



Revista Chilena de Literatura

ISSN: 0048-7651

rchilite@gmail.com

Universidad de Chile

Chile

Rebolledo Dujisin, Matias
ENTRE LA LIBERTAD ESTÉTICA Y EL RESPETO ACADÉMICO: LA MUERTE EN VENECIA DE
LUCHINO VISCONTI
Revista Chilena de Literatura, núm. 76, abril, 2010, pp. 177-204
Universidad de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233413002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ENTRE LA LIBERTAD ESTÉTICA Y EL RESPETO
ACADÉMICO:
LA MUERTE EN VENECIA DE LUCHINO VISCONTI

Matias Rebolledo Dujisin

Universidad de Chile
majorebo@gmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo se inscribe dentro del marco de los estudios comparados entre literatura y cine, y se propone estudiar las transformaciones producto del cambio de medio de la voz narrativa de un texto literario al ser llevado al cine. Este estudio se llevará a cabo analizando un texto literario en especial, *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, confrontándolo con su versión filmica, la película homónima de Luchino Visconti, caracterizando en ellos las especificidades de cada discurso y, en particular, las características propias de la narración de cada uno de estos medios, para comprender así las consecuencias teóricas, prácticas y estéticas de este cambio fundamental en la diégesis.

PALABRAS CLAVE: transposición cinematográfica, narratología, diégesis, narración, Thomas Mann.

In the context of the comparative study of literature and cinema, the purpose of this article is to explore the transformations of the narrative voice in a literary text when it is adapted and transformed into a film. This study will be carried out by analyzing a specific literary text, Thomas Mann's Death in Venice, and confronting it to its filmic version by Luchino Visconti; by establishing the specificities of each type of discourse, and specifically the particularities of narration proper to each medium, we can expect to understand the theoretic, practical and aesthetic consequences of this fundamental diegetic transformation.

KEY WORDS: *filmic adaptation, narratology, diegesis, narrative, Thomas Mann.*

I. PRESENTACIÓN: LA NARRACIÓN Y EL CINE

Tan antigua como la creación cinematográfica es la práctica de la transposición de textos literarios al cine. Tras un vacilante origen, el cine prontamente encontró su mayor potencial en la creación y comunicación de historias; de ahí que no tardara demasiado en recurrir a la literatura, tanto dramática como narrativa, en busca de nuevos argumentos. De este modo no resulta tan llamativo el hecho de que más de la mitad de las películas efectivamente realizadas se basen en un texto precedente. Por las mismas razones, la relación cine-literatura ha sido uno de los campos de estudio privilegiados de las diferentes teorías cinematográficas, y, a partir de los años 60, de los estudios semióticos y estructuralistas, particularmente en el campo de la narratología. Continuando pero superando las limitaciones que los mismos teóricos imponían a sus análisis, muchas propuestas actuales pueden ser consideradas herederas de esta línea teórica, demostrando ser un problema aún en desarrollo. Este artículo se inscribe dentro de este marco teórico, proponiendo un análisis práctico de una novela y su película homónima, *Muerte en Venecia* (de Thomas Mann y Luchino Visconti, respectivamente). Este ejercicio práctico consistirá en el análisis de un aspecto fundamental para ambos medios: la situación específica de la *narración* como el elemento definitorio de vehículos signícos esencialmente diegéticos (esto es, comunicadores de historias). Sobre la base de las características particulares de cada tipo de discurso (características que por espacio no se discutirán aquí), veremos cómo se vinculan ambas disciplinas en tanto comunicadoras de una diégesis ficcional, pero a la vez oponiéndolas como formas discursivas divergentes, con formas de narrar propias de cada una, y que no son equivalentes. Para este fin específico utilizaré la metodología fundamental en los estudios narratológicos, aquella propuesta por Gérard Genette en “El discurso del relato”¹, intentando adaptar y productivizar dicho método en el estudio comparado del cine. En resumidas cuentas, en este análisis me detendré específicamente en el cambio de estatuto semiótico que afecta a la voz narrativa que sostiene el relato, estudiando, entonces, aquellas diferencias que se producen al ser trasladada una diégesis originalmente literaria a un discurso filmico como consecuencia de este cambio en la narración.

¹ Todos los conceptos técnicos en relación con la narración están tomados de este texto y serán brevemente explicados de ser pertinente. En: Genette, Gérard. “Discurso del relato”. *Figuras III*. 1972. Barcelona: Lumen, 1989. 77-321.

Para comenzar, cabe señalar que fue a partir de los estudios del teórico francés que se comienza a poner en práctica el *dictum* de que no hay historia contada sin que *alguien* la cuente. Genette centra sus estudios en la *voz* narrativa o simplemente *narración* de los textos literarios, partiendo de la base de que toda historia que se cuente es sostenida, en el relato², por una voz que la enuncia, mediando siempre entre lo narrado (la historia) y su receptor, iniciando una línea de estudio que hasta la fecha no había sido debidamente trabajada. Sin embargo, la puesta en práctica sin objeciones de dicha base estructural en diversos tipos de relatos, obvió por mucho tiempo algo que ahora ya nos resulta algo más evidente: en el cine (así como en otros medios) no existe ninguna voz propiamente tal que enuncie o sostenga el discurso. Será éste uno de los elementos centrales en la comparación de ambas disciplinas, del cual se derivan una serie de otros problemas que están en la base de la diferenciación (y por lo tanto individualización) entre el cine y la literatura.

Como señalaba, si bien aún es posible pensar en una *narración* cinematográfica, habría que poner en tensión la idea de una *voz* o un *narrador* en cine equivalente al literario. El cine comunica a través de la percepción directa, no a través de una instancia mediadora que sostenga el discurso fílmico, que entregue los datos relevantes de ese mundo, que guíe en la interpretación o tamice mediante juicios valorativos el mundo representado. Sin embargo, la mayor parte de los autores coincide³: para que haya relato cinematográfico, debe haber al menos una instancia de enunciación. Las imágenes cinematográficas no se cuentan a sí mismas ‘como en la vida real’ (como en los inicios de la teoría del cine se pretendía), sino que representan una pseudo-realidad, estéticamente estructurada. Se puede mantener la idea, común a todo teórico cinematográfico, de *narración* en cine, pero no es sostenible la de *voz* genettiana, que se relaciona con el principio activo de la elocución. Si hay *narración* cinematográfica, ésta es esencialmente, al menos en su nivel básico, una *narración* muda o silenciosa. Nadie *dice* cine, sino que se *muestra* cine. El mundo de la diégesis se muestra directamente al

² Aunque estos términos puedan ser ya conocidos, aclaro que acá los utilizaré tal como los usa Genette, desambiguando dichos conceptos. Esto es, *relato* como el enunciado narrativo; *historia* o *diegesis* como el contenido de dicho enunciado; y *narración* como el acto de proferir dicho enunciado.

³ Ver por ejemplo Mitry (*Estética y psicología del cine*, Vol. 1 y 2); Gaudreault y Jost (1995); Bordwell (1985); Chatman (en Braudy y Cohen 1999); etc.

receptor, con una apariencia de inmediatez, pero estéticamente organizado: se selecciona un sector del mundo, ciertos personajes, desde cierta perspectiva, y en un orden determinado. La apariencia de que la historia ‘se cuenta sola’, solo revela la tendencia a ocultar sus huellas que tiene la narración cinematográfica. Sin dilatar este artículo con discusiones, puedo establecer como premisa que como la narración cinematográfica es una función impersonal encargada de la enunciación, corresponde, en un primer nivel, a una serie de recursos que dispone el realizador para comunicar una historia, que le permiten seleccionar, recortar, reordenar, incluso subjetivizar el mundo de la diégesis, hipotéticamente continuo y uniforme (y que por convención aparece como ya constituido en pantalla), y gracias a los cuales construye la historia. Esos recursos son muchos, y cada realizador utilizará y actualizará tantos como sean necesarios, siendo los principales el encuadre y la elección de planos; el montaje, principal recurso de la sintaxis cinematográfica; la perspectiva o focalización; la banda de sonidos; la eventual participación de otras voces narrativas; etc.

La enunciación es totalmente dependiente del medio por el cual se manifieste; el enunciado, como propondría Barthes y la escuela estructuralista, solo en parte, no. La forma de *decir* en cine, mediante la imagen y el sonido, no es equivalente al *decir* verbal literario. Sin embargo, ambos son medios que permiten la narración ficcional, la construcción de un mundo posible, situado espacial y temporalmente, donde se desenvuelven una serie de personajes y sus acciones. Así se justifica una relación tan fructífera como ésta.

La base de este análisis será, pues, la puesta en operación de la teoría de Genette sobre la narración, evidenciando los procesos de transformación inherentes al discurso filmico (y, por lo tanto, su adecuación a dicho medio), destacando además los cambios por decisión del realizador⁴ del filme, ya sea por problemas técnicos o por decisiones estéticas. A fin de cuentas, la película es un discurso independiente, un nuevo objeto de arte en sí mismo (no un sucedáneo del libro), y por lo tanto hay que entender que en la película *deben* existir dichas transformaciones, más allá de su feliz o infeliz resultado.

