

(LA) MUERTE EN VENEZIA: MANN-VISCONTI*Magalí Haber**

El presente trabajo se propone analizar la trasposición al cine, realizada por el director Luchino Visconti de la novela *La muerte en Venecia* de Thomas Mann. La hipótesis principal es que el desplazamiento más importante que opera el film en relación a la novela es el lugar que ocupa el sonido. Esto último explica que el personaje en la película sea músico en lugar de escritor. Tal desplazamiento refuerza retroactivamente determinados aspectos y marcas enunciativas ya presentes en la novela.

En el caso de la novela cabe sospechar que el hecho de que su estructura formal sea predominantemente descriptiva se debe a una solidaridad con su contenido o tema: la soledad, la vejez, la decadencia o decrepitud de las formas bellas. El artista se caracteriza en la novela por su paz conventual, hipersensibilidad refinada, cansancio y curiosidad nerviosa en oposición a la vida agitada y las pasiones turbulentas; se define por sus “ojos cansados y de mirar profundo”. El estilo de escritura hiper-descriptivo del narrador coincide con el modo del mirar —sumamente detallista— del personaje (también escritor); a punto tal que las descripciones del narrador llegan a confundirse con las percepciones del personaje. La interioridad de Gustav von Aschenbach, que se abandona a la observación, entra en colisión con el mundo exterior; derramándose el uno sobre el otro. Hacia el final de la novela el personaje siente angustia y una sensación de absurdo irremediable que “él mismo no sabía si referir al mundo exterior o a su propia existencia”. Como se enuncia en cierto pasaje, la aventura del mundo exterior confluye con la de su corazón. Este juego de oposiciones y reabsorciones mutuas culmina precisamente en el fin de la obra, cuando la muerte posibilita aquella fundición permanente e imposible entre sujeto y naturaleza; sentido y muerte.

Sin embargo, aquello que funciona en la novela como marca enunciativa autorreflexiva sobre la propia forma estética y su relación con la materia a retratar sufre —y sería inevitable que no lo hiciera luego del cambio de dispositivo— una profunda mutación en el film. Tal transformación resulta sumamente productiva ya que apunta a elementos, y arriesgamos a decir núcleos sintomáticos, ya presentes en la novela. Como corolario de esto último, la película produce un efecto retroactivo sobre la novela introduciendo marcas en el texto que operan como condición de lectura. Visconti transforma a Von Aschenbach en músico y, por lo tanto la dimensión sonora y musical cobra una relevancia tanto o más importante que en la novela. Tal como sostiene Chion el sonido es uno de los aspectos más importantes y específicos del cine; por lo

tanto no resulta totalmente sorprendente que funcione como marca enunciativa. Ejemplo de este tipo de operación serían las numerosas referencias a sonidos; algunos casi imperceptibles o sólo perceptibles para un alma solitaria, sustraída de la acción y observadora: “los sonidos de los principales idiomas se confundían en un murmullo apagado”; “los camareros servían deslizándose sin ruido; el casual tintineo de un servicio de té o alguna palabra susurrada a medias era todo cuanto se oía” ; “Sólo se oía el chasquido del remo, el sordo golpeteo de las olas contra la proa de la embarcación (...) y también algo más: un susurro, un bisbiseo, el soliloquio entrecortado del gondolero que iba mascullando sonidos y los amortiguaba con el trabajo de sus brazos” “fijó su atención en el mar, atraído por las voces juveniles”. Incluso el nombre del objeto deseado al ser oído por primera vez por Aschenbach no resulta claramente comprensible y el personaje debe deducirlo; escucha Adgiu y finalmente concluye que el nombre ha de ser Tadzio.¹ Continuamente se escucharán voces que repiten tal nombre y rodean al objeto amado: “su nombre era el que más se oía”, “ya se oían voces femeninas llamándolo”, “los otros lo llamaban con voz alegre”, las voces en falsete de las mujeres gritan el nombre “Tadzio”. Estas referencias a la constante evocación del objeto de deseo dan cuenta de su carácter elusivo, intermitente; de la persistencia de sus apariciones y desapariciones. Asimismo la lengua del objeto amado es incomprensible para el escritor y percibido como música: “sus oídos percibían una especie de vago entramado armónico. El exotismo elevaba así los discursos del adolescente al rango de música”. La palabra Tadzio funciona en su doble dimensión, en su materialidad inescrutable apodíctica e irrefutable, cuando el escritor no logra comprender el nombre: ¿Qué dicen? Adziu, Tadziu, Tadzio; y en su dimensión puramente significante, relativa y vacía: al aludir a una incomunicabilidad, irrepresentabilidad u opacidad constitutiva de y entre sujeto y objeto de deseo.

