

ESTUDIO Y COMPARACIÓN DE LA NOVELA *LA MUERTE EN VENEZIA* Y SU ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

Priscila Farrujia Coello
Universidad de La Laguna

RESUMEN

El artículo gira en torno a diversos motivos presentes en la célebre obra *La muerte en Venecia* y su adaptación cinematográfica *Muerte en Venecia*, pues a pesar de haberse realizado numerosos estudios al respecto, siempre puede abordarse un mismo tema desde diversas e innovadoras perspectivas. Así, aparte de llevar a cabo un recorrido por las reminiscencias platónicas y nietzscheanas que impregnan la obra, pasando por el mito órfico, también se enfoca el estudio de esta composición desde uno de sus puntos clave, el amor platónico, tratado desde la óptica del amor bucólico o pastoril, un tópico tradicional en la literatura.

PALABRAS CLAVE: (*La Muerte en Venecia*, amor platónico, amor bucólico, Orfeo, Nietzsche, lenguaje visual y escrito.

ABSTRACT

«Study and Comparison Between the Novel *Death in Venice* and its Film Adaptation». The article concentrates on the diverse aspects presented in the famous work *Death in Venice* and its cinematic adaptation. Although a great number of studies on this topic have already been done, it can still be investigated from different and innovative perspective. Apart from achieving the way full of reminiscences of Platon and Nietzsche which impregnate the play, going through the myth of Orfeo, the article focuses also on the study of this composition from one of its most important points, the platonic love, treated as the bucolic or pastoral love which is a very common topic in the literature.

KEY WORDS: (*The Death in Venice*, platonic love, pastoral love, Orfeo, Nietzsche, visual and written language.

UNA PELÍCULA PARA UNA NOVELA Y UNA NOVELA PARA UNA PELÍCULA

Se ha señalado ya el paralelismo del argumento del filme con avatares biográficos del propio Thomas Mann, quien en el verano de 1911 había llegado a Venecia con su mujer, Katia, además de para pasar unas vacaciones, para meditar sobre la





composición de un relato basado en la *Elegía de Marienbad*, de Goethe: el amor que el poeta sintió en la ancianidad por Ulrika von Levetzow, de diecisiete años. Mann se proponía evocar esta historia, pero en Venecia le esperaba una curiosa experiencia que lo llevó imprevistamente a trasponer ese doloroso amor en un relato de tonalidad autobiográfica. Diversos hechos reales derivaron, tras un año de intensa labor, en *La muerte en Venecia*; los principales son los extraños personajes y acontecimientos que se sucedieron en el viaje y durante la permanencia en el Lido, y la presencia en dicho hotel, en compañía de su madre y hermanas, de un adolescente polaco cuya gracia física y espiritual acaparó la atención de Mann¹. El propio trágico protagonista de la novela, el austero escritor Gustav von Aschenbach, que entra solitario en la vejez, tiene algo del propio novelista, y ciertos rasgos del músico Gustav Mahler, cuya enfermedad y muerte fueron anunciando los diarios en aquellos días².

Por otro lado, al tratarse de lenguajes diferentes, tanto la novela como su correspondiente adaptación cinematográfica, y a pesar de plantear la misma historia e hilo argumentativo, en ambos formatos la narración se produce de distinta manera, lo que provoca sensaciones diferentes en el lector y el espectador respectivamente. La película *Muerte en Venecia* consiste principalmente en un lenguaje visual, donde se utilizan las imágenes como vehículo de expresión y transmisión, por lo que se supone que el mensaje resulta más explícito, pues los hechos se desarrollan de forma más directa, sin dar pie a que el espectador tenga que imaginar cómo sería tal personaje o determinado ambiente. Mientras tanto, en la novela *La muerte en Venecia*, el lector debe crear un mundo imaginario según va progresando en la lectura, a falta de imágenes y efectos cinematográficos que esclarezcan su contenido. Así, por ejemplo, cuando el protagonista Aschenbach aprecia por primera vez la figura del joven Tazio, en la película este es mostrado tal y como aparece desde un primer momento. Sin palabras y solo a través de lo visual podemos advertir la tan idealizada belleza del adolescente, mientras que en el libro, y solo apoyándonos en lo que se dice en el texto sobre él debemos imaginarnos los rasgos del muchacho y su encantadora belleza:

Con asombro observó Aschenbach que el muchacho era bellísimo. El rostro, pálido y graciosamente reservado, la rizada cabellera de color miel que lo enmarcaba, la nariz rectilínea, la boca adorable y una expresión de seriedad divina y deliciosa hacían pensar en la estatuaría griega de la época más noble [...]³.