⁴ Como la figura autorial en cine se puede desglosar en diversas funciones (principalmente en la dirección, producción, guión y dirección de fotografía), prefiero utilizar la palabra *realizador* cuando me refiero a esa figura autorial que no es ninguno de los roles específicos antes mencionados, pero que los engloba en el discurso mismo, aunque en esta película o en casos similares es evidentemente la figura del director la que mejor encarna al realizador.

II. THOMAS MANN Y *MUERTE EN VENECIA*: DESCRIPCIÓN DE UN RELATO

En 1911 Thomas Mann viaja a Venecia junto a su esposa. En este viaje conoce a una familia de polacos, con un adolescente casi niño que lo fascina por su belleza; Thomas Mann se queda prendado de su propia fascinación y se comienza a gestar en él una historia latente. El resultado de esa experiencia, en muy poco tiempo, fue la famosa novela corta *Muerte en Venecia*, publicada en 1912. Ésta se convertirá en un referente de la novelística de principio de siglo, y será un tema recurrente para el Nobel hasta su muerte.

La novela cuenta los últimos días del laureado escritor Gustav von Aschenbach, quien sucumbe ante la belleza del joven Tadzio, de solo trece o catorce años, a quien conoce en el Hotel Lido, de Venecia. A partir de esta fascinación, que se convierte en obsesión, el narrador reflexiona, siguiendo el pensamiento de su protagonista, y discutiendo las propuestas del *Fedón* de Platón y *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, en torno a la belleza y el arte, si son un producto natural o del trabajo y la razón, viviendo en carne propia la lucha entre la fuerza apolínea (que Aschenbach –y tal vez el mismo Thomas Mann– ha encarnado en toda su vida) y la dionisiaca (esa fuerza destructora a la vez que dadora de vida, que ahora lo embriaga); sobre la pasión y la contención, etc. De este modo, la breve novela se convierte en una ficción, con una trama bastante concisa, llena de reflexión abstracta, cruzada de pensamiento estético, referencias simbólicas y mitológicas.

En cuanto a las complejidades que presenta esta novela para su transposición, hay que señalar que, pese a estar escrita en el momento de cambio de la narrativa decimonónica a la narrativa contemporánea, a la vuelta del siglo, tiene una estructura bastante simple. Si ha dado que hablar *Muerte en Venecia* ha sido ya por sus temas y su magistral desarrollo: la lucha de la pasión frente al autocontrol; la belleza y el impulso creativo; la belleza ideal (el efebo); la decadencia de *fin de siècle*⁵; etc. O bien, por el conflicto moral y psicológico de su protagonista. Así, esta novela es un ejemplo tanto de la novela psicológica decimonónica como de la novela-ensayo, recurrente en la producción del autor y otras creaciones de la época. También se ve

⁵ Una informativa aunque algo farragosa exposición de los temas filosóficos que subyacen a la novela y la película aparece en el artículo “Mahler / Aschenbach: la encrucijada de la creación”, de Miguel Ángel Hernández (2002).

influenciada por el decadentismo finisecular. Por lo mismo, las dificultades que presenta este texto para su transposición estriban principalmente en otro ámbito. Que es un clásico que se resiste a ser adaptado lo demuestran sus sesenta años de retraso para ser llevada al medio filmico, y que hasta ahora la película de Visconti es la única versión. El argumento es simple, requiere de pocos actores, y sobre todo de reducidas locaciones: todo puede ser filmado en Venecia, y gran parte en el Hotel Lido y sus inmediaciones. No hay corriente de la conciencia ni otras rarezas técnicas de la época. Y sin embargo, se resiste. Antes de entrar en el análisis de la voz narrativa y su transformación cinematográfica, me parece necesario revisar algunas de las características de esta breve novela que provocan dicha falta de compatibilidad con el medio cinematográfico.

Lo sustancial ya está enunciado: ella transita constantemente de la narración de acontecimientos a la reflexión abstracta, esos problemas de orden filosófico-estético y moral principalmente, reflexiones que se disparan precisamente a partir de los extraños días que está viviendo el solitario protagonista de Mann. Es preciso señalar aquí que por su materialidad significativa, el cine no es compatible con la reflexión abstracta: sus signos básicos son signos icónicos (visuales y sonoros), no convencionales ni abstractos como los del lenguaje verbal; por lo mismo, como el cine significa primordialmente a través de la imagen concreta, el pensamiento abstracto solo puede ser ora sugerido (y no referido) a través de la imagen, o bien comunicado a través de la palabra de los personajes (o de la voz en *off*), lo que presenta serias limitaciones de tiempo y de comprensión en relación con el texto escrito. Veremos más adelante cuáles son entonces las posibilidades que tiene el realizador ante tal desafío, cuáles son los cambios necesarios, y cuáles son las opciones específicas que toma Luchino Visconti al hacer su filme. Más aún, si consideramos que los contenidos vertidos en tales reflexiones no son anexiones al argumento central, sino que, en una novela como ésta, dichas reflexiones están sumamente imbricadas con él; la historia de *Muerte en Venecia*, hasta cierto punto, es banal sin estos pensamientos (que a su vez se explican por los acontecimientos). Pero más allá de este problema central, que tiene que ver directamente con los problemas de la voz narrativa, la novela presenta algunas otras dificultades, como por ejemplo el sutil proceso psicológico que va viviendo su protagonista. Casi todo lo que se nos cuenta tiene que ver, más que con hechos concretos, con un proceso interno de von Aschenbach, con su lucha, sus propias resistencias, su reflexión en torno al arte y la belleza, la ambigüedad moral, su caída. Esto, en cine, es sumamente

difícil de traducir. No hay más que tres posibilidades: o se eliminan todos estos procesos y vericuetos mentales (eliminando de paso probablemente el contenido ensayístico de la novela, y cambiando radicalmente el sentido por el cual ésta fue escrita); o bien se intenta dar cuenta de ellos (o parte de ellos) a través de la palabra oída, principalmente narración en *off*⁶, o también creando, por ejemplo, diálogos inexistentes para hacer explícitos dichos procesos (lo cual, en parte, también modifica la situación diegética al hacer manifiesto el personaje aquello que se supondría como una instancia interior); o, finalmente, en la más arriesgada y técnicamente más compleja de las posibilidades, intentar, dentro de lo posible, sugerir los procesos internos, a través de la actuación, de la música, de las asociaciones del montaje, el encuadre u otros recursos que se adecuen a tales propósitos. Es la más arriesgada ya que requiere de una gran pericia y sensibilidad del director y de su equipo (puesto que las sugerencias en cine se transmiten mucho a través de la banda de música, del encuadre y de la edición), y es susceptible de caer en grandes fiascos ante la mala utilización de estos recursos. La solución de Luchino Visconti apunta mayormente hacia esta última posibilidad, algo esperable en un director que ha hecho carrera gracias al gran uso de la imagen, sensible, meticuloso y sugerente; sin embargo no escatima las otras dos posibilidades: mucho texto se ha suprimido (y no solo porque se ha sugerido) y se ha inventado un personaje que hace la contraparte necesaria para explicitar sus pensamientos (cual confidente del teatro clásico francés o el de Ibsen).

Otra de las importantes dificultades de la novela es –y esto se deriva del problema anterior– la ambigüedad que presenta tanto el personaje como su contraparte, Tadzio, y, por supuesto, la relación que entre ambos se establece. De hecho, fue en este punto donde más se criticó la versión de Visconti, pues hacia explícito –físico– el interés del artista por su efebo, quien además es aparentemente mayor que el descrito en el texto de Mann, y hace evidente su coqueteo con Aschenbach. Pero el problema de la novela va más allá, pues Tadzio es una figura que, tal como es descrito, adquiere ribetes mitológicos, como un dios-efebos encarnación de la belleza ideal (y terrible, como los ángeles de Rilke). Belleza que, por lo tanto, es irrepresentable, pues ya por

⁶ Una incesante voz en *off* solo iría en contra del desarrollo dramático de la historia, una solución que, dada la gran diferencia en la recepción del discurso escrito y el discurso hablado, nunca será equivalente al discurso literario.

el mero hecho de mostrarse pierde su condición de Idea pura. El mismo nivel de abstracción se da con la fascinación del escritor por el muchacho, que aparece como una pugna entre su espíritu apolíneo, que ha logrado construir una obra laureada a través del esfuerzo, la razón, la contención y dominio de las pasiones, y que ante la presencia de este joven comienza a tambalear: ¿la belleza es algo natural o es una construcción del hombre y la razón?; ¿el arte se logra a través de los sentidos, de las pasiones o de la perfecta armonía? Es la lucha entre el contenido impulso dionisiaco y el impulso apolíneo que parece encarnar, hasta su llegada a Venecia, Aschenbach, con el correlato de la discusión entre el deseo y la virtud del *Fedón* platónico. Todo esto, por supuesto, aparte de investir toda la obra de un contenido filosófico y estético, llena de ambigüedad su relación con Tadzio: ¿amor?, ¿enamoramiento?, ¿atracción por la belleza entendida en un nivel espiritual?, ¿un nuevo e incontenible deseo homosexual y pederasta?, ¿simple abstracción de un deseo? Aparentemente todas esas posibilidades a la vez: la fijación por la belleza se convierte en atracción, la atracción en deseo, el deseo en sublimación (el sentido espiritual de la belleza) y termina con la transformación y muerte del protagonista. Esa ambigüedad y convivencia de múltiples sentidos evidencian la complejidad de la relación entre la pareja protagónica y el progresivo proceso de transformación psicológica y física del artista.