Los sonidos funcionan también como presagios de la muerte: el resonar incesante de una “u” en su peor pesadilla; como indicios de la presencia de la peste a través de la partida de los turistas: “El alemán comenzó a menguar y enmudecer, sólo llegaban a su oído sonidos extranjeros” ó reforzando el carácter musical y auto-reflexivo del protagonista: “Aschenbach cerró los ojos y escuchó el cántico que resonaba en su interior”. En el film la música de Mahler² funciona en momentos clave definiendo al personaje como nostálgico, triste y entregado a una pasión que desembocará en la muerte y a una muerte cuyo

¹ Lamentablemente en la película tal confusión-digresión sobre el nombre no logra ser transpuesta.

² La decisión de quedarse en Venecia pese a la peste es la entrega a la muerte en pos de una pasión y; la escena última en que la vista de Aschenbach se interna en el mar desde el cual el joven lo llama es una muerte cuyo último gesto es la entrega a una pasión.

último gesto será el de la entrega a una pasión.³ El mismo tema musical acompaña al personaje en los momentos clave: cuando llega a Venecia y cuando decide volver y entregarse a la pasión. Cabe destacar aquí que la entrega a la pasión no supone propiamente un pasaje a la acción —el músico jamás se acercará demasiado ni dirigirá palabra alguna al joven—. La relación con el objeto si bien es contemplativa no es pasiva sino pasional; carga al objeto de afecto y lo hace saltar de su rol pasivo en tanto capaz de interpelar y desarticular al sujeto. Sujeto y objeto, muerte y significación, actividad y pasividad entran en crisis. El predominio de la forma descriptiva en detrimento de las acciones o diálogos directos resulta afín al modo de mirar de un solitario o un artista, que se pierde en la observación de los detalles del mundo y las acciones ajenas. Incluso se podría agregar que el modelo de relación con el objeto es la melancolía; la nostalgia y tristeza por la falta de un objeto que jamás se poseyó.

En el film el personaje en vez de escritor es músico, lo cual enfatiza la dimensión sonora ya presente en la novela. Los sonidos pasan a ocupar una dimensión central en la caracterización de sus estados anímicos tal como lo hacían los abundantes pasajes descriptivos en la novela. La densidad descriptiva —tanto cuantitativa como cualitativa— opera a partir del predominio de planos abiertos en los cuales el único sonido audible es el ruido ambiente. La soledad del personaje se evidencia en la ausencia de diálogos; en el contraste del solitario personaje con las escenas y conversaciones familiares que lo rodean —de las que sólo se oyen murmullos— en idiomas extranjeros. Aschenbach habla lo estrictamente necesario y mecánicamente; sólo se dirige al personal del hotel o prestadores de servicios, jamás a gente de su misma clase social. Sin embargo, en la película resulta irremediable introducir una serie de diálogos —que funcionan explicativamente— ausentes en la novela. Se trata de la trasposición del capítulo y pasajes en que es descrito el personaje y fragmentos en los que Gustav reflexiona acerca de su trabajo; ya sea sobre la calidad de del mismo o teorizaciones estéticas. Tales momentos son resueltos en la trasposición a través de una serie de escenas en las que el artista mantiene discusiones con un discípulo en las que se expresan a modo de disertaciones dichos contenidos. De todos modos, cabe destacar, que los diálogos no ocurren en tiempo presente sino como recuerdos de eventos y discusiones pasadas que interrumpen el presente socavando la linealidad del tiempo. El pasado se instituye así como lugar de la palabra en tensión con un presente solitario y de procesión a la muerte donde ésta llega a su fin.

Otra de las disyunciones entre la película y la novela es que en la primera el músico ha fracasado en su profesión mientras que en la segunda se trata de un

³ La decisión de quedarse en Venecia pese a la peste es la entrega a la muerte en pos de una pasión y; la escena última en que la vista de Aschenbach se interna en el mar desde el cual el joven lo llama es una muerte cuyo último gesto es la entrega a una pasión.

escritor consagrado. En un caso la decadencia de las formas bellas se da desde el inicio, no estableciéndose una cronología o pasaje de un estado hacia otro.

