

# La muerte en Venecia y el Doktor Faustus de Thomas Mann: del Aschenbach de Visconti a Alma Mahler de Beresford



Gustavo Aníbal Minuto

Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Universidad de Buenos Aires, Argentina

## Resumen

En este trabajo me he propuesto comparar las novelas *La muerte en Venecia* y el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, adaptadas al cine por Luchino Visconti a través de una lectura artística.

### Palabras clave

Literatura Alemana  
Cinematografía  
Siglo XX  
Gustav Mahler  
Películas

## Abstract

In this work I intend to compare the novels *Death in Venice* and Thomas Mann's *Doktor Faustus*, adapted to the cinema by Luchino Visconti through an artistic reading.

### Keywords

German Literature  
Cinematography  
Century XX  
Gustav Mahler  
Movies

Porque lo bello no es más que el inicio de lo terrible  
que apenas soportamos y lo admiramos tanto  
porque serenamente rehusa a destruirnos.  
Todo ángel es terrible

*Las Elegías de Duino.* Rainer María Rilke

## La muerte en Venecia de Thomas Mann

Mucho se ha escrito sobre la adaptación cinematográfica realizada por el conde Luchino Visconti di Modrone (1906-1976) a partir de la novela *Der Tod in Venedig* (*La muerte en Venecia*) de Thomas Mann, traducida al italiano por Emilio Castellani.

El escritor germano Thomas Mann (1875-1955) comenzó a escribir la novela corta *La muerte en Venecia* en 1911, en Múnich, luego de conocer la noticia del fallecimiento del compositor austro-bohemio Gustav Mahler (1860-1911), acaecido en Viena el 18 de mayo de ese año, a los cincuenta años, la misma edad que tendrán tanto el

protagonista de su relato como el actor que encarna a Aschenbach. Mann, por otra parte, se anoticiaba diariamente a través de los periódicos de la época de la agonía del músico. Nos relata en una carta: “[...] El origen de mi historia, que transcurrió en el verano de 1911, estuvo influido de una manera decisiva por la noticia de la muerte de Mahler [...]” (Fernández Labriola, 2007: 304).

Una de las hipótesis sobre la concepción de esta *nouvelle* se basa en que el literato le otorga a su personaje principal von Aschenbach, a modo de homenaje al músico, no sólo el nombre de “Gustav” sino también su apariencia física: “[...] Exteriormente, Gustav Aschenbach ostenta los rasgos de Gustav Mahler, ¿no es cierto? [...] esto se debe a que mi marido concibió la historia en Venecia y Mahler estaba entonces muriéndose [...]” (Mann, 1976: 72). “[...] Cuando concebí a mi protagonista de “*La Muerte en Venecia*”, no solo lo bauticé con el nombre de pila del gran músico, sino que también, al describir su aspecto físico, le conferí la máscara de Mahler [...]” (305).

La trama del relato se ubica en la ciudad de Venecia, inspirándose aparentemente en un episodio de la vida del propio Mahler. Este acontecimiento es su convalecencia en la costa Adriática, en Abbazia, luego de haberse sometido a una operación, producto de una hemorragia; sin embargo sabemos muy bien que Mahler no murió en Venecia. Thomas Mann, por otra parte, no fue el único que le rindió homenaje al compositor al momento de su deceso.

Otra de las hipótesis sobre la elaboración de esta novela, de toques autobiográficos, podemos rastrearla en la estadía primaveral –del 26 de mayo al 2 de junio– del escritor con su esposa Katia y su hermano Heinrich en las playas del *Lido* veneciano, ciudad que lo atrajo toda su vida y que había conocido por primera vez a sus 21 años: “[...] Fuimos en el vapor hacia Venecia. A mi marido le encantaba el *Lido* y Venecia. Estuvimos varias veces allí; en otras ocasiones habíamos ido en el tren [...]. Luego fuimos al *Hotel Des-Bains*, donde teníamos reservadas nuestras plazas [...]” (69).

Será en el famoso y suntuoso *Grand Hôtel des Bains* –inaugurado en 1900 en Lungomare Marconi 17– donde hará hospedar al protagonista de su relato: Gustav von Aschenbach. En este hotel es donde el propio Mann descubrió a la familia polaca y al trasladarla a la novela no le asigna ningún nombre. Es allí también donde queda prendado de la belleza de uno de sus integrantes, el joven Tadzio.