Por último, habría que destacar el papel que juega el espacio en esta novela. Venecia no es solo la ciudad real, una de las ciudades más representativas del mundo romántico europeo, la ciudad del romance, del carnaval y de la máscara (de la apariencia, de la suntuosa decadencia), sino que también vamos viendo a lo largo del recorrido vital del personaje cómo ésta se convierte en un correlato de su propio proceso, cómo la misma ciudad enferma comienza a ser despoblada, purgada, espejeando el mismo proceso de degradación del protagonista, que termina solitario y muerto en la playa, bajo su propia máscara. Cómo también la ciudad se transforma en un espacio simbólico por el que transitan precisamente estos personajes que no se representan solo a sí mismos sino a su *Idea*, se transforma en el centro de conjunción de una pugna estética y existencial que traspasa a los meros protagonistas de esta historia. Así como Tadzio parece ser el efebo-ángel de la muerte, así Venecia aparece como un lugar mítico, que atrae al envejecido escritor, que no lo deja partir, y que lo atrapa en su propia degradación hasta la muerte.

La novela, así, presenta una serie de limitaciones para cambiar su vehículo signico, aunque también se podrían mencionar algunas 'facilidades' del texto,

como sean la estructura simple y tradicional de la narración y del relato, la claridad en la ambientación y en las descripciones de los personajes relevantes (además de estar situada en espacios reales de una época precisa), el reducido número de éstos y de locaciones, y una acción unitaria y simple⁷. Visconti podrá haber detectado tales resistencias y haber aceptado el desafío, pero tampoco buscó hacer una película que le rindiera pleitesía a su original, un homenaje póstumo e insincero a un autor consagrado. Visconti, como director a su vez consagrado, con su propia visión estética, no solo se limitó a suplir las carencias de su medio para filmar esta novela, sino que dejó inscrito en ella su propio sello estético, alterándola más de lo que algunos críticos pudieron tolerar, en esta “lectura inadecuada”⁸ de la novela de Mann.

III. ESTRUCTURA DE LA NARRACIÓN

La narración en *Muerte en Venecia* es bastante tradicional, como señalé más arriba. Sin embargo, habrá que ver qué se entiende por tradicional, cuáles son sus particularidades y de qué manera esta narración determina el relato.

Primero que nada, hay que destacar que solo hay una voz narrativa. Hay un solo narrador, extradiegético (abre y sostiene el relato) y heterodiegético (claramente no participa de la historia que cuenta, ni como testigo ni como protagonista)⁹, que salvo en contadas ocasiones le cede la palabra a su protagonista (más que nada en sus propias reflexiones, y al resto de los personajes solo en diálogos), y se hace cargo por completo de la narración, siendo el único intermediario entre la historia y el lector implícito. Esto

⁷ Lo que también podría explicar el alejamiento de algunos realizadores de la novela: ¿cómo llevar al cine una novela, y mantener la atención del público, cuando prácticamente no tiene acción?

⁸ Tomo este concepto del estudio de Sergio Wolf (2004), el cual corresponde a las versiones que incluyen una serie de decisiones autorales que, por un lado, modifican el texto y, por otro, al tener que optar por alguna de las líneas de lectura, producen una cierta ‘clausura’ de él.

⁹ El extra se diferencia del intradiegético en que aquél se encuentra en un nivel basal, anterior a la diegesis o historia, aquél que, al enunciarla, la sostiene; mientras que el último pertenece al mundo de la diegesis (‘Homero’ y Ulises, respectivamente, en *La Odisea*). El heterodiegético es el que no participa o no tiene la posibilidad de participar en la historia; en cambio, el homodiegético cuenta una historia en la que participa, ya sea como protagonista o testigo (Genette 283-306).

permite, por lo tanto, simplificar la mirada cinematográfica, ya que se trata de una voz en apariencia objetiva, imparcial y, sobre todo, unívoca, por lo que no tenemos, por ejemplo, distintas versiones de un hecho, grandes lagunas en el texto, o incertidumbres más allá de las requeridas por el argumento. Von Aschenbach, si bien de vez en cuando toma la palabra, en realidad no narra nada: cuando habla, la historia no avanza; su voz solo aparece, en muy contadas ocasiones, como correlato de la narración para verbalizar sus propias impresiones o reflexiones, pero nunca para hacer avanzar la historia.

El **tiempo** de la narración tampoco muestra grandes complicaciones¹⁰. La narración es siempre ulterior, aunque cabría señalar que, más pertinentemente, la narración es atemporal. El narrador no tiene un presente propiamente tal, cual narrador omnisciente que, si bien narra en tiempo ulterior, está más bien *fuera del tiempo*, ubicuo. En todo caso, como el narrador sigue tan de cerca a su personaje, da la apariencia de una relativa contemporaneidad con los hechos que narra, con la historia que se va urdiendo (mientras, las analepsis¹¹ aparecen marcadamente más distantes). Lo importante de señalar es que el tiempo de la narración no es determinante, como elemento estructural y como principio estético, en la creación de sentido del texto, ni cuenta como uno de los elementos técnicos que complejizan la transposición.

Las **funciones**¹² utilizadas por la voz, por su parte, sí presentan una complejidad mayor, que amerita su discusión. La función narrativa es la predominante en este texto que, dada su estructura clásica, no genera dudas al respecto: la historia es clara, lineal (con algunas analepsis completivas destinadas básicamente a comprender mejor al personaje, tanto en su rol social cuanto en su pensamiento estético), con un desarrollo que, reduciéndolo a su mínima expresión, es modélico como estructura aristotélicamente construida: un principio muy claro (casi un prólogo a la aventura), un desarrollo, a su vez con acción ascendente y descendente, un clímax y un desenlace, acompañado

¹⁰ El tiempo mide la relación entre el acto de contar y lo contado. Puede ser ulterior, en que se cuenta lo que ya ha ocurrido; anterior, como un relato predictivo; o bien simultáneamente a lo que ocurre (Genette 273-279).

¹¹ Desfases temporales en la historia, en este caso, hacia el pasado. Lo contrario, hacia el futuro, es la prolepsis.

¹² Partiendo de las funciones de la comunicación propuestos por Jakobson, Genette establece cinco funciones básicas de la voz: la propiamente narrativa, de control (metanarrativa), de comunicación (fática y apelativa), testimonial (que incluye la relación emotiva) e ideológica (en que se valora, explica, enjuicia, aquello que se cuenta) (Genette 308-312).

de unas frases finales del narrador, como especie de epílogo. La narración heterodiegética utilizada por Thomas Mann en esta novela no permite mucho el juego pseudo-dialógico con el lector implícito, por lo que las marcas de función comunicativa son irrelevantes. Se muestran en, por ejemplo, dudas o preguntas hechas teóricamente al narratario, pero que pueden entenderse mejor como fórmulas de empatía de esta voz impersonal con aquél (o con su protagonista), colocándose desde su perspectiva¹³. De todas maneras ésta es una marca de estilo muy poco homologable en el medio cinematográfico (el cine tiene sus formas de crear empatía no equivalentes al relato verbal), y no es indispensable para la transposición de la novela. En cuanto a la función de control, ésta prácticamente no es utilizada por el narrador.