Para potenciar las imágenes literarias, el novelista se sirve de profusas descripciones, donde el detallismo y la delicadeza al enumerar los rasgos de Tazio favorecen la tarea imaginativa, pudiéndonos representar mentalmente al joven casi como en el filme. Otro ejemplo de esta diferencia de lenguajes tiene lugar en el

¹ RONCHI MARCH, Carlos Alberto: *Thomas Mann y los Griegos: «Muerte en Venecia»*. En <http://interclassica.um.es/var/.../151b14d75df1ccc98f72f355ae2ac83a.pdf>, p. 459.

² *Ibid.*, p. 460.

³ MANN, Thomas (1971): *La muerte en Venecia*, Barcelona, Edhasa, p. 47.

momento de la película en el que aparece el grupo de músicos cómicos en el hotel veneciano para entretener la noche a los allí congregados. Mientras que en la película se nos muestra directamente la melodía de la canción con su correspondiente letra, en el libro se nos relata cómo era la canción en sí, tratando el escritor de transmitir lo más perfectamente posible el canto:

Era una canción que el solitario [en alusión a Aschenbach] no recordaba haber oído nunca; una copla desfachatada, escrita en un dialecto incomprensible y provista de un estribillo bufo que la banda entera repetía regularmente a voz en cuello⁴.

No obstante, y a pesar de que el lenguaje cinematográfico resulta más explícito, según decía, a diferencia de la relativa «ambigüedad» literaria en la descripción física de personajes y paisajes, en la novela se muestra de manera mucho más clara y notoria el controvertido tema de la posible homosexualidad del protagonista, al contrario que en el filme, donde sale a relucir de manera más velada dicha circunstancia. Así, en el libro, Aschenbach, en un momento de gran turbación ante la continua e intensa obsesión por la belleza de Tadzio, declara abiertamente su amor hacia el muchacho:

Después, apoyándose en el respaldo, los brazos indolentemente caídos, abrumado y sacudido varias veces por escalofríos, musitó la fórmula fija del deseo, imposible en este caso, absurda, abyecta, ridícula y, no obstante, sagrada, también aquí venerada: «Te amo»⁵.

Este desajuste entre la intensidad amorosa de Aschenbach, ciertamente homosexual en el libro, y más matizada en el cine, puede deberse al carácter inmediato y directo del lenguaje visual al que me he referido, y que podría resultar «moralmente incómodo» para el común de los espectadores, sobre todo teniendo en cuenta que se trata además de un amor hacia un menor de edad, considerado como reprobable (no olvidemos que la película se estrenó al comienzo de la década de los setenta).

Sin embargo, lo que sí se ha sabido transmitir, tanto en el lenguaje visual como en el escrito, es lo sublime del amor que siente Aschenbach ante la visión de la extraordinaria y pura belleza de Tadzio. Cuando el músico alemán se recrea por primera vez en el rostro del adolescente, experimenta una total discordancia entre su imaginación y la razón, «todo ocurre ahora como si la imaginación estuviese confrontada con su propio límite, forzada a alcanzar un máximo, sufriendo una violencia que le lleva a la extremidad de su poder»⁶. Estaríamos hablando, pues, de la poética de lo sublime al desbordarse las facultades emocionales de Aschenbach, su espíritu se siente atraído por el joven Tadzio y, al mismo tiempo, rechazado por

⁴ *Ibíd.*, p. 98.

⁵ MANN, Thomas, *op. cit.*, pp. 83, 84.

⁶ DELEUZE, Gilles, citado en RABADE ROMEO, Sergio y Otros (1988): *Kant: Conocimiento y racionalidad. El uso práctico de la razón*, Madrid, Cincel, p. 129.



él. Así, la satisfacción de lo sublime no constituye tanto un placer positivo, sino más bien un placer negativo, y, sin embargo, el músico desea alcanzar ese estado sublime, reino de la perfección, pues «reposar en la perfección es el anhelo de todo el que se esfuerza por alcanzar lo sublime»⁷.

Puede decirse, consiguientemente, que tanto la novela de Thomas Mann como su adaptación cinematográfica por parte de Visconti son una loa a la perfecta y más pura Belleza, por lo que sale a relucir el fuerte referente platónico del argumento.

TODO UN EJEMPLO DE PLATONISMO

Como es sabido, en su Teoría de las Ideas, el filósofo griego Platón, de los siglos v-iv a. C., plantea la división entre dos mundos con diferente estatuto ontológico y epistemológico: por un lado está el *mundo sensible*, asimilado al oscuro interior de una gruta en su famoso «mito de la caverna», donde por lo tanto imperan las sombras del desconocimiento y donde se toma por real lo que, bien mirado, no lo es. Las personas que habitan en su interior viven presas de sus prejuicios, sus pasiones y sus apetitos, lo que les dificulta incluso llegar a conocer la verdad en su mínima objetividad. Se guían por los meros sentidos, que no pueden prosperar en su captación de la autenticidad de las cosas más allá de lo que les permite el propio límite sensorial⁸.