## **Muerte en Venecia de Luchino Visconti**

El realizador milanés estrenó su película franco-italiana *La morte a Venezia/ Mort à Venise*-segunda cinta de su “Trilogía alemana”, conformada por *La Caduta degli Dei* (*La Caída de los Dioses*, 1969) –de título netamente wagneriano– y *Ludwig* (*Ludwig*, 1973), el 1 de marzo de 1971 en suelo británico (Londres), proyección, por otra parte, a la que asistieron la reina de Inglaterra y la Princesa Anna. Visconti pretendió que el largometraje fuera presentado en el Festival de Cine de Cannes de ese año por la persona que había sido la fuente de inspiración para el escritor de la novela –el barón Wladyslaw Moes– pero lamentablemente por razones de trabajo, esto no pudo concretarse.

El papel de Aschenbach en *Muerte en Venecia* es interpretado por el renombrado actor inglés Dirk Bogarde (1921-1999) y su coprotagonista es el actor sueco Björn Andrésen (1955-), que personifica a Tadzio. Este último fue seleccionado entre 28 jóvenes entrevistados por el director al que descubrió tocando en el piano de un *pub* en Estocolmo, después de una ardua búsqueda recorriendo las principales ciudades del Norte y Centro de Europa como Múnich, Madrid, Varsovia, Budapest, Estocolmo,

Helsinki, entre otras. Visconti filmó anteriormente a *Muerte en Venecia* un documental en blanco y negro de media hora de duración para la *Radiotelevisión Italiana* (RAI) al que tituló *Alla ricerca di Tadzio* (*En busca de Tadzio*, 1970), dejando de esta manera testimoniado todo su trabajo de *casting*.

Björn Andrésen con la apariencia de un ángel botticelliano (el ángel de la muerte), tiene en el *film Muerte en Venecia* 16 años, pelo rubio y ojos claros cuando en realidad el verdadero Tadzio Moes (1900-1986) contaba 11 años, ojos oscuros y pelo castaño, según podemos apreciar en fotografías de la época.

## **Death in Venice de Benjamin Britten**

El compositor británico Sir Benjamin Britten (1913-1976), que no desconocía el trabajo que venía realizando Visconti sobre la novela veneciana y fallecería unos meses después que él, compone desde octubre de 1970, sobre la obra homónima, la que sería su última ópera: *The Dream of Gustav von Aschenbach* Op. 88, estrenada recién en *The Malting Snape*, en el Festival de Aldeburgh (Reino Unido) en junio de 1973, con el tenor Peter Pears, su compañero sentimental, como Aschenbach (*recitativo* seco con acompañamiento de piano) y el bajo barítono John Shirley-Quirk encarnando a varios personajes. En esta ópera –con libreto de Myfanwy Piper– se hace una lectura diferente a la realización cinematográfica en relación al texto manniano. Es una obra mucho más conservadora e incluye algunas escenas de *ballet*, en las que el papel de Tadzio –concebido como una figura casi mitológica a diferencia de Visconti– es interpretado por un bailarín o danzarín ya que carece de parlamento (personaje mudo) estando su coreografía a cargo de Frederick Ashton. Tadzio es subrayado musicalmente por la tonalidad especial de La Mayor, interpretada por una orquesta al estilo de un gamelán siendo su escenografía ideada por John Piper; estas escenas fueron insertadas en los momentos de las secuencias oníricas del escritor von Aschenbach y en líneas generales se mantienen mucho más fidedignas al texto –abarca los cinco capítulos que conforman la novela– que la realización viscontiana, al respetar la profesión de escritor asignada al protagonista.

## **Doktor Faustus de Thomas Mann**

En comentarios aparecidos en libros o artículos de revistas, en relación a *Muerte en Venecia* de Visconti, son escasas las referencias directas al *Doktor Faustus* de Thomas Mann, novela que fuera comenzada a escribir en la ciudad de California en mayo de 1943 y publicada en 1947. En esta obra, su narrador, Serenus Zeitblom, Doctor en Filosofía, nos relata la vida de su amigo, el compositor ficticio alemán Adrián Leverkühn (1885-1940). Una de las hipótesis de mayor peso en la concepción de esta novela abrevia en la figura y en el universo “dodecafónico” del músico vienés Arnold Schönberg (1875-1951), que había sentado sus postulados en los conocimientos musicales del teórico y compositor de la Escuela de Frankfurt, Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), su discípulo, quién era considerado paradigmático y dialéctico de la vanguardia del avance musical; con Adorno mencionemos que Mann mantuvo una copiosa correspondencia. Hay quienes quieren ver en el desciframiento de este “dodecafonismo” serial schönbergiano una música cabalística y geométrica, en donde se contrapondría a la “magia negra” de Adrián Leverkühn la “magia blanca” de Arnold Schönberg.