Pero es tal vez la función ideológica la que con mayor regularidad utiliza esta voz. Esto es tan así, que la función ideológica se hace casi indistinguible de la función narrativa, explicándose la una por la otra, imbricándose, hasta formar una especie de tejido muy difícil de romper: algunos recordarán *Muerte en Venecia* como el relato de una pasión, de un amor obsesivo, que representa de alguna manera tanto el arrebato e impulso creador como la idealización deseada de la belleza en el arte; para otros, en cambio, la novela es un espejo, filosófico y teórico, de la estética decadente del *fin de siècle*, la novelización de la lucha agónica del arte y la creación propuesta en *El nacimiento de la tragedia*, de Nietzsche. Y la novela es las dos cosas a la vez. En el extracto que presento a continuación se muestra cómo cada uno de los actos vividos y presenciados por von Aschenbach se significan a través de la reflexión o la explicación que por voz del narrador se despliega:

Tadzio llevaba una casaca de marinero, con botones dorados, y su gorra correspondiente. El aire y el sol marino no habían tostado su tez, que conservaba su amarillo marmóreo de siempre [...] Sus cejas, armónicas, aparecían delineadas más escuetamente, y sus ojos eran muy oscuros. *Era aquello de una indecible belleza, y Aschenbach sintió el dolor, tantas veces experimentado, de que la palabra fuera*

¹³ “¿Aschenbach pecaba de indiscreción al observar así al desconocido en forma un tanto distraída y al mismo tiempo inquisitiva?” (15). También en preguntas retóricas como ésta, que no solo implican la empatía con el personaje (una forma de expresar oblicuamente sus sentimientos del momento) sino con el narratario, creando una identificación entre éste y el personaje: “¿Quién no experimenta cierto estremecimiento, quién no tiene que luchar contra una secreta opresión al entrar por primera vez, o tras una larga ausencia, en una góndola veneciana?” (37).

capaz sólo de ensalzar la belleza sensible, pero no reproducirla. Como no esperaba la amable aparición, como le sorprendió descuidado, no tuvo tiempo de componer tranquila y dignamente la expresión de su rostro¹⁴ (79).

Los hechos son entonces una experiencia vivencial a la vez que un acontecimiento estético; su razón de ser está en la pugna existencial que se genera en el viejo maestro; su justificación está en el pensamiento filosófico. La concisión y reducción argumental de la novela se explica también por esto. No basta señalar que el conflicto se reduce a unos pocos días, en un solo lugar y con pocos personajes, porque la literatura contemporánea nos ha demostrado hasta el hartazgo a qué límites es posible llevar la narración para extender un hecho mínimo infinitamente y cómo hacer del hecho más trivial un suceso de un valor humano universal. La selectividad de hechos relatados por el narrador se relaciona con esa selectividad impuesta por la significación que estos hechos adquieren al ser pasados por el cedazo de la conciencia del protagonista, a través de la voz (generalmente) del narrador. Una vez establecido el conflicto, los sucesos narrados (en coordenadas temporales deliberadamente ambiguas) se reducen básicamente a los momentos de contemplación del escritor a su efebo, que podemos suponer que se reducen a un par de horas al día, y no cada uno de ellos. El resto de los acontecimientos es insustancial para la historia; lo único que se cuenta cuando no está con él, aun tienen que ver con Tadzio (o con la ciudad enferma): su infructuosa partida, los malos sueños, etc. Ese sería entonces el mayor desafío para su transposición: ¿cómo contar una historia que sin su contenido ideológico no tiene mayor interés?; ¿y cómo hacer para que, de contener dicha función ideológica, el filme aún sea interesante y atractivo de contemplar?

Por último, la **focalización**¹⁵ es un aspecto bastante interesante de observar en esta novela, ya que pese a la apariencia de gran simplicidad demuestra ser más compleja aun que el uso de la voz. Es que dada la condición extradiegética

¹⁴ El subrayado es mío, y con él se indica el paso de la descripción, cada vez más subjetiva a la reflexión y explicación de sentimientos, a la vez que se puede constatar como un momento metanarrativo, que explica la imposibilidad de reproducir, en el mismo texto que leemos, la belleza de Tadzio.

¹⁵ Regulación de la información narrativa a través de la limitación del campo focal. Corresponde, por lo tanto a una limitación visual y cognitiva (¿quién ve la historia?, y por lo tanto ¿cuánto está autorizado a saber el narrador?). Puede ser cero (no focalizado: narrador omnisciente), interna (en uno o varios personajes) o externa (Genette 241-252).

y heterodiegética del narrador, sumado a la capacidad de conocer hasta el pensamiento más recóndito de su protagonista y su constante emisión de juicios generales, nos da la impresión de estar ante un prototípico narrador omnisciente, o lo que es lo mismo, de focalización cero. Esto en cine podría traducirse en, por ejemplo, un uso de la cámara espectral, con una focalización cero¹⁶ (según el factor cognoscitivo), pero con un probable predominio (de ninguna manera exclusividad) de ocularización interna, alternada con ocularización cero. Sin embargo, un análisis riguroso de la focalización demuestra que el predominio focal no es el cero, sino el interno fijo. Genette da la clave para distinguir entre la focalización cero y la interna (sobre todo la variable)¹⁷; el criterio mínimo que propone para identificar la focalización interna es: “la posibilidad de reescribir el segmento narrativo considerado (si no lo está ya) en primera persona sin que esa operación entrañe ninguna otra alteración del discurso que el propio cambio de los pronombres gramaticales” (248). El hecho de que una frase como “Lo que más doloroso le resultaba, aquello que a veces le parecía absolutamente insoportable, era sin duda el pensamiento de que ya no volvería a Venecia” (Mann 60), pueda ser trasladada sin ninguna dificultad a la primera persona, o que la reflexión estética y filosófica impersonal pueda fácilmente atribuírsele al escritor ficcional, confirma que, a pesar de su apariencia, estamos ante un típico caso de focalización interna. Más aún, se puede determinar porque el conocimiento perceptual que tenemos, esto es, todo aquello que se puede saber en la historia, está limitado por el grado de conocimiento de Aschenbach. Su mirada es la nuestra. Cuando está en la playa no podemos saber qué ocurre en el hotel,

¹⁶ Modificando la propuesta de Genette, Gaudreault y Jost (1995) proponen separar, en cine, entre una ocularización, que restringe el campo visual, y la focalización, determinante del entorno cognitivo (137-152).

¹⁷ “La distribución entre focalización variable y no focalización es a veces muy difícil de establecer, pues el relato no focalizado puede analizarse la mayoría de las veces como un relato multifocalizado *ad libitum* [...]” (Genette 246). Además, hay que entender que el concepto de focalización interna no es ni tan rígido ni tan riguroso: “Hay que observar que lo que llamamos focalización interna raras veces se aplica de forma rigurosa. En efecto, el propio principio de ese modo narrativo entraña en rigor que el personaje focal no aparezca descrito jamás ni designado desde el exterior, y que el narrador no analice objetivamente sus pensamientos ni percepciones” (247). Nos encontramos, por lo tanto, dentro de una convención narrativa más, regulada principalmente por un principio cognitivo (el personaje no se ve por fuera, pero debiera *saber* cómo es, y en tanto el narrador sea una figura diferenciada de su personaje –salvo en el caso del monólogo interior– es capaz de *objetivar* el pensamiento de su personaje focal).

y cuando observa a Tazio podemos verlo pero no oírlo (“[...] Aschenbach atendía con cierta curiosidad, sin poder atrapar más que dos sílabas melódicas que sonaban como ‘Adgio’, y con más frecuencia ‘Adgin’, terminando en una *n* prolongada” (52)); junto al escritor intentamos descubrir lo que todo el mundo sabe, aparentemente, menos él: por qué están desinfectando Venecia. De más está decir que nuestro acceso a la conciencia, a lo no dicho por los personajes se limita solo a Gustav. Todas estas limitaciones del narrador se justifican plenamente por el uso de la focalización interna.

Sin embargo, habría que retroceder y pensar si quien dice la última frase de la novela¹⁸ es el narrador restringido por la misma focalización. O el que es capaz de citar ‘de memoria’ un extenso fragmento del *Fedón*. O quien puede estar a la vez dentro de Aschenbach (con sus propias limitaciones) y fuera de él, como cuando dice: “en el digno rostro del hombre maduro nada indicaba la conmoción interior” (78) o que puede conocer los estados incognoscibles del alma de su protagonista, sus vericuetos y sus propias contradicciones –intraducibles a la primera persona: “Así pensaba en la confusión de su espíritu; de este modo *trataba de justificarse*, de mantener su dignidad. Pero, al mismo tiempo, su atención permanecía siempre fija [...] en aquella aventura del mundo exterior, que *armonizaba oscuramente con la de su corazón* y que alimentaba en su corazón *vagas y anormales esperanzas*”¹⁹ (87). El narrador de *Muerte en Venecia* es capaz, en algunas ocasiones, de saber aquello que ni Aschenbach conoce de sí mismo, además de formular apreciaciones que manifestarían, a su manera, un saber universal. Aquí es donde aparece, entonces, el relato no focalizado, que se intercala muy sutilmente con el foco interior. Es un movimiento, de hecho, casi imperceptible. Y esto es lo más interesante, pues la mayor parte de aquellas verdades que el narrador pareciera formular no son sino un reflejo de los propios pensamientos o reflexiones de su protagonista, la explicitación del proceso interno del escritor apasionado:

¿No se ha dicho acaso que el sol desvía nuestra atención de lo intelectual para dirigirla hacia lo sensual? Aturde y hechiza de tal modo el entendimiento y la memoria, el alma queda sumida en tales delicias, que olvida su destino verdadero, y su asombrada admiración

¹⁸ “Le llevaron a su habitación, y aquel mismo día, el mundo, respetuosamente conmovido, recibió la noticia de su muerte” (110).