Frente a este, se halla el *mundo inteligible*, al que pertenecen las Ideas o Seres de los que toman su identidad las cosas materiales y sensibles, por lo que es en las Ideas donde reside la fuente de toda realidad y certeza. En el mito aludido, correspondería a la salida de la caverna, donde reina la máxima luz proyectada por el sol, trasunto de la Idea más sublime y luminosa de todas, el Bien, pero acompañada, y conviene recordarlo, por las Ideas de Belleza y Justicia. Obviamente, el conocimiento de estas Realidades trascendentes en su máxima perfección y pureza no corresponde a los sentidos, sino al intelecto, asistido por un método racional como es el denominado *método dialéctico*: solo la discusión filosófica, basada en la alternancia de argumentos a partir de supuestos originales o hipótesis, permite ir remontando poco a poco hasta el conocimiento del Ser de las cosas. Si bien es verdad que, junto a este método intelectual, y por lo tanto más laborioso y *frío*, Platón también habló de un impulso erótico o «amor intelectualis» que empuja el alma hacia la verdad⁹.

Dado que estas Ideas perfectas no pertenecen a este mundo, y no pueden ser percibidas por los órganos sensoriales, la única alternativa posible para justificar que podamos llegar a conocerlas consiste en que el alma ya posee ese conocimiento de manera innata. De lo que se trata es de que el alma evoque o revista dicho conocimiento, teniendo como ocasión para hacerlo la percepción sensorial. Esto es, que

⁷ MANN, Thomas, *op. cit.*, p. 54.

⁸ MELLING, David J. (1991): *Introducción a Platón*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 146-187.

⁹ MELLING, David J., *op. cit.*, pp. 141-145.



la información de los sentidos solo cumple su función al servicio de dicho recuerdo o reminiscencia: son la observación de una estatua, o la audición de una sinfonía, o la contemplación de un bello efebo, los que ayudan al alma a vivificar su concepto de Belleza, permitiéndole luego emitir un juicio sobre lo bello, que será más o menos apropiado según la perspicacia mental que se haya puesto en el esclarecimiento de dicho concepto... Esta doctrina de la reminiscencia o anámnesis daría pie a Platón para sentar la diferencia esencial entre el cuerpo y el alma, pues no es el cuerpo el que conoce, admitiendo el carácter divino, trascendente e inmortal del alma¹⁰.

En la película, puede decirse que es el joven Tadzio esa ocasión propiciatoria para el reconocimiento, por parte del músico Gustav, de dicha Belleza pura y perfecta; más aún cuando el artista daba muestras de haber perdido su capacidad o talento para vislumbrarla —recordemos que su marcha al Lido se produjo tras un estrepitoso fracaso de su música, el cual hizo mella en su agotamiento espiritual y físico—.

En unos pasajes determinantes de la película, el compositor discute con otro músico si la creación artística y la belleza pertenecen al dominio del espíritu, o bien de los sentidos. Aschenbach cree firmemente que pertenecen al dominio del espíritu, contraponiéndose así a los vehementes argumentos de su interlocutor. En este sentido, Aschenbach se revela partidario del modo platónico de entender la belleza.

Opino que en nada desmerece a dicha manera de entender la belleza el hecho de que los ojos del artista se posaran sobre un joven andrógino, lo cual lleva a pensar en la inclinación homosexual de Aschenbach, más velada en la película que en la novela, como referí más arriba: la pureza de la belleza y el amor no se ven mermados por ello.

Recordemos que en el Diálogo *El Banquete*, evoca Platón unas palabras de Parménides de Elea —de quien se dice por cierto que era homosexual— según las cuales

el Amor, además de ser el más antiguo de los dioses, es principio para nosotros de los mayores bienes. Pues yo al menos no puedo decir que exista para un joven recién llegado a la adolescencia mayor bien que tener un amante virtuoso, o para un amante, que tener un amado¹¹.

Poco más adelante, reconoce otro interviniente en el Banquete, Pausanias, dos tipos de amor, de acuerdo con las diosas de las que proceden: una es Urania (Celeste) y la otra Pandemo (Vulgar); los dos tipos son, pues, el amor vulgar y el virtuoso: el segundo, el correspondiente a Afrodita Pandemo,

verdaderamente es vulgar y obra al azar. Este es el amor con que aman los hombres viles. En primer lugar, aman por igual los de tal condición a mujeres y a mancebos; en segundo lugar, aman en ellos más sus cuerpos que sus almas y, por último, prefieren los individuos cuanto más necios mejor, pues tan solo atienden a la satisfacción de su deseo, sin preocuparse que el modo de hacerlo sea bello o

¹⁰ *Ibíd.*, pp. 88-98.