El fuerte componente descriptivo de la novela entra en sintonía con la corriente neorrealista en la cual es posible ubicar a la película. Como señala Deleuze, el discurso cinematográfico del neorrealismo se diferencia del realismo por el desplazamiento de la imagen acción, cuyo eje principal es el encadenamiento causal de acciones que hacen avanzar la trama, por la imagen óptico-sonora, que se basa en situaciones puramente ópticas y sonoras que reconfiguran la función de las sensorio-motrices produciendo alteraciones tanto en el estatuto de los objetos como de las subjetividades. Mientras que en el realismo los objetos poseen una realidad funcional a las exigencias de la situación, en el neorrealismo —y sobretodo en las películas de Visconti— los objetos y medios cobran una realidad material autónoma que los hace valer por sí mismos. Los nexos sensorio-motores valen ahora por las perturbaciones que los afectan, sueltan, desquician, sustraen y no sólo como consecuencia o medio de la acción. La imagen se libera así de su subordinación a la acción y pasa a ser acto, o como diría Agamben: gesto, puro medio o medialidad sin fin.

El gesto implica exhibir el carácter medial que asumen los movimientos corporales, tornando visible al medio en su medialidad, en su carácter de medio. Tanto en la novela como en la película la descripción no funciona como elemento secundario para aportar realismo a la acción sino que la acción pasa por las intensidades sensoriales, que generalmente vienen antes o después de la acción. Aquellos momentos capaces de interrumpir los estilos, gestos y enunciados habituales de una sociedad, y exhibirlos como medio —muchas veces a través de ruidos o silencios— los denominaremos gestos. De este modo, en la obra de Mann se tematiza un tipo de relación social que se encuentra en el límite de la no relación: “Nada hay más extraño ni más delicado que la relación entre personas que sólo se conocen de vista, que se encuentran y se observan cada día, a todas horas, y, no obstante, se ven obligadas, ya sea por convencionalismo social o por capricho propio, a fingir una indiferente extrañeza y a no intercambiar saludo ni palabra alguna”.⁴

Al igual que la actitud del profesor Aschenbach “la característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta”.⁵ El gesto como ethos del asumir y soportar en oposición a un hacer con vistas a un fin; un actuar que es fin en sí mismo. Como señala Deleuze en el realismo los personajes reaccionaban ante situaciones y el espectador percibía la imagen sensorio-motriz y participaba por identificación; en el neorrealismo el personaje se transforma en espectador, la situación en que se encuentra lo desborda, ve y oye lo que ya no responde en derecho a una acción; más que

⁴ Thomas Mann. *La muerte en Venecia*. Barcelona: Editorial Edhasa, 2008.

⁵ Giorgio Agamben. *Medios sin fin*. Madrid: Editora Nacional, 2002:45.

reaccionar registra, se abandona a una visión. A partir de la transformación del modo del mirar del personaje, que se convierte en espectador, el modo del ver mismo del “espectador real” del filme es puesto en crisis.

En el neorealismo la dimensión argumentativa⁶ apunta a desligar a la dimensión descriptiva —detención temporal y recorrido espacial, achatamiento del eje del tiempo que provoca un efecto realista en lo representado— de su subordinación a la narrativa —resolución de un conflicto en una secuencia temporal—. Lo criticado son los hábitos del mirar mismos; y, en particular aquellos del realismo, que se proponía la reproducción de una realidad considerada como transparente. El neorealismo pretende dar cuenta del carácter opaco, social y producido de la realidad misma subrayando el exceso que retorna constantemente poniendo en cuestión las ficciones o construcciones simbólicas de una sociedad. Los objetos son retratados no como meros medios, atados a finalidades narrativas, sino en su porosidad y excesividad misma.

Otras de las marcas enunciativas, sitios en que la obra reflexiona acerca de su propia condición, son las reflexiones del personaje y citas sobre la teoría estética de Platón y Nietzsche. Digresiones acerca de la “naturaleza” de los poetas que, la igual que el personaje, quisieran conquistar la dignidad pero los atrae el abismo. En las reflexiones acerca de qué es el arte se reflexiona sobre su carácter mimético: la palabra “sólo puede celebrar la belleza [pero no] reproducirla”; la belleza del joven Tazio “supera lo expresable” y lo formal. Como sostiene Butler, “el deseo de lo bello requiere que la escritura trate de exceder sus propios límites para presentar, por medio de la palabra, aquello que está más allá de ésta”.⁷ El deseo para Platón sería aquello por lo cual se va más allá de la escritura, el intento de la escritura de cancelarse a sí misma. El sujeto del deseo sería extático, es decir, estaría fuera de sí y finalmente acabaría por disolverse como el personaje al final de la película cuando se entrega a su objeto. La exaltación del sensualismo y de lo dionisiaco en Nietzsche, lo poético y el deseo en Platón; elementos ya presentes en la novela, son leídos y por tanto producidos en clave neorrealista en el film.