¹⁹ El subrayado es mío.

se hunde en la contemplación de los objetos más bellos que el sol puede iluminar (70).

Así era Venecia, la bella insinuante y sospechosa; ciudad encantada de un lado, y trampa para los extranjeros, de otro, en cuyo aire pestilente brilló un día, como pompa y molicie, el arte (85).

Estos pensamientos, por ejemplo, dichos por la voz del narrador, muestran en realidad una lucha que es válida solo para el protagonista en ese momento determinado, aunque es cierto que de ellas se desprenden valores ‘universales’. Ya había señalado antes esa empatía generada en el narrador hacia su personaje, empatía que se traduce en un uso no muy explícito del indirecto libre, en que los contenidos de los pensamientos de Aschenbach son explicitados en la voz y el estilo del narrador, dándole, de este modo, esa condición universalizante a un proceso interno específico²⁰. El indirecto libre es la forma que el narrador tiene de tejer su visión (no focalizada) con la del personaje. Y este juego no tiene un equivalente cinematográfico.

Una última consideración que valdría la pena hacer en relación con este manejo focal es que, de esta manera, la posible identificación del conflicto moral, de la opinión estética y del razonamiento filosófico, con una suerte de voz autorial implícita (y desde ésta a la del autor real) queda sensiblemente limitada. Habría que dar un salto muy grande (y muy riesgoso) como para decir sin más que el contenido ideológico de la novela es en el fondo un ensayo autorial novelizado. Suele ocurrir, y hay que ser precavidos.

²⁰ Por ejemplo, en uno de los pocos casos en que esto se hace manifiesto, el primero de los fragmentos recién citados está inserto en una reflexión más larga, que ocupa las páginas 69 y 70, y como señalé, quien habla es el narrador. Sin embargo, al finalizar dicho párrafo, el narrador comienza el siguiente con un “Pensaba así, en su entusiasmo”, cediendo inmediatamente la autoría de las reflexiones a Aschenbach (pero no necesariamente sus palabras, que son propias del narrador). El estilo del narrador, además, poco a poco se va haciendo más poético, y dadas las descripciones que él mismo hace puedo suponer que va adquiriendo el posible estilo del Aschenbach escritor (del escritor apolíneo, consagrado y grandilocuente, ícono de su nación): “Y mientras iban alejándose las abigarradas luces de la ciudad y los melancólicos acordes de las serenatas, pensaba en su casa de montaña, el hogar de su esfuerzo estival [...]” (66); o “[...] el resplandor se transformaba en incendio; silenciosas y con divina pujanza se erguían las llamas, y la cuadriga divina corría con sus cascos centelleantes sobre la superficie de la tierra” (77).

IV. LA VENECIA DE VISCONTI

Junto con el adagietto de la 5ª sinfonía de Gustav Mahler se abre una gran panorámica en tonos rosa de una Venecia al amanecer, lenta, amplia y profunda, mientras la música nos dice que esa no es solo una ciudad despertando, no es sólo el mundo-Venecia, es todo su romanticismo (su oscuro, mítico y alegre romanticismo) hecho ciudad, es un no sé qué melancólico y triste (un hálito de muerte del puente de los suspiros, la sangrienta historia de la época más gloriosa del arte), pero también apasionado, también romántica hasta lo cursi, con una ciudad que aparece majestuosa como dando una bienvenida real, pero también distante. Son casi siete minutos en que solo imagen y música tenemos en la obertura de la película de Visconti, que precisamente hizo de esos recursos (la música y una impactante fotografía) sus armas para transponer una novela que, como hemos ido viendo, sugiere más que cuenta, y tiene más reflexión que acción; una novela que nadie antes que él quiso tomar. Así, en un juego de plano y contra-plano identificamos al artista que va llegando a la ciudad y que, tal como nosotros, la contempla, tal vez llevando la misma melodía en su cabeza. Saltándose casi el primer cuarto de la novela, Luchino Visconti concentra toda la acción en la mítica ciudad. Desde esta decisión en adelante cada una de sus propuestas para la novela fueron criticadas, ya veremos por qué.

Filmar *Muerte en Venecia* presenta varios desafíos, no menores. Basten los ya referidos más arriba. Pero siempre se correrá un mayor riesgo al filmar un clásico consagrado de la literatura: de alguna manera aun se siente que se está violando un objeto de propiedad universal, invaluable e intocable, cuya única posible representación es un homenaje prudente y reverente que no escandalice a la élite dueña de la cultura, que pluma en mano se sienta a anotar similitudes y diferencias con el incunable, tomando estas últimas como errores de realización o incluso insultos póstumos al autor o su obra. Entonces pueden releer la novela, volver a encontrarla perfecta y lamentar el día en que fueron a ver ese gran fiasco pseudoartístico. Nosotros también lo lamentamos. No hay peor crítica que la anquilosada revisión de fidelidad sumisa en una versión de un texto literario: el filme, si bien en deuda creativa con el texto, es un objeto estético en sí mismo. Sobre esta base se sustentaron gran parte de las críticas que recibió, y que aún hoy recibe, la película de

Visconti²¹, pues reconocieron en ella mucho más de su director que del autor de la novela. Y qué más tautológico que encontrar la mano de Visconti en un filme propio, y no la de Thomas Mann, en una obra –la cinematográfica– que no es suya.

Vamos por partes. Hay que concordar con que Visconti toma una serie de decisiones polémicas en el filme, no todas ellas justificadas ni por las propiedades del medio ni por exigencias de producción. Pero, insisto, es un trabajo fútil el detectar estas transformaciones, no así el intentar explicarlas, criticarlas, y comprender su funcionamiento dentro de la estética del filme que, a mi juicio, es una fuerte propuesta artística del director italiano, muy personal, pero que busca no traicionar el texto que le sirve de base, creando una obra sólida, muy íntima, pero a la vez dándole vida de manera magistral al texto de Thomas Mann. Y no es una traición al texto desde el momento en que conserva el núcleo de la historia y logra hacerla revivir, pero manteniendo la honestidad creativa de un director que quiere crear una obra propia: la película nos presenta la intersección de dos universos estéticos, la fusión creativa de dos horizontes.

Para jugar al papel del inquisidor, mencionaré algunos de los cambios importantes de la película, que determinan su resultado final. El primero de ellos ya lo constaté: Visconti decide cortar los dos primeros capítulos de la novela y el principio del tercero, iniciándose el filme con la llegada a Venecia, y saltándose todas las explicaciones que le preceden: quién es Aschenbach, qué rol ocupa en la sociedad, por qué decide viajar, etc. No puedo más que celebrar esta reducción en el filme, porque esas páginas primeras funcionan mucho más como un preámbulo al verdadero conflicto que se desatará y se desarrollará por completo en Venecia. En el cine, que tiende a condensar sensiblemente el conflicto dramático, se verían como sobrantes las escenas primeras, dando como resultado, probablemente, un metraje excesivo con largos minutos por lo demás innecesarios: quién es y por qué llega a Venecia el protagonista queda suficientemente claro en la película, sin necesidad de desplegar el currículum completo.

Tal vez el cambio más radical y menos justificado sea el cambio de rubro del artista. En la novela es un laureado escritor, emblema de su nación. En

²¹ No toda la crítica fue negativa, pero no cabe duda de que fue una película discutida. De todas maneras recibió algunos premios, como por ejemplo en Cannes, en el círculo de periodistas de Italia y en la Academia británica.

la película, es un compositor y director respetado, de cierto éxito, pero que pasa difíciles momentos y es incomprendido por su público. No quiero dar las razones que llevaron a Visconti a tomar dicha opción, sino ver su funcionamiento en la película. El Aschenbach original es un escritor, pero sus reflexiones tienen que ver con la estética y el arte en general: la belleza y el impulso creador; válidas palabras entonces para todo arte como abstracción. Ahora bien, ese pensamiento abstracto no puede ser reproducido ni por la imagen ni por el sonido de una película. En cambio, la música sí puede ser un elemento de producción de sentido muy sensible y sugerente en el cine. Esto es, si bien el nivel de discusión abstracta permanece en parte en los diálogos del filme (particularmente con el personaje Alfred, creado por Visconti para estos fines), es la música (la recurrencia sobre el *adagietto*) la que, funcionando como un *leitmotiv*, de algún modo traduce la meta-discursividad (la metaliteratura) de la novela, pues esa música forma parte homogénea con el lenguaje cinematográfico, dando el contrapunto necesario tanto a la sensibilidad del artista y sus procesos vividos²² como a la discusión teórica: escuchamos el lenguaje del artista²³.