Por otro lado es necesario aclarar que Schönberg no era partidario de que el autor de *La Montaña Mágica* le atribuyera la invención del “dodecafonismo” al personaje

de Adrián Leverkühn: “[...] No he leído yo mismo el *Doctor Faustus* a causa de mi padecimiento ocular nervioso. Pero por mi mujer y por otras personas he sabido que atribuye mi método dodecafónico a su héroe sin citar mi nombre [...]” (Schoenberg, 1987: 279). Al respecto, el literato en el capítulo VII de su novela escribe: “[...] Y dejó oír un acorde, en negras solamente, fa sostenido, la sostenido [...]. Un tal acorde, carece de tonalidad definida. Todo en él es relación y esta relación forma el círculo [...]” (Mann, 1950: 69).

Otra de las hipótesis radica en que la novela *Doktor Faustus* se haya también inspirado, para algunos pasajes, en episodios aislados de la vida del filósofo alemán Nietzsche de la que Thomas Mann selecciona específicamente su contagio de la sífilis,

[...] Ahí está el entrelazamiento de la tragedia de Leverkühn con la de Nietzsche, cuyo nombre no aparece por prudencia en todo el libro [...] la toma literal de la vivencia de Nietzsche en el burdel de Colonia [1865] y los síntomas de su enfermedad [...] (Mann, 1976: 28-29).

También se cree, por otra parte, que el modelo que sirvió al escritor para el personaje de Leverkühn fue el músico austriaco Hugo Wolf (1860-1903) del que rescata su intento de suicidio al arrojarle a las heladas aguas del lago, en un ataque de locura, de donde fue salvado, y lo traslada al músico del *Doktor Faustus* en el epílogo de su novela:

[...] Una hora más tarde, mientras los demás suponían que estaba dormitando, se escapó Adrián de la casa, sin ser visto, en dirección al estanque de Klammerweiher en cuyas aguas penetró, después de haberse quitado la ropa exterior, [...] cuando fue descubierto y vuelto a tierra por Gereon y uno de los criados. Este último no vaciló para echarse al agua para salvarle [...] (Mann, 1950: 740-741).

Notemos que el apellido de Adrián, “Leverkühn”, elegido por Mann, es muy significativo, ya que en idioma alemán se puede traducir el sufijo “kühn” como “atrevido” u “osado”, haciendo el novelista alusión a su espíritu “innovador” en el terreno musical.

## **Adagietto de Gustav Mahler**

En la película *Muerte en Venecia* los créditos de apertura se muestran al espectador sobreimpresos en letras blancas como si fueran surgiendo del fondo de la pantalla en un azul oscuro. Éstos son acompañados musicalmente por el *Adagietto* en Fa Mayor de Gustav Mahler, que escuchamos desde sus notas iniciales. A medida que van apareciendo, vemos en ese fondo oscuro, que después del último título con el nombre del director, de a poco las imágenes van virando a tonalidades entre grises y violáceas y así, casi sin darnos cuenta, a semejanza de un cuadro del inglés Turner, nos adentramos en las primeras escenas del *film*, “[...] en donde la secuencia transcurre al amanecer, lo que da ocasión a todo un despliegue de la cámara que va captando las brumas y los reflejos, que hacen de la fotografía una sucesión de pintura impresionista [...]” (Haber, 1986: 8-9).

Los créditos iniciales sólo hacen referencia a que el *film* está basado en la novela *La muerte en Venecia* de Thomas Mann, sin mencionar al *Doktor Faustus*, cuando la realidad es que el cineasta, a lo largo de la elaboración de siete diferentes *flashbacks*, intercalados durante el transcurso de los ciento treinta y cinco minutos que dura la cinta, incluye estos episodios, ya sean tomados de la vida del propio compositor Gustav Mahler –revalorizado en los ‘60 con motivo de cumplirse el centenario de su nacimiento– como del *Doktor Faustus*.