El último elemento enunciativo a destacar es la presencia, tanto en la novela como en el film, de una cámara fotográfica que funciona en la película como remisión al dispositivo cinematográfico como tal. Los momentos en que hace su aparición son mientras Aschenbach come frutillas y un turista alerta acerca del peligro de comer frutas o verduras frescas; y, sobre el final de la película, mediando entre el músico y Tazio —el objeto de deseo—. Opera resaltando el carácter mediado —por la dimensión estética, poética, imaginal— de la relación entre el sujeto y su objeto de deseo.

⁶ La dimensión argumentativa es aquella que pretende modificar una acción, un hábito ó una idea.

⁷ Judith Butler. *Máscaras del deseo. Una lectura del deseo en Judith Butler*, en Casale y Chiachio Comp. Buenos Aires: Editorial Catálogos, 2009:44.

Las frutillas, motivo construido por recursividad interna, simbolizan la putrefacción y decadencia actuando como objeto de bello y mortífero al mismo tiempo. El acto de comerlas es un entregarse al deseo y perderse para siempre e irremisiblemente. Sin embargo, el modo en que aparecen en uno y otro caso difiere, y puede ser interpretado de diversas maneras: mientras que en el libro hay dos episodios: primero el personaje come frutillas en la playa; y luego, en la ciudad de Venecia, casi a modo de suicidio compra frutillas semi-podridas a sabiendas de la existencia de la peste y el peligro de su acto; en la película se resume en un solo acto: Aschenbach come las frutillas en la playa, pero en el plano anterior aparece un hombre que en claro inglés —en oposición al murmullo constante— y dirigiéndose a la cámara dice que no hay que comer verduras o frutas frescas. Tal diferencia podría ser interpretada en el sentido de que la novela presenta una confluencia de situaciones más sintagmática —el personaje sabe de la peste, las frutillas están podridas, decide comerlas igual—; mientras que en la película habría una superposición de niveles pero sin un nivel de integración global o desarrollo de la acción causal. Tal tesis abonaría la hipótesis de que el film comienza ya con la decadencia del personaje, mientras que en la novela habría una transición. Uno de los elementos que permitirían afirmar esto último sería que la película comienza ya en el barco que lo conduce a la muerte y el personaje es un fracasado en su profesión; mientras que en la novela asistimos a instancias previas a su debacle. La segunda interpretación posible es que las primeras frutillas ya están marcadas enunciativamente tanto en el libro como en la novela ya que en ambos se destaca la presencia de la cámara fotográfica sólo que la película es más sutil y menos causalista.

Los motivos en que se encarna el tema de la decadencia de las formas bellas son la homosexualidad o amor especular por un joven que se mezcla con la nostalgia por la propia juventud perdida: Tazio “(...) permanecía tan serio como él, exactamente como si adaptara su comportamiento y la expresión de su rostro a las del otro”. El joven representa la belleza y juventud que admira el artista frente a la decadencia, debida a la vejez, de su propio cuerpo. El cuerpo es semantizado como lo vil, lo mundano, lo putrefacto, perverso y decadente opuesto a lo divino: la belleza, la sabiduría y la bondad. Incluso la figura del viejo pintarrajeado y ridículo que intenta integrarse a un grupo de jóvenes en el barco preanuncia aquello en lo que se convertirá Von Aschenbach y funciona como un otro repudiado por el propio personaje. Gustav y el viejo al principio aparecen como opuestos; uno refinado, elegante y acorde a su edad y el otro transpirado, burdo y maquillado como payaso. *La muerte en Venecia* intenta narrar el pasaje del personaje a su ser otro, a su disolución; lo otro repudiado, olvidado y reprimido —que sostiene su identidad— retorna y lo conduce a la muerte. El sentido en la forma de la novela se revela al final y su ideal es la

muerte del personaje;⁸ sin embargo en la obra que analizamos el sentido se interrumpe, no se revela plenamente ni aún con la muerte del personaje. Hay desvío porque su dinámica es la del deseo que jamás alcanza su meta.