Pero a propósito de este último cambio hay también una opción en la película de Visconti muy discutida: la abierta identificación de Gustav von Aschenbach con el compositor Gustav Mahler. En realidad, lo que hace Visconti es hacer una serie de guiños cultos entre los cuales se encuentra esta referencia. Esta identificación, más allá de las coincidencias que pueda

²² La melodía suena en cuatro momentos en la película: en la obertura, como ya mencioné. Luego, cuando el artista debe irse de Venecia; la música comienza luego de su enfrentamiento y 'despedida' con Tadzio (minuto 58, aprox.), se detiene unos momentos en la estación de trenes, y vuelve a oírse en su regreso al hotel, cargado de una felicidad inesperada. Por tercera vez se oye desde el recuerdo de la muerte de su hija (min. 103), continúa durante su 'transformación' y dura hasta que no puede seguir persiguiendo a Tadzio. Por último, vuelve a sonar cuando Aschenbach muere. Así, la partitura musical suena en los momentos clave de la historia, como un contrapunto al proceso existencial del músico: su llegada a Venecia y la nueva aventura; la triste partida, y luego el triunfal regreso, cargado de un hálito fatal (ya ha visto al primer muerto de cólera): el artista cede a su transformación; por tercera vez, cuando es maquillado: la transformación es completa (muy lejano ya el sentimiento de repulsión por el viejo que lo recibe en Venecia), y se anuncia su derrumbe físico y moral; por último, en su muerte.

²³ Esta es, por supuesto, mi manera de comprender su funcionalidad en el relato, como propuesta. A esto habrá que sumar la gran preparación y sensibilidad musical de Visconti (quien también fue director de teatro y de ópera), que supo utilizar este recurso a la perfección.

tener el personaje con el músico²⁴, no permite suponer que Visconti pretendía hacer de la película una especie de biografía del compositor. Pero permite, por ejemplo, la utilización de la partitura musical no como una simple banda sonora, sino como una creación del propio personaje y, por lo mismo, una manifestación de un estado de su alma. No es solo acompañamiento musical, es parte estructural y significativa de la película. Y para aquellos que hayan leído más de Thomas Mann, Visconti se encarga de saturar de referencias a su última gran novela, *Doktor Faustus* (1947), donde el protagonista es, este sí, un músico, genio que vende su alma al diablo, y cuyas teorías se identifican con el dodecafonismo de Schönberg²⁵. Y en las discusiones sobre la música, con su amigo Alfred, cuando se refiere a “su música” (sobre todo en el fallido concierto final de Aschenbach), nos damos cuenta de que la música del protagonista de Visconti corresponde, precisamente, a ese estilo musical. Con todas estas referencias cultas, tenemos que el personaje de la película es un amalgama entre dos personajes de Mann, Aschenbach y Adrián Leverkühn, y dos compositores reales, Mahler (principalmente) y Schönberg. El personaje así se ve cargado de referencias que más de algún espectador habrá detectado, pero que, a mi juicio, es rescatable solo en tanto permita construir el contrapunto musical antes explicado.

Se criticó, finalmente, el hecho de que en la película la relación entre el compositor y su joven efebo es mucho más directa y explícita, con intercambios de miradas, con un juego de seducción más marcado por parte de Tadzio, mucho más sexualizado. Para algunos pierde toda la ambigüedad del relato de Mann para transformarse en solo un relato de un homosexual obsesionado²⁶. En fin. Algo hay de cierto en ello: en la película hay un juego

²⁴ Existe la hipótesis de que el mismo Thomas Mann se habría basado en la vida del compositor, pero cambiándolo a escritor. Más allá de eso, la novela sería escrita en 1911, el mismo año de la muerte de Mahler, con poco más de cincuenta años, tal como el personaje de Mann, ambos instalados con un pie en la tradición, pero en los principios de los cambios estéticos a comienzos del XX.

²⁵ Referencias a este personaje, Adrián Leverkühn, se encuentran en su música y en los recuerdos de von Aschenbach, al que vemos (en una escena agregada) tener relación con una prostituta llamada “Esmeralda” (igual que el vaporetto que lo lleva a Venecia), que es precisamente el nombre de la prostituta a través de la cual Adrián contrae la sífilis. Así, la referencia es explícita.

²⁶ Ver, por ejemplo, la reseña del más popular crítico de Estados Unidos, Roger Ebert: “Visconti has chosen to abandon the subtleties of the Thomas Mann novel and present us with a straightforward story of homosexual love [...] His feelings toward this boy are terribly

de miradas mucho más marcado. Pero hay que recordar que el filme omite gran parte de las cavilaciones de Aschenbach; en la película, todo debe ser más explícito para evidenciarse (y sin embargo la película sigue siendo más sugerente que explícita). Tampoco es cierto que el joven sea marcadamente mayor que en el libro, ya que en la novela tiene unos catorce años y el actor real, al momento de filmarla, quince. Pero creo finalmente que lo que escandaliza a todo el público que emite semejante crítica es que aquello que en el libro era una sublimación (sostenible solo por el lenguaje) en la película se ve, y eso es intolerable. Lo que resulta insoportable es precisamente lo que ya estaba en el libro: una atracción homosexual (en alguien que aparentemente no lo era) con tintes de pederastia. Nada nuevo en el filme, aunque claramente más explícito. Se demuestra una vez más que podemos hablar y leer de cualquier cosa, pero no verlo en la pantalla, aunque convengamos en que es una ficción²⁷. Había que leer la novela tan platónicamente que la película tendría que haber sido actuada por una Idea²⁸. Finalmente, en cine hay que encarnar los personajes que son constructos de palabras en el texto en un actor real, y solo podemos sugerir, inducir, lo que ese personaje real significa para ellos (pero ya no para el espectador).

Sin entrar en mayores detalles sobre las transformaciones llevadas a cabo por Visconti, son las anteriores las principales y más discutidas, ya que, en parte, trascienden las limitaciones propias del medio, en una interpretación personal del director.

complicated, and to interpret them as a simple homosexual attraction is vulgar and simplistic. The boy represents, above all, an ideal of perfect physical beauty apart from sexuality” (“Death in Venice” s/n). En un excelente artículo, Ernest Hess-Lüttich (2004) sintetiza y discute varias de las críticas hechas al filme (“Thomas Mann’s Death in Venice: Visconti’s film and Britten’s opera” 73-100).

²⁷ Tantos son los casos que ni vale la pena mencionarlos. Valgan unos pocos ejemplos: Marguerite Duras gana el tradicional premio Goncourt por su novela *El amante* (1984); la película de Annaud (1992), mucho menos explícita en lo sexual, es un escándalo. *El crimen del Padre Amaro* (2002) fue tan criticada, sobre todo por la Iglesia, que intentaron prohibirla; novela de más de cien años del mayor autor decimonónico portugués, Eça de Queiroz.

²⁸ Por lo demás, el mismo Mann, en una carta a su amigo Philipp Witkop, cuenta cómo ha quedado fascinado por una familia polaca en Venecia, lo que le ha inspirado una novela de pederastia (aunque muy “decente”) (Cit. en Mann, *Death in Venice* 93).

V. LA NARRACIÓN: RECURSOS Y SOLUCIONES

La película comienza con una larga panorámica de la ciudad de Venecia. Luego vemos, en un contraplano, al aún innominado músico que llega a la ciudad. A través de ese contraplano se nos sugiere (se nos induce a) la mirada del compositor alemán. No pretende dicha cámara reproducir la mirada exacta (mucho más móvil y selectiva), pero al menos crea la atmósfera de la llegada a la mítica ciudad: sabemos que el personaje, tal como nosotros, contempla. Ese será el estilo que marcará la realización de Visconti: la cámara estará siempre donde está el personaje, a veces sugiriendo su mirada (con un gran uso de panorámicas, primeros planos, y un zoom que a muchos molestó), a veces mostrándolo en acción. De esta manera, al igual que en la novela, por su estilo narrativo despersonaliza la narración (cual narrador heterodiegético) a la vez que la vuelve cercana a su personaje (como la narración en indirecto libre y con focalización interna).

El manejo del tiempo en la película es distinto al de la novela, que tiende a la linealidad. La película, como vimos, se inicia con la llegada a Venecia, y luego, por medio de saltos al pasado se recuperan algunos de los puntos esenciales de las páginas omitidas: vida del compositor, éxito y caída, su familia, la muerte de su hija (otra referencia a Mahler), además de las discusiones estéticas. Pero todo esto no tiene que ver con la narración propiamente tal, sino con un reordenamiento de la diégesis. Tiene que ver entonces con la relación entre el relato y la historia; el tiempo de la narración es, al igual que en la novela, irrelevante para su análisis.