El *Adagietto*, cuarto movimiento de la Quinta Sinfonía, en Do # menor, de Gustav Mahler, estructurada en cinco movimientos, y escrita en 1904, que “[...] cita en su comienzo la canción sobre el texto de Rückert *Ich bin der weltabhandengekommen* [...]” (“*Me he alejado del mundo*”) (Pérez de Arteaga, 1987: 138).

El director nos hace deleitar este movimiento en su versión original para arpa y cuerdas, en un registro de la *Orquesta de la Academia Nacional de Santa Cecilia de Roma*, bajo la dirección de su cuñado, el pianista y compositor italiano Franco Mannino (1924-2005). Lo escuchamos desde el comienzo del *film* en donde la música cumple una función “introdutoria”, anticipando el carácter trágico del contenido de toda la película. Este movimiento musical de carácter camarístico e intimista –que oiremos reiteradamente en siete oportunidades: seis en versión orquestal y una pianística– será utilizado por el cineasta como una suerte de *leitmotiv* wagneriano, para enfatizar los distintos encuentros del joven Tazio con Gustav von Aschenbach.

En general toda la música de Gustav Mahler le servirá a Visconti para la construcción de los distintos “montajes cinematográficos” ya que desde un principio quería que toda la película llevara música de Mahler. La música de Mahler, que le había sido negada por los productores de su *film* precedente *La Caída de los Dioses*, es empleada a lo largo de la banda sonora de *Muerte en Venecia* con una funcionalidad narrativa-dramática. Visconti le había prohibido, por otro lado, según confiesa el propio Mannino la visualización de las escenas durante la filmación para que no influyeran en su interpretación de la música de Mahler. Se debe destacar que en ninguna secuencia, dentro de su “sintaxis cinematográfica”, el realizador se vale de la función “antitética” de la música, que consiste en contraponer la imagen con el sonido, sino todo lo contrario: la música mahleriana extraída ya sea de la Tercera como de la Quinta Sinfonía, así como los fragmentos de piezas de Beethoven, Franz Lehár o Modesto Mussorgsky elegidos para la banda de sonido, acompañan y complementan perfectamente las escenas de la película.

## Opereta *La Viuda Alegre* de Franz Lehár

Es interesante detenernos en la concepción que se hace en *Muerte en Venecia* de la música del compositor austro-húngaro Franz Lehár (1870-1948) con dos temas que fueron seleccionados de su opereta *Die Lustige Witwe* (*La Viuda Alegre*). El primer acercamiento a la música de Lehár lo tenemos en el momento que vemos entrar al profesor Gustav von Aschenbach al *Hôtel des Bains*, escuchando ya empezado el famoso “vals” *Ballsirenen* (*Sirena del baile*), conocido mundialmente como el “vals” de *La Viuda Alegre*.

Ahora el director nos muestra parcialmente “en cuadro” a la derecha de la imagen a los músicos de la orquestina –conformada por un pianista, un violonchelista y dos violinistas– que ejecutan en “sonido directo” la *Serenata* o *Alborada del Amor* del acto II de la opereta *Natale di Pierrot* del compositor napolitano Vittorio Monti (1868-1922), autor de las famosas *Csárdás*, para violín y orquesta. El título de la melodía seleccionada *Aubade d'Amour* es más que significativo si pensamos que unos momentos después se producirá en Aschenbach los “albores” de su enamoramiento hacia Tazio. La escuchamos desde el comienzo en una ejecución imperfecta, aludiendo el director a los conocidos problemas auditivos del músico Mahler. Aclaremos, por otro lado, que la música en las películas generalmente suele comenzar como “directa” mostrando al espectador la “fuente sonora” de donde proviene, para pasar seguidamente a convertirse en “música de fondo”. Los músicos están ubicados en la tarima del escenario. Todas estas melodías siempre van a ser escuchadas por la misma agrupación instrumental. Mientras gozamos de esta melodía que pasa ahora a convertirse en “música ambiental”,