¹¹ PLATÓN (1985): *El Banquete*, Madrid, Sarpe (Colección Grandes Pensadores), p. 37.



no [...]. En cambio el de Urania [recordemos que uranismo designa en castellano la homosexualidad masculina pasiva] deriva de una diosa que, en primer lugar, no participa de hembra, sino tan solo de varón [pues no tuvo madre y es hija de Urano] (es este amor el de los muchachos), y que, además, es de mayor edad y está exenta de templanza. Por esta razón es a lo masculino adonde se dirigen los inspirados por este amor, sintiendo predilección por lo que es por naturaleza más fuerte y tiene mayor entendimiento¹².

La conclusión que antecede a estas reflexiones es que «no todo Amar ni todo Amor es bello ni digno de ser encomiado, sino solo aquel que nos impulse a amar bellamente»¹³.

Este es, según creo, el amor que impulsa al protagonista de la película hacia el joven Tadzio, razón por la cual yo sostenía más arriba que, obedeciendo incluso a una atracción homosexual, no es *feo* ni impuro, sino todo lo contrario.

En las postrimerías del Diálogo *El Banquete* al que vengo refiriéndome, se hallan las siguientes palabras atribuidas a Diotima, la extranjera de Mantinea, fundamentales para mi argumentación en torno al trasfondo temático de la película:

En efecto, el que hasta aquí ha sido educado en las cuestiones amorosas y ha contemplado en este orden y en debida forma las cosas bellas, acercándose ya al grado supremo de iniciación en el amor, adquirirá de repente la visión de algo que por naturaleza es admirablemente bello [...], que en primer lugar existe siempre, no nace ni muere, no crece ni decrece, que en segundo lugar no es bello por un lado y feo por el otro, ni tampoco unas veces bello y otras no [...], sino la propia belleza en sí que siempre es consigo misma específicamente única, en tanto que todas las cosas bellas participan de ella [...]. Así, pues, cuando a partir de las realidades visibles se eleva uno a merced del recto amor de los mancebos y se comienza a contemplar esa belleza de antes, se está, puede decirse, a punto de alcanzar la meta [...]. Ese es el momento de la vida, ¡oh, querido Sócrates! —dijo la extranjera de Mantinea— en que más que en ninguno otro adquiere valor el vivir del hombre: cuando este contempla la belleza en sí¹⁴.

He ahí el instante en el que, como refiere el sentir popular, uno muy bien podría morir, cosa que al cabo sucede al infausto Aschenbach.

Parecidos argumentos hallamos en ese otro Diálogo platónico, *Fedro*, involucrados con lo que nos ocupa. Ahora, en relación con el «mito del auriga y el carro alado», en el que se compara el alma con un carro tirado por dos caballos, blanco uno y negro el otro, que representan respectivamente las partes animosa y apetitiva del alma, pero conducidos ambos por el piloto que es la razón, se alude al hecho de que al alma *alada* le crezcan o no las plumas que podrían hacer que se elevase hacia el ámbito inteligible y divino de las Ideas.

¹² *Ibid.*, pp. 41, 42, 43.

¹³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴ *Ibid.*, p. 97, 98.



En este sentido se refiere:

Y es aquí precisamente donde se inserta todo el discurso sobre la cuarta forma de locura; cuando alguien, viendo la hermosura de este mundo y acordándose de la verdadera, toma alas y, una vez alado, deseando emprender el vuelo y no pudiendo, dirige sus miradas hacia arriba, como un pájaro, y descuida las cosas de esta tierra, se le acusa de estar loco [...], y por participar de esta locura, se dice del que ama las *cosas bellas* que está loco de amor¹⁵.

Un poco más abajo se añade:

Ahora bien, el que no está bien iniciado, o se ha corrompido ya, no se traslada con rapidez de este mundo allá, a la belleza misma, cuando contempla lo que aquí lleva su nombre, de modo que no siente veneración al dirigir hacia ello sus miradas, sino que, entregado al placer, intenta enseguida cubrir y fecundar, como un animal de cuatro patas, y, familiarizado con la intemperancia, no siente miedo ni vergüenza de perseguir un placer contrario a la naturaleza. En cambio, el recién iniciado, el que ha contemplado mucho aquellas realidades, cuando ve un rostro divino, que imita bien la belleza verdadera, o un cuerpo igualmente hermoso, primero siente un estremecimiento y le invaden parte de sus terrores de entonces; después, dirigiendo sus miradas hacia él, lo venera como una divinidad, y, si no temiera pasar por un loco exaltado, ofrecería sacrificios, como a una imagen santa o a una divinidad, a su amado¹⁶.