La narración en *Muerte en Venecia* tiene características generales bastante tradicionales, como hemos visto. Esto trae como corolario que las particularidades propias de la narración en el filme no se evidencien como un problema, o al menos no como uno mayor. Pareciera que todo fuese utilizado por Visconti: las narraciones, las pausas, la atmósfera del relato; todo esto ha sido reproducido con mucho arte. Sin embargo, los cambios mencionados en el apartado anterior ya nos dicen algo respecto de los problemas que ha debido enfrentar el director italiano. Por ejemplo, a través de los saltos temporales accedemos a nuevos **niveles narrativos**, no presentes en la novela (que prácticamente nunca deja el extradiegético); mas esto es solo un recurso técnico que no altera en nada la percepción de la historia²⁹.

²⁹ Me refiero puntualmente a la relación entre niveles; estoy consciente de que el orden alterado de la película influye sobre su comprensión e interpretación.

En cuanto a las **funciones** de la narración, es otro tema. Aspecto radicalmente importante en una novela que, como se ha desarrollado más arriba, tiene como correlato sustancial de la historia el nivel de ensayo que se desprende de los hechos concretos. La narración en el filme de Visconti logra transmitir, si se quiere, relativamente la misma historia, en el mismo espacio, creando una atmósfera similar. Queda así cumplida a cabalidad la función narrativa, que por lo demás no presentaba mayores dificultades. Pero ocurre que la función ideológica tenía un fuerte desarrollo en la novela, y un interesante entramado con la historia que se va contando, motivándola, explicándola, resignificándola. Sabemos que una de las grandes dificultades con las que se enfrenta el cine es traducir el lenguaje abstracto en imágenes, y también lo incómodo y poco efectivo que resulta a veces la voz en *off*, sobre todo si el contenido transmitido por esa voz no es simple. Visconti toma partido: claramente su filme es una *objetivación* de la novela (y eso es lo que les resulta tan incómodo a los enemigos del Tadzio encarnado). Busca, por lo tanto, ambientar su novela y crear personajes y situaciones realistas. Nunca hay voz en *off* de su protagonista, salvo en las situaciones en que esta voz es utilizada para introducir un recuerdo, que ora antecede la imagen ora la continúa en el regreso al presente de la historia. Es, entonces, la repetición o el recuerdo (desde la perspectiva del protagonista) de una escena del pasado que viene a ser resignificada por su momento presente. De este modo, el realizador necesita una manera de *encarnar* el discurso abstracto de la novela, y para esto recurre a la creación de un personaje nuevo, Alfred. Él será el espejo de von Aschenbach para sus disputas en torno a la naturalidad de la belleza y el arte, escenas del pasado que, al ser en general introducidas como un recuerdo del compositor, vienen a cobrar sentido precisamente en el momento en que él está viviendo su enamoramiento. La narración filmica, así, busca desenmarañar la función narrativa y la ideológica, pero, en su reemplazo, encuentra una manera ad hoc de sustituir este juego de significación retroactiva, a través del contrapunto presente / pasado. A su manera se intenta homologar la experiencia literaria a través de los recursos audiovisuales, complementando el contrapunto ya introducido a propósito de la música³⁰. No habría propiamente una función ideológica

³⁰ Mi opinión personal es que las escenas en que von Aschenbach discute con Alfred, y en general los flashes al pasado, son las menos logradas de la película, dando la sensación a veces de ser espurias. Su funcionalidad, en todo caso, es la ya dicha.

en un tipo de discurso que le es heterogéneo, pero es válido afirmar que a través de la selección de imágenes (y el discurso contenido en ellas) y su ubicación adecuada en la historia, el realizador logra crear un efecto similar al entretelado de la novela. Sin embargo, también es cierto que este contenido ideológico siempre será parcial, más indicial que expositivo, debiendo, por una parte, reducir gran parte de este material, y por otra, buscar formas de sugerirlo³¹.

La **focalización** es otro aspecto relevante de la novela, y también del filme. Toda narración cinematográfica es por definición impersonal, por lo que la posible identificación de una narración con un personaje se logra solo por convención. Lo mismo ocurre con la focalización. En la novela se daba un sutil tránsito de la focalización cero a la focalización interna, con un predominio de esta última, creando, a través de este tránsito, pero también por el uso del indirecto libre, una identificación de la mirada del narrador con la del personaje, exponiendo su interior, sus pensamientos, sus reflexiones. Estas sutilezas del lenguaje no podrán ser nunca equivalentes a la representación cinematográfica (¿cámara indirecta-libre?), pero la compleja estructura visual de Luchino Visconti maneja, con sus recursos propios, estas identificaciones subjetivas de manera tal vez más sutil aun que el escritor. Si hemos de distinguir entre ocularización y focalización, como hemos hecho, se ve que esta última (según grado de conocimiento) se mantiene prácticamente a lo largo de todo el filme en interna³². En cuanto a la ocularización, la cámara permanentemente oscila entre la mirada sugerida de Aschenbach y su imagen externa (en una ocularización espectral o cero), salvo cuando, por el juego de planos y contraplanos, suponemos la mirada de Tadzio. Pero la cámara es sutil. Largas panorámicas o pronunciados zooms sugieren la mirada del compositor, pero nunca se identifican plenamente con ella. Por ejemplo: en una larga secuencia en la primera parte de la película (minutos 22 a 31, aprox.), cuando se encuentra en el salón del hotel antes de la cena, la cámara da una vuelta casi completa al entorno, sugiriendo la mirada del músico que observa a su alrededor, hasta que sin detener su movimiento se vuelve a enfocar el rostro del observante: en un movimiento incesante se nos

³¹ Por ejemplo, el desarrollo interno de von Aschenbach, a través de la excelente caracterización de Dick Bogarde; el contrapunto musical; el zoom de la cámara; etc.

³² Al menos como *posibilidad* de conocimiento. Esto es, la posesión de un entorno cognitivo mutuo entre la enunciación y el personaje, incluidos los pensamientos y recuerdos de von Aschenbach.

ha sugerido la visión de Aschenbach para luego remarcarnos que no es así, o, si lo era, en un movimiento imperceptible pasamos de la ocularización interna a externa. Y luego la imagen se centra en Tadzio (25:50), asegurando esta vez la mirada subjetiva de Aschenbach (sugiriendo el contacto mediante el juego de plano y contraplano, típico de las escenas de enamoramiento), acentuado por un largo zoom final y un acercamiento a la conversación de la familia polaca: ¿es que el músico puede oír lo que hablan?; ¿se está sugiriendo la selectividad y concentración del protagonista, o es que ahora podemos oírlo todo?

En fin, en el plano secuencia antes descrito se resume ejemplarmente la utilización de la cámara en la película, indicando el tránsito entre un tipo de restricción focal / ocular y otro, subjetivizando la mirada externa y objetivizando la mirada personal, y de este modo creando, también a su manera, una identificación similar a la de la novela entre lo visto / vivido por el personaje, y lo que nosotros estamos viendo, mediante la selectividad del realizador, que logra comunicar la subjetividad del personaje a través de imágenes concretas, un acercamiento a esa seudo objetividad y seudo subjetividad del indirecto libre del narrador de Mann.

VI. TEMAS Y VARIANTES: INTERPRETACIÓN Y LIBERTAD

Ordenando las ideas antes expuestas se pueden comprender algunas de las resistencias ante las que hubo de enfrentarse el director. El silencio de la voz narrativa en un filme puede ser causante del posible interés que pueda tener una transposición literaria al cine (desde el momento en que se presenta como una forma *otra* de contar una historia), pero a la vez el punto de inflexión sobre el cual versan gran parte de los problemas de tal proceso. En el caso de *Muerte en Venecia* es una voz narrativa que ha asumido gran parte del contenido reflexivo, ensayístico, ideológico de la novela, y dicho contenido se comprende como un rasgo definitorio tanto de la novela en su conjunto como de la diégesis propiamente tal. La historia de *Muerte en Venecia* es la historia de un hombre que llega a su destino fatal, que vive un proceso existencial nuevo, profundo e incontenible, producto de un hecho inesperado que crea en él nuevas sensaciones, una nueva experiencia sensible que trasciende su mera experiencia sensorial: como artista, como artista 'apolíneo' si se quiere (artista del equilibrio, la medida y la reflexión), es capaz de traslapar dichas experiencias en su experiencia de arte, y su lucha interna, su agon(ía), es una

lucha también entre su sentido del arte y de la belleza, y ese sentido viene a resignificar todo lo vivido por el escritor o músico. La condición emocional vivida por el artista en los pocos días de historia que abarca el relato es indiferente si no consideramos ese mundo abstracto que el narrador se encarga de desarrollar a propósito de la experiencia de Aschenbach, de enmarañar lo sensorial-sensible con lo intelectual-abstracto. Las resistencias de esta voz se atan a esta condicionante fundamental de la diégesis: la historia de von Aschenbach es la historia de un ocioso artista a punto de morir que solo se preocupa de un joven al que acaba de conocer. Y nada más. Pero Visconti, con sus innumerables referencias intelectuales, con su –esperable– sensibilidad de artista sabía muy bien esto, y no pudo dejarlo de lado. La voz silenciada en el cine debía, entonces, recibir de alguna forma un medio para hacerse presente, para decir ese sentido o al menos sugerir lo dicho. Esta vez, el director decidió establecer el contrapunto a través de analepsis completivas que tienen una doble funcionalidad: por una parte, presentar al personaje, su historia, su actividad (y por lo tanto suplir las primeras páginas omitidas del texto de Mann), y por otra, crear este contrapunto indispensable para la comprensión del sentido del relato. Completar la diégesis en su dimensión abstracta (en este caso materializada en un diálogo con un personaje nuevo).