Otro de los motivos de la obra es la decadencia del proyecto de la modernidad que se simboliza en la peste que amenaza ese mundo ordenado, bello, lujoso representado por el hotel y sus comensales. Cabe destacar que cuando Mann escribe la novela ya se podía entrever la decadencia de la Belle Époque —al poco tiempo estalló la Primera Guerra Mundial—. La peste aparece como castigo por perseguir lo imposible; la naturaleza o un dios que se venga de los hombres por faltar a las leyes naturales o divinas.

Asimismo el enamoramiento entre un viejo sabio y un joven bello es un motivo retomado y reinterpretado del Fedro —de la relectura que hizo occidente de la cultura griega—. Como sostiene Butler en el Fedro el objeto de deseo es expresión y creación de lo bello y lo verdadero lo opuesto a lo visible y la apariencia.

La muerte irrumpe ya en el título, tiñendo y resemantizando desde el inicio al resto de la obra. Se materializa en algunos elementos que la metaforizan o preanuncian; por ejemplo, en la góndola negra similar a los ataúdes —donde sólo se oye (en la novela) ó ve (en la película) el chasquido del remo y no al gondolero— que evoca el viaje final. Finalmente, el momento de la muerte de Gustav Von Aschenbach ocurre fuera de campo y lo que se oye es el ruido seco y sordo de su desplomarse. Nuevamente aparece la cámara; el dispositivo permanece frente a la inmensidad del mar, la muerte y su soledad, lo eterno, lo insondable. Allí se proyectan una y otra vez las figuras del deseo: “Un sol desbordante derrochaba sobre él [Tadzio] sus resplandores y la sublime perspectiva del mar daba siempre fondo y relieve a su figura”. La porosidad y el detalle son las formas de lo estético en su relación con la caducidad y resistente a la significación en ambas producciones. Son integrados los ruidos, que generalmente son excluidos en tanto exceso a suprimir de las formas bellas y perfectas. La desintegración de esas formas bellas puras e idealizadas pasa a ser parte y objetivo de la nueva producción estética. El final retrata al dispositivo en su crudeza y vacío; registro que se registra registrando, apuntando a lo que viene después del acontecimiento, señala a su afuera: a la enunciación misma en una apertura hacia el espectador.

Finalmente cerraremos el siguiente trabajo con una cita, o núcleo sintomático, que presenta, en todas sus contradicciones, el tema de *La Muerte en Venecia* en su relación con su estilo formal y motivos: “Las observaciones y vivencias del solitario taciturno son a la vez más borrosas y penetrantes que las del hombre sociable, y sus pensamientos, más graves, extraños y nunca exentos

⁸ Véase Walter Benjamin. “El narrador” en *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.

de cierto halo de tristeza. Ciertas imágenes e impresiones de las que sería fácil desprenderse con una mirada, una sonrisa o un intercambio de opiniones, le preocupan más de lo debido, adquieren profundidad e importancia en su silencio y devienen vivencia, aventura, sentimiento. La soledad hace madurar lo original, lo audaz e inquietantemente bello, el poema. Pero también engendra lo erróneo, desproporcionado, absurdo e ilícito. De ahí que las imágenes del viaje, aquel atroz viejo petiembre con sus desatinos sobre el ‘amorcito’ o el gondolero de mala fama que se había ido sin cobrar, aún siguieran inquietando el espíritu del viajero. Aunque no creasen dificultades a la razón ni diesen pábulo a la especulación, eran, no obstante, imágenes sumamente extrañas por naturaleza, según Aschenbach, e inquietantes justamente por esta contradicción”⁹ Las imágenes simples, fácil y rápidamente desechables, se tornan inquietantes y extrañas; la aventura ocurre sobre lo nimio y no sobre lo grandioso. El poema, cuya condición de posibilidad es la soledad, extraña y detiene el flujo de lo cotidiano.

CONICET-IIGG*
Facultad de Ciencias Sociales-UBA
Medrano 1622 piso 3. (Argentina)
magalihaber@yahoo.com.ar

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Medios sin fin*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
Butler, Judith. *Máscaras del deseo. Una lectura del deseo en Judith Butler*, en Casale y Chiachio Comp. Buenos Aires: Editorial Catálogos, 2009.
Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2007.
Mann, Thomas. *La muerte en Venecia*. Barcelona: Editorial Edhasa, 2008.

⁹ Thomas Mann. *La muerte en Venecia*. Barcelona: Editorial Edhasa, 2008:50.