el cineasta por medio de una lenta “panorámica”, nos brinda un paneo de las distintas nacionalidades de los turistas –en su mayoría eslavos– que se dan cita en la ciudad balnearia a comienzos de siglo en la temporada estival. La *Serenata* culmina luego de que la cámara mediante un recorrido por los rostros de las hermanas y la institutriz francesa de Tadzio, que parecen acompañar las notas de esta tonada siguiéndola con la cabeza y los ojos, se detiene en un primer plano del rostro del adolescente, que denota cierto aburrimiento. Después de un contraplano de Aschenbach, la cámara enfoca nuevamente a los intérpretes en el estrado que ejecutan al principio como *música directa* el famoso “vals”, en tiempo “moderato” *Lippenschweigen, s’ flüstern Geigen* (*Callen los labios / susurran los violines*), el célebre dúo de *La Viuda Alegre*, del final del tercer acto. Seguimos recorriendo con la cámara el salón en una “panorámica” desde el rostro de Tadzio y que se detiene más adelante en Aschenbach al que vemos tamborilear con los dedos sobre el periódico alemán *Münchener Neueste Nachrichten* siguiendo su ritmo. Al tiempo que oímos concluir este tema musical, la cámara retrocede en un plano abierto mostrándonos a la familia polaca. Cierra esta selección de música de Lehár –opereta, por otra parte, a la que Gustav Mahler había asistido con su esposa Alma Mahler a su representación en alguna oportunidad para escucharla– “[...] Hubo una sola excepción: fuimos a ver *La viuda alegre*. Bailamos juntos cuando volvimos a casa y tocamos de memoria el vals de Lehár [...]” (Mahler, 1979: 145), con la célebre aria *Vilja*, o *Vilja* (*Vilja-lied*) perteneciente a la primera escena del segundo acto de la misma, mientras desfilan delante de Aschenbach, los huéspedes encabezados por el Conserje. Esta canción de *El hada Vilya*, es acorde temáticamente con la escena, ya que habla de la añoranza de tierras lejanas, al tiempo que el director nos muestra a la familia polaca. Inmediatamente por la derecha del salón hace su entrada imponente la madre de Tadzio.

En el *film*, la madre de Tadzio –encarnada por la actriz romana Silvana Mangano– es concebida como una mujer elegante, refinada, etérea, decadente, en la que la cámara se detiene en más de una oportunidad para regodearse con su vestuario recargado, barroco, que parecería haber sido tomado prestado de cuadros contemporáneos como *Bajo el toldo, playa de Zarauz* (1910) del pintor luminista español Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923). Este personaje se supone que estaría inspirado en Carla Erba, conocida como “Donna Carla”, la propia madre de Visconti: “[...] Cuando ella [Silvana Mangano] lee, me parecía ver a mi madre en la playa de Rímimi o de Alessio a las que íbamos entonces, refugiada bajo las sombrillas o la tienda para leer un libro; me parecía verla con los cabellos al viento [...]” (Guarner, 1978: 101).

## Canzonettas napolitanas

La canción napolitana –en italiano *canzone napoletana*– es una clase de composición vocal para voz masculina con acompañamiento instrumental. Ésta, que tiene su antecedente en la *villanella* renacentista, había sido exportada por los emigrantes napolitanos del sur de Italia entre 1880 y 1920. Estas canciones se caracterizaban por ser de armonías sencillas, estar estructuradas en 2 secciones (estrofa y estribillo) y utilizar como lengua el napolitano, un dialecto de Campania. La canción napolitana tuvo su momento dorado durante los primeros decenios del siglo XIX. Entre sus centenares sobresalen ‘*O Solemio*, *Torna a Surriento*, *Santa Lucia*, *Funiculí Funiculá*, ‘*O Surdato Nnamurato*, *Santa Lucia Luntana*.

Me gustaría referirme a una secuencia de *Muerte en Venecia* –de carácter felliniana– en la que el director nos hace escuchar una selección de tres canciones populares italianas entonadas por unos músicos venecianos itinerantes; se trata por otra parte, de la única referencia musical de todo el relato manniano. Los mismos, habían sido mencionados

en un episodio anterior en la novela: “[...] Tuvieron incluso compañía: un bote con músicos ambulantes, hombres y mujeres que cantaban acompañados de guitarras mandolinas y que iban al lado de la góndola [...]” (Mann, 1963: 37).