En Visconti, la historia se ve reducida, desordenada, en otros aspectos ampliada, y sin embargo yo sigo sosteniendo que el trabajo hecho por el director es sumamente competente. El filme puede no encantar (a mí, sí), pero su realización, sus propuestas para solucionar las dificultades del texto, sus esfuerzos por darle vida al relato de Mann (sin traicionar a Mann), pero dándole una vuelta más, en una propuesta muy personal del director (sin traicionar a Visconti); la depurada fotografía y el sugerente uso del encuadre, la espectacular selección musical y la forma que tiene de ser un elemento diegético más, el buen casting y la excelente actuación de su protagonista, convierten a ésta en una gran película. Pero nunca podrá ser la novela de Mann en pantalla, porque, como ya resulta evidente, el medio altera su objeto; la diégesis literaria no es la diégesis fílmica.

Por lo mismo, otras de las resistencias del relato literario, tan caro a los críticos de la película, es el nivel sugerente de la novela, cómo el relato insinúa más que explicita, a través de lo no dicho, pero también a través de la abstracción y la subjetivización a la que estamos sometidos al estar siempre contemplando a través de los ojos del escritor, ojos que ven más allá de lo material y lo sensible, llegando incluso al concepto. Pero hay una materialidad evidente y una experiencia sensible necesaria para que todo ese

proceso se dispare. La discusión sobre la posibilidad de llegar a la Verdad del alma a través de la belleza sensual no hace más que afirmar, en la novela misma, que hay un cuerpo y una atracción física detrás de estas ‘reflexiones sublimadas’. Y la crítica no querrá ver, pero Visconti sí, y lo materializa. Nada hay que no esté en la novela, solo que el cine es un medio que *realiza* la diégesis. Y en este sentido, pese a sus críticas, el filme es necesariamente más sugerente que la novela, pues lo latente en ella es solo la corporeidad de los sentimientos de Aschenbach, pero éstos se subentienden. La película muestra esta corporeidad, y lo que hace que ésta no sea solo la historia de “un homosexual obsesivo” son precisamente todos los recursos narrativos que utiliza el realizador: se sugiere a través de una partitura que se repite en cuatro momentos clave de la película, dándole un ritmo sensible a la historia que ni siquiera la novela logra; a través de los primeros planos y los contraplanos; a través de una caracterización notable de Bogarde, que logra mostrar contenidamente la lucha interior que está sufriendo (la cual, nuevamente, no es explícita, como en la novela; solo se explicitan las posturas abstractas de la discusión con Alfred), y a través del explícito juego de miradas con Tadzio; se logra a través de la edición, intercalando en los momentos precisos las analepsis visuales (flashbacks) de Aschenbach, además de los momentos de ensoñación. La construcción de la historia en la película será, producto de su medio, mucho más concreta, material, objetiva tal vez, y en ese sentido más explícita. Sus implicancias son, producto de su medio, mucho más sugerentes y sensibles que en la novela.

Quedará por último un criterio que nunca podrá ser resuelto del todo: el gusto personal por la obra. Está claro que no estamos, al ver la película, en la novela de Mann, ¿y por qué habríamos de estarlo? La eterna pregunta. Visconti se toma más libertades que lo que haría, tal vez, un director promedio³³, pero los nudos de la historia están allí: el inesperado viaje a Venecia, la cautivación por Tadzio, la fallida partida, el regreso a la ciudad apestada y moribunda (como él), su transformación y muerte. El espacio (el físico de Venecia y su entorno social del Lido, a principios del XX) y su

³³ Y en todo caso, si no se tratara de una novela consagradísima entre los canónicos clásicos del siglo XX a nadie le importarían mucho estos cambios o libertades. Hay que lidiar con el peso de la tradición, de la cuña inviolable de estos textos que hay que defender de las manos de artistas menores que no saben lo que están haciendo. El anquilosado respeto por un ‘texto perfecto’ y, por lo tanto, que solo puede ser tocado para ser homenajeado es quizá la resistencia más fuerte de este texto para ser llevado al cine.

tratamiento simbólico (la ciudad mítica que atrapa al protagonista; la ciudad enferma y moribunda, eco del proceso del artista) también es el mismo. Y, a mi juicio, su sentido profundo también, estableciendo variantes, muy criticadas, pero que no alteran sensiblemente la diégesis: Aschenbach no es escritor, es músico³⁴; Tazio tiene quince y no catorce; Tazio se ‘materializa’ (?); no hay ningún Alfred en la novela... Pero si entramos en una significación más profunda, más allá de su pertinente realización en la película, estos cambios son efectivamente *variantes* de un mismo contenido diegético, de un mismo nivel semántico de un relato comunicado por dos medios diferentes. Visconti nos presenta *Muerte en Venecia*, pero a la vez, su *Muerte en Venecia*³⁵.

Traspasado el límite de la recepción heterogénea entre los medios, de que lo dicho a través de las palabras no será igual que lo dicho a través de la imagen y el sonido, por mucho que ese sonido contenga palabras, nos es permitido disfrutar de una historia de diferentes maneras, potenciando diferentes aspectos de ella: un narrador que interpreta intelectual y abstractamente una historia y nos hace parte de ella a través de estas reflexiones; una instancia narrativa que potencia el imaginario visual y auditivo, sensible, de una historia que, además, es confrontada a una discusión latente. Las resistencias del silencio de la voz narrativa pueden ser superadas, comprendiendo las potencialidades del nuevo medio; tal vez las resistencias del público lector sean más difíciles de vencer.

³⁴ Y así se logra un mejor acercamiento sensible a la metanarración de la novela: metaliteraria una, metafilmica (usando uno de los lenguajes propios de la enunciación cinematográfica) la otra.

³⁵ En un interesante artículo, José Román argumenta que Visconti está imbuido de un estilo novelesco (sin el sentido peyorativo que esto puede tener en cine), no solo porque hizo mayormente transposiciones, sino porque creó en su obra su propio mundo narrativo. De este modo en su obra habría, por un lado, una gran puesta en escena de los textos que transpuso, pero a la vez escenificando su propias propuestas estéticas y sus propios intereses literarios: “No se trata sólo de que el realizador trabaje sobre adaptaciones literarias, sino que su obra está imbuida del estilo narrativo, de la atmósfera de sus escritores favoritos [Proust, Dostoievski, Mann]”; “Lo importante es que en este proceso de ‘apropiación’ Visconti adopta y adapta su propia *weltanschauung* al universo narrativo que le ofrece el escritor” (Román 7-14).

BIBLIOGRAFÍA

- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Braudy, Leo y Cohen, Marshall [ed.]. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Ebert, Roger. "Death in Venice". *Roger Ebert. com*. 2009 <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19710101/REVIEWS/101010304/1023>
- Gaudreault, André y Jost, François. *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. 1990. Barcelona: Paidós, 1995.
- Genette, Gérard. "Discurso del relato", en: *Figuras III*. 1972. Barcelona: Lumen, 1989. 77-321.
- Hernández, Miguel Ángel. "Mahler-Aschenbach: la encrucijada de la creación: consideraciones filosóficas en torno al film *Muerte en Venecia* de Luchino Visconti". *Revista de cine* 3. Santiago: Universidad de Chile (2002): 33-54.
- Hess-Lüttich, Ernest W. B. "Thomas Mann's Death in Venice: Visconti's film and Britten's opera". *Galaxia. Sao Paulo EDUC*. Outubro 2004. <http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1412/1204>.
- Mann, Thomas. *La muerte en Venecia. Las tablas de la Ley*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1998.
- _____. *Death in Venice*. New York: Norton Critical Edition, 1994.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. 1968. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. Volumen 1: Las estructuras*. 1964. Madrid: Siglo XXI Editores, 1998.
- _____. *Estética y psicología del cine. Volumen 2: Las formas*. 1966. Madrid: Siglo XXI Editores, 1998.
- _____. *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. 1987. Madrid: Ediciones Akal, 1990.
- Roman José. "Luchino Visconti: un novelista cinematográfico". *Revista de cine* 4. Santiago: Universidad de Chile (2005): 7-14.
- Wolf, Sergio. *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2004.