Y líneas después se dice, en unos pasajes que reproduzco a pesar de las ya abundantes citas, debido al interés que revisten para mi discurso:

Así, pues, cuando el alma dirige sus miradas hacia la hermosura del muchacho y recibe de allí las partículas que hacia ella vienen y afluyen (que precisamente por eso se llaman «ola de deseo»), y se reaviva y se calienta, su sufrimiento se alivia y experimenta alegría. Cuando, por el contrario, está separada de él y se marchita, los orificios de las plumas se secan todos a la vez y, cerrándose, interceptan el brote de la pluma; pero cuando este queda encerrado juntamente con la ola de deseo, salta con violencia como un pulso agitado, y pica en los orificios, cada germen en el suyo, de suerte que, agujijoneada por todas partes, el alma enloquece de dolor mientras, por otra parte, el recuerdo del hermoso la llena de alegría. A consecuencia de esta mezcla de sentimientos, se atormenta por lo extraño de su situación y se enrabia de no hallarle salida, y, en este estado de locura, ni de noche puede dormir, ni de día estarse donde se halla, sino que corre llena de deseo a dondequiera que cree poder ver al que posee la belleza, y cuando lo ha visto y ha encauzado hacia ella la ola de deseo, libera lo que antes se hallaba obstruido y, tomando de nuevo aliento, cesan sus agujijoneos y dolores, y recoge por el momento el más dulce de los frutos. De este estado no se presta de grado a que la alejen, ni estima a nadie más que al

¹⁵ PLATÓN (1985): *Fedro*, Madrid, Sarpe (Colección grandes pensadores), p. 159.

¹⁶ *Ibid.*, p. 161.



hermoso; por el contrario, olvida a madre, hermanos y amigos todos; a la ruina de su fortuna, ocasionada por su descuido, no le concede ninguna importancia, menospreciando todas las normas de conducta y todas las buenas maneras de que antes se gloriaba, y dispuesta a la esclavitud y a dormir donde se le permita, con tal de que sea lo más cerca posible del objeto de su deseo; porque, además de la veneración que siente por el que posee la belleza, ha hallado en él médico único de las penas más grandes¹⁷.

Al hilo de estas oportunas explicaciones, nos parece estar viendo el desasosiego de Gustav Aschenbach cuando persigue a Tadzio, en compañía este de sus hermanos e institutriz, extraviados todos por las callejuelas infectas de Venecia; se alegra de poder regresar al Lido tras la pérdida de su equipaje; o se perturba por un casual encontronazo con el joven, cuando solo puede mirarle al fondo de sus ojos y ni siquiera decirle unas palabras, pues si algo tiene el puro amor y la belleza pura es que resultan inefables.

EL AMOR BUCÓLICO: UN TÓPICO LITERARIO EN *(LA) MUERTE EN VENECIA*

Por otro lado, podría establecerse cierto paralelismo entre el amor platónico que siente el músico alemán por el joven con el amor bucólico, entre pastores, caracterizada la literatura de esta temática por la exaltación de la vida del campo, las costumbres de los pastores, la paz que experimentan al cuidar tranquilamente sus ganados, alejados del vicio de las ciudades, y, sobre todo, por la candidez de sus inquietudes amorosas y sus inocentes placeres. No obstante, este tipo de amor bucólico, a pesar de ser muy intenso y ardoroso, no conoce el erotismo, es casto e incorpóreo, un sentimiento sin desnudez. Predomina en él la buena fe, dejando a un lado la malicia y los engaños. Los cuerpos de los enamorados solo insinúan, pero no muestran nada más allá que se encuentre oculto bajo sus vestimentas rupestres. Solo consiguen unirse a través de las miradas significativas, las palabras íntimas, las facciones radiantes, las manos que se rozan suavemente... Si se traspasara la barrera de la candidez, ese amor se tornaría sucio, mezquino, violento..., dejando a un lado la dulzura y cortesía propias de este sentimiento que solo puede tener lugar en un mundo temporalmente suspendido como es el *locus amoenus* de los pastores. Y es justamente por este carácter irreal, que se convierte en un amor idílico, inverosímil y legendario, pues muestra una pasión que de una forma más carnal no se podría mantener encendida, pues acabaría apagada, extinguida, tras haberse saciado los primeros fulgores. Así, los pastores tienen ojos, oído y boca solo para ver, oír y cantar la belleza, y por eso aman el amor por sí, sin esperanza alguna de favor. Una muestra de este amor platónico pastoril lo podemos apreciar en este fragmento extraído de la *Diana* de Jorge Montemayor, en el que el pastor Sireno, en un ambiente bucólico se encuentra con la bella Diana, cuya hermosura lo deslumbra:

¹⁷ *Ibid.*, pp. 162, 163.