En la película el director los presenta siguiendo el capítulo quinto de la novela infiltrándose entre los clientes del hotel, incursionando en la terraza y en los jardines: “[...] Ese mismo día, después de cenar, aparecieron en el jardín del hotel unos músicos callejeros de la misma ciudad [...]” (84). “[...] Una noche llegó también aquel cantor napolitano algo obscuro [...]” (Mann, 1976: 70). En esta secuencia nocturna, el conjunto está conformado por cuatro músicos callejeros de a pie –dos hombres: un cantante acompañado de su guitarra, otro que ejecuta un acordeón a piano (fisarmónica) y dos mujeres, una que toca la mandolina (vihuela) y otra el violín–. Notemos que tanto el número de músicos como los instrumentos que ejecutan fueron respetados por el director del original literario. Ellos entonan tres canciones, en una versión registrada en la voz del famoso cantautor napolitano de los ’70, Antonio “Tonino” Apicella (1940-), llamado por su estilo interpretativo el “Aznavour napolitano”. Los vemos entrar invadiendo las instalaciones del jardín del hotel, mientras tocan desde su comienzo una canción improvisada a manera de introducción e inventada por el propio intérprete al estilo de una *stornellata* italiana. Resaltemos que esta primera canción en el relato es solo instrumental: “[...] Alternaban números instrumentales con números de canto [...]” (Mann, 1963: 85) y Visconti la cambia por una melodía en donde su texto es sustituido por la sílaba “la”. Señalemos que *stornello* era un tipo de composición poética muy simple de temática amorosa o satírica, propia de la Italia Central (Toscana y el Lazio). Esta canción es interpretada como “música directa”, al tiempo que la cámara de a poco se va acercando valiéndose del *zoom* a Tadzio, apoyado en la balaustrada de la terraza y que da vuelta su cabeza en dirección a Aschenbach, que se encuentra fumando ante una mesita con un vaso de granadina. Visconti hace coincidir de manera notable el giro de la cabeza del joven polaco al término de la canción.

La segunda melodía que brindan al público es un *Canti Nuovi* cuyo título proviene del primer verso, *Chi vuole con le donne aver fortuna* (*Quien quiere con las mujeres tener suerte*) (*Allegro* Tiempo de Vals) –un clásico del repertorio napolitano– compuesta en 1919 por el canzonetista napolitano Armando Gill (1877-1944), seudónimo artístico de Michele Testa Piccolomini, nombre adoptado del espadachín Martino Gill. Por un lado, Visconti cae en un “anacronismo” al insertar esta *canzonetta* compuesta unos años posteriores a la época de la pre-guerra en la que ambienta la acción de la película, y por otro señalemos que el texto original de esta canción, muy en boga en los años ’30, fue modificado para remarcar algunos aspectos durante el transcurso de su ejecución.

[...] Entre tanto, el guitarrista había empezado a cantar un solo, y se acompañaba él mismo. Se trataba de una canción callejera muy popular por entonces en toda Italia [...]

[...] La canción, de letra estúpida, adquiriría en su boca, gracias a sus muecas, a sus gestos, a su manera de guiñar el ojo expresivamente, gracias al movimiento de su lengua en los ángulos de la boca, un sentido equívoco, vagamente indecoroso [...]  
(87).

Su texto nos habla de cómo debe comportarse el enamorado ante la presencia de la amada, dando a entender que Aschenbach no debe mostrar su enamoramiento por Tadzio.

La tercera y última interpretación con la que los venecianos deleitan a los concurrentes del hotel es “[...] una canción popular de dialecto incomprensible, que terminaba en un jocundo estribillo que coreaba a pulmón lleno toda la comparsa [...] no quedaba

más que una risa rítmicamente ordenada no se sabe cómo, pero que parecía espontánea [...]” (89). Se trataba de una *canzonetta* picante muy famosa a fines del siglo XIX, que fuera grabada en el primer disco de pasta de 78 RPM, conocida como “*A Risa*”, *La Risata* (“*La Risotada*”) (1895), cuya letra y música se la debemos al artista de *Varieté* Berardo Cantalamessa, nacido en Nápoles en 1858 y fallecido en Buenos Aires en un accidente doméstico en 1917.

Sus versos –algunos de los cuales fueron invertidos por el director– y su letra, dan motivo para que el hediondo líder del grupo –personaje de cabello pelirrojo al igual que el vagabundo de la puerta de la capilla del cementerio en Múnich–, de dientes fuertes