedro. Aschenbach, en cualquiera de sus versiones, es un artista consagrado que ha llegado a ser un ejemplo moral y estético para su sociedad (lo mismo que Thomas Mann). Basado en su estricta formación clásica, ha seguido el modelo apolíneo de autocontrol y autoconocimiento que Platón propone en sus diálogos pedagógicos con el objeto de fortalecer su vida espiritual y elevarla hacia las ideas puras. No es que haya negado el erotismo en su vida anterior al viaje que lo transformará, eso hubiera impedido que creara (gracias a la sublimación) la obra que lo llevó hasta el pedestal erigido por su sociedad. Pero jamás, antes de su viaje a Venecia, sus ojos se habían posado sobre la Belleza misma encarnada en la figura de un ser humano.

“Su belleza superaba lo inexpresable y, como tantas veces, Aschenbach sintió, apesadumbrado, que la palabra solo puede celebrar la belleza, no reproducirla”. Quizás fue esta frase de DTV la que incitó a Luchino Visconti a emprender el largo y arduo proceso de trasladar la palabra de su admirado autor, al medio que sí puede reproducir la belleza en imagen y sonido, el cine.

XIV – Referencias bibliográficas

Platón, *Hipias mayor & Fedro*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.

Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Alfaguara, Madrid, 2002.

Francesco Bono, Luigi Cimmino, Giorgio Pangaro a cura di, *Morte a Venezia, Thomas Mann / Luchino Visconti: un confronto*, Rubbettino Editore, Roma, 2014.

Sigmund Freud, *La moral sexual "cultural" y la nerviosidad moderna*, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/211758.pdf>, 1908.

Thomas Mann, *La muerte a Venezia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1970.

Thomas Mann, *La muerte en Venecia & Mario el mago*, Edhasa, Barcelona, 2015.

Philip Kitcher, *Muertes en Venecia, las posibles vidas de Gustav Von Aschenbach*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2014.

Carlos Gatti, *Senso de L.Visconti*, Revista Cuadernos Literarios N. 9, 2011. Pp.233 - 246

Suzanne Liandrat-Guigues, *Luchino Visconti*, Cátedra signo e imagen/cineastas, Madrid 1997

Federico de Cárdenas, *Luchino Visconti, El duque rojo*, revista Libros & Artes de la BNP No 50-51, Lima 2011.

Raúl Torres Martínez, *Bom harz bis hellas immer Bettern, un studio sobre las fuentes antiguas de La Muerte en Venecia de Thomas Mann* (Tesis doctoral), UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México DF, 2007.

Thomas Mann, *On myself and other Princeton lectures* (New York: Peter Lang Pub Inc. 1996) in George B. von der Lippe, "Death in Venice in Literature and Film: Six 20th-Century Versions, *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* (Manitoba: University of Manitoba, 1999, vol. 32, I ediz.)

Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, 1989.

Umberto Eco, *La estructura ausente*, Ediciones Martínez Roca, S.A., Barcelona, 1970

Pere Gimferrer, *Cine y literatura*, Seix Barral, 1999

Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, Guadarrama, Barcelona, 1982

Armando Robles Godoy, *Sin palabras "El arte de no decir nada para expresarlo todo"*,

Butaca sanmarquina --; Año 9, no. 35 (2008) p. 10-17

Matias Rebolledo Dujisin. In: *Revista Chilena de Literatura*. (76):177-204; Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 2010

Gloria Camarero Gómez, *La transposición filmica de la obra literaria. El caso español*, Universidad Carlos III de Madrid. Cuadernos de ALDEEU

Suzanne Liandrat-Guigues, *Luchino Visconti*, Cátedra, S.A., Madrid, 1997.

Giancarlo Capello, *Convictos y confesos, los estudios acerca de la adaptación en Tren de sombras, revista de cine número 9*, PUCP, Lima, 2007.

Serge Daney, *Viscontiens, encore un effort*", *Libération*, 6 de julio de 1983.

Florence Colombani, *Proust-Visconti, Histoire d'un afinité élective*, Philippe Rey, Paris, 2006.

Morris Beja, *The dialogical imagination*. C. Emerson y M Holquist (eds.). Austin, University of Texas Press, 1981.

Daniela Berghahn, *Fiction into film and the fidelity discourse: a case study of Volker Schlöndorff's re-interpretation of Homo faber*. German Life and Letters 49.1 (1996)

Seymour Chatman, *Characters and narrators: filter, center, slant, and interest-focus*, Poetics today 7 (1986).

Alicja Helman y Waclaw M. Osadnik, *Film and literature: historical models of film adaptation and a proposal for a (poly) system approach*, Canadian Review of comparative literature 23.3 (1996)

Wolfgang Iser, *The implied reader*, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1974.

Brian McFarlane, *Novel to film. An introduction to the theory of adaptation*. Oxford, Clarendon Press, 1996.

James Naremore (ed.), *Film adaptation*, The Athlone Press, Londres, 2000.

Cristopher Orr, *The discourse on adaptation: a review*, Wide Angle 6.2 (1984).

Benjamin Rifkin, *Semiotics of narration in film and prose fiction*. Peter Lang, Nueva York, 1994.

Imelda Whelehan, *Adaptations: the contemporary dilemmas*. Deborah Cartmell y Imelda Whelehan (eds.): *Adaptation from text to screen, screen to text*, Routledge, Londres y Nueva York, 2000.

Virginia Woolf, *The cinema, The captain's death bed and other essays*, The Hogarth Press, Londres, 1950.

Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, AKAL, Madrid, 2011.

Carlos Fuentes, *Un encuentro lejano con Thomas Mann*, publicado en el diario El País, España, 24 de junio de 1998

Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Seix Barral, Barcelona, 1969.

Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Oxford 1963.

XV- Ficha técnica de MV

Film *Morte a Venezia* (Muerte en Venecia). Basado en el relato de Thomas Mann.

Guión y diálogos: Luchino Visconti, Nicola Badalucco. Dirección de fotografía: Pasquale De Santis. Decorados: Ferdinando Scarfiotti. Vestuario: Piero Tosi, Gabriella Pescucci. Montaje Ruggero Mastroiani. Música: Sinfonía núm. 3 y núm. 5 de Gustav Mahler, dirigidas por Franco Mannino. “Ninna Nanna” de Mussorgski. “Para Elisa” de Beethoven. Canción “Chi con le donne vuole aver fortuna”. Ayudante de dirección: Albino Cocco, Paolo Pietrangeli.

Interpretes: Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach), Silvana Mangano (la madre de Tazio), Björn Andersen (Tazio), Romolo Valli (director del hotel), Nora Ricci (la gobernanta), Mark Burns (Alfred), Marisa Berenson (la mujer de Aschenbach), Carole André (Esmeralda), Franco Fabrizi (el peluquero), Leslie French (el empleado de la agencia Cook), Sergio Carfagnoli (Jaschou), Ciro Cristoforetti (empleado de hotel), Antonio Apicella (el vagabundo), Bruno Boschetti (empleado de la estación), Luigi Battaglia (el anciano maquillado), Dominique Darel (turista inglesa), Mirella Pompili (la cliente), Masha Petit (la Turista rusa que interpreta la nana de Musorgski).

Producción: Mario Gallo para Alfa Cinematográfica (Roma), Editions Cinématographiques Françaises (Paris). Directora de producción: Anna Davanti. Duración 135 minutos.

Estreno: 1 de marzo de 1972 en Londres.