Arrimóse al pie de un haya; començó a tender sus ojos por la hermosa ribera hasta que llegó con ellos al lugar donde primero avía visto la hermosura, gracia, honestidad de la pastora Diana, aquella en quien la naturaleza sumó todas las perficiones que por muchas partes avía repartido¹⁸.

O este otro, en el que la sabia Felicia conversa con Sireno en torno al amor honesto y los bienes que conlleva su práctica:

De manera, Sireno, que no deve admirarte, aunque el perfecto amor sea hijo de razón, que no se gobierne por ella, porque no ay cosa que después de nacida, menos corresponda al origen de adonde nació. Algunos dizen que no es otra la diferencia entre el amor vicioso y el que no lo es, sino que el uno se gobierna por la razón y el otro no se dexa gobernar por ella; y engañanse; porque aquel exceso y ímpetu no es más propio del amor deshonesto que del honesto; antes es una propiedad de cualquiera género de amor, salvo que el uno haze la virtud mayor, y en el otro acrecienta más el vicio. ¿Quién puede negar que en el amor que verdaderamente es honesto no se hallen maravillosos y excessivos efectos?¹⁹.

Esta visión de la beatitud del amor bucólico es la que respalda Platón en algunas de sus obras, como *Fedro*, donde establece dos tipos de amor: uno que trasciende la simple belleza sensible para alcanzar lo que de eterno encierra, y otro que se limita en exclusiva a lo sensible. Aunque el amor nace como apetito sexual, cuando se enciende al contacto con las formas visibles, el hombre no puede limitarse a este tipo de amor inferior, sino que ha de centrarse en el primero²⁰. El amor para Platón surge cuando, al infundirse sensiblemente la belleza por la vista, el alma desea elevarse hacia lo alto, se afana en asimilarse a la armonía. De esta manera, Platón descarta como amor puro al que se resigna a amar la apariencia bella como realidad absoluta y desea poseerla, ya que es incapaz de ver nada más allá de lo sensible²¹. Si el amante se resigna al segundo tipo caerá en la enfermedad o locura de amor. Para no cometer ese error, el hombre debe desarrollar sus mejores facultades, no permitiendo que prevalezca su parte de alma concupiscible sobre la racional.

Esta misma situación ocurre en la película, donde el músico sufre esa transformación. A través de la vista, el vehículo de la belleza, Aschenbach desea continuar su propio ser en el otro, reflejarse en el joven, iluminarse mutuamente a través de la vista. Sin embargo, según evoluciona la película/libro, el amor del músico se va volviendo menos racional, más irascible, provocando en él un estado de enajenación obsesiva, pues desea poseer la bella apariencia del muchacho y es incapaz de ver nada más allá de lo sensible.

¹⁸ MONTEMAYOR, Jorge (1970): *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 10.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 197.

²⁰ SERÉS, Guillermo (1996): *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, p. 20.

²¹ *Ibíd.*, p. 23.



Según creo, uno de los efectos cinematográficos de que se vale el director de *Muerte en Venecia* para subrayar precisamente esos contrastes entre la pureza del Amor y Belleza ideales y la prosaica, incluso impura realidad, es entonces la introducción de imágenes, engarzadas en el hilo argumentativo de la película, que significan un contrapunto estético respecto a los sublimes anhelos de Aschenbach; ya que en el filme son sobre todo las imágenes y la música, más que las palabras, las que sirven de vehículo expresivo. Así por ejemplo, y desde el comienzo mismo de la película, la presencia del personajillo histriónico e insolente que, ya ebrio, se dirige en la cubierta del barco al profesor Aschenbach, recluido este en sus ensueños; los propósitos fraudulentos del hosco gondolero que pretende llevar al compositor hasta el Lido; el recuerdo de la frustrante visita a un burdel; el personaje demacrado y famélico que se desploma en la estación víctima del cólera; o la irrupción de los músicos callejeros, desdentados y descarados, en la terraza del hotel donde se hallan Tazio y Aschenbach junto con otros huéspedes. Por no mencionar la localización espacial en la que sucede casi toda la trama, el incomparable marco de Venecia, una majestuosa ciudad enclavada sin embargo en una laguna pantanosa de pútridas aguas que sucumbe bajo una infecta epidemia venida del Oriente, con sus calles salpicadas de hogueras y líquidos desinfectantes, lo cual, metafóricamente, puede representar el peligro de que el casto adolescente quede manchado por el deseo impuro del músico, al haberse trastocado su amor uranios, celestial, en amor pándemos, bajo y sensual²².

En el lado contrario nos encontramos los fantásticos primeros planos de Aschenbach viajando en góndola de regreso del Lido hacia la estación, arrobado en sus contemplaciones, mientras suena el Adagietto de la Quinta Sinfonía de Mahler; o asimismo los primeros planos de Tazio, viva imagen de la Belleza inmaculada; las vistas de la fabulosa catedral de San Marcos o del Palacio Ducal de Venecia; o el plácido poniente sobre las playas del Lido, al final de la estación, cuando suena el mismo trasfondo musical de toda la película...

Es en este último momento, en las postrimerías del largometraje, cuando suena asimismo esa otra tétrica melodía, interpretada por una voz femenina, cuya letra se corresponde con el tercer pasaje de *El segundo canto de la danza*, perteneciente al libro tercero de *Así habló Zarathustra*, de Friedrich Nietzsche. Allí se dice:

¡Alerta, hombre!
 ¿Qué dice la profunda medianoche?
 ¡Yo dormía, yo dormía!
 ¡He despertado de mi profundo sueño!
 ¡El mundo es profundo!
 ¡Y más profundo de lo que pensaba el día!
 ¡Profundo es su dolor!
 ¡El placer es más profundo aún que el sufrimiento!

²² Véase esto último que he dicho, asimismo en Carlos Alberto Ronchi March, *op. cit.*



¡El dolor dice: pasa!
¡Mas todo placer quiere eternidad!
¡Quiere profunda, profunda eternidad!
¡Eternidad de alegría y de dolor!²³.

Pienso que la evocación de Nietzsche aquí no es indeliberada: la gran revelación final para Aschenbach puede ser quizás, tras tanto platonismo y estética apolínea, que la Vida misma (el Amor, la Belleza) no puede desgajarse de sus momentos más oscuros y trágicos: el ideal inalcanzable, la pasión, la enfermedad, la suciedad, lo feo, lo infecto, la muerte... Todos esos elementos que conforman una concepción dionisiaca y tremenda —profunda— de la vida. De improviso, y cuando más le flaqueaba la voluntad, Aschenbach queda confrontado, y de una manera no teórica sino vivencial, a sus propios argumentos: sin duda el dominio del Arte no es reducto del espíritu, sino también, y sobre todo, de los sentidos, las emociones e instintos. Esto es algo que no podía saber de antemano el alma dormida. Acaso a ello quiera referirse la transfiguración física del propio Aschenbach, correlato de su transformación moral.

La clave radica, pues, en aceptar ambos aspectos, la alegría y el dolor —Apolo y Dioniso—, como partes inseparables de un mismo todo que es la vida, la cual encuentra en sí misma su trascendencia cuando se alcanza a comprender que no hay mundos ideales ni valores superiores por encima de ella. Solo entonces cobra verdadero significado lo amado, cuando ya no se desea que las cosas ocurriesen de manera diferente a como han sucedido y se estaría dispuesto a que nuestro destino pudiese repetirse eternamente²⁴.

ORFEO: UN MITO A IMITAR

Cuanto ha sido dicho aparece muy bien recreado en el mito de Orfeo, que nos sugiere la idea de que en toda creación hay dolor, lirismo, desengaño, desesperación²⁵. El fértil argumento de Orfeo nos propone así

uno de los temas básicos de la ficción romántica: la búsqueda del amor perdido más allá de la vida. Pero el personaje que realiza esa búsqueda no es un ser cualquiera: es un artista, un hechicero de las fuerzas naturales. Lo que está en juego en su itinerario hacia el mundo infernal no es únicamente la búsqueda de la mujer amada, sino la recuperación de la inspiración creativa. Orfeo, como artista, no puede mirar atrás²⁶.

²³ NIETZSCHE (1985): *Así habló Zarathustra*, Madrid, Sarpe (Colección Grandes Pensadores), pp. 256-257.

²⁴ MORENO JIMÉNEZ, Luis (1986): *El pensamiento de Nietzsche*, Madrid, Cincel, pp. 56-58; 113-120.

²⁵ BALLÓ, Jordi, y Xavier PÉREZ (2007): *La semilla inmortal*, Barcelona, Anagrama.

²⁶ *Ibíd.*, p. 291.



Orfeo, hijo de Eagro y de la Musa Calíope, fue el poeta y músico más famoso de todos los tiempos. Apolo le obsequió con una lira y las musas le enseñaron a utilizarla, de tal modo que hechizaba a todo el mundo con su música. Casó con Eurídice. Esta murió a causa de la mordedura de una serpiente, pero Orfeo tuvo la osadía de descender al Tártaro —el Averno—, con la esperanza de recuperarla. A su llegada hechizó a Caronte, Cerbero..., y ablandó el corazón del fiero Hades, del que obtuvo permiso para devolver a Eurídice al mundo superior. Hades únicamente le impuso una condición: que Orfeo no mirase atrás hasta que ella estuviese a salvo bajo la luz del sol. Eurídice siguió a Orfeo por el oscuro pasadizo, guiada por los sonidos de su lira, y no fue hasta que vio la luz del sol que él se volvió para ver si todavía le seguía, perdiéndola de este modo para siempre²⁷.

Orfeo se desespera tras esta segunda muerte de Eurídice e intenta volver a buscarla: Caronte se lo impide. El poeta se sienta en la orilla y permanece allí, prisionero del dolor de amor. Al cabo de siete días desesperados se retira e inicia una vida errática en la que rechaza cualquier contacto con las mujeres. Tras su violenta muerte a manos de las Ménades, la sombra de Orfeo baja a las profundidades de la tierra y allí se reencuentra con Eurídice. Ahora puede mirarla sin temor a perderla²⁸.

La fuerza mítica de Orfeo inspiró los movimientos órficos, que proclamaban la naturaleza divina del alma humana y la necesidad de despojarla del cuerpo. Así, Orfeo ha sido utilizado como fuente de inspiración estética a la búsqueda de la belleza en los territorios próximos a la muerte²⁹.

La desesperación solitaria de un Orfeo en esa busca y rescate de la belleza tiene, según Balló y Pérez, una encarnación cinematográfica indiscutible: *Muerte en Venecia*. «Trastornado y profundamente apenado por la muerte de su mujer y por su desorientación artística, Aschenbach —vestido de un blanco órfico— visita una Venecia enfermiza tan melancólica como el personaje. Al igual que Orfeo, Aschenbach [literalmente ‘arroyo de cenizas’] es un hombre que ha perdido el sentido de su arte y que llega a Venecia —aparentemente el Paraíso, pero también el Averno— para recuperar su estabilidad. Allí [según he destacado] encuentra su ideal de belleza en un muchacho andrógino —coherente con la iconografía renacentista y prerrafaelista del relato mítico— al que seguirá obsesivamente por una ciudad que se descompone poco a poco. Aschenbach, convencido de la imposibilidad de apoderarse de esa belleza fútil, morirá en una simbiosis típica de la estética órfica: la pureza se encuentra en las orillas de la muerte»³⁰. Es de destacar que sea el propio Tadzio, encarnación del

²⁷ GRAVES, Robert (1986): *Los mitos griegos*, Barcelona, Ariel, pp. 51, 52.

²⁸ BALLÓ, Jordi, y Xavier PÉREZ, *op. cit.*, pp. 291, 292.

²⁹ BALLÓ, Jordi, y Xavier PÉREZ, *op. cit.*, p. 293

³⁰ *Ibíd.*, pp. 295 y 296. De acuerdo con estos autores citados, otras dos películas con resonancias órficas son *Orfeo Negro*, 1985, de Marcel Camus, y *Vértigo*, 1958, de Alfred Hitchcock. A propósito de esta última, cuentan estos autores cómo «una de las características más visibles de los personajes órficos es su renuncia a vivir el mundo real, su ansia de ir más allá de la superficie de las cosas, la necesidad de traspasar el espejo», como le ocurre al personaje de la película que interpreta James Stewart.



ideal de la Belleza, quien como psicagogo, según reza en la novela de Thomas Mann, oficie, cual Hermes, de conductor de su alma hacia el más allá³¹.

De esta manera, *(La) Muerte en Venecia* es de una obra polirreferencial, llena de reminiscencias, e interdisciplinar, pues aúna contenidos de diversos campos, como la filosofía, la literatura o la música, como hemos podido comprobar en este conciso ensayo. Tanto en la novela como en la posterior adaptación cinematográfica se entremezclan y combinan los lenguajes, dando como resultado una composición singular y que presenta una gran riqueza connotativa.

³¹ No se me ha escapado sin embargo el detalle, y por eso me he interesado en averiguarlo, del denominado por Carlos Alberto Ronchi, *ademán enigmático* que Tadzio le dirige al desfalleciente Aschenbach desde la distante orilla, invitándole a seguirle. En una página web donde curiosamente se describe el lenguaje del cuerpo en Turquía (http://www.business-with-turkey.com/guia-estambul/language_cuerpo_turca.shtml), lenguaje gestual que en algunos casos es común a otras zonas del Mediterráneo y en otros casos no, se dice que el gesto en forma de un círculo entre el índice y el pulgar significa que una persona es homosexual. Yo creo que este es ni más ni menos el gesto que Tadzio le muestra a Aschenbach en el deslumbrante final de la película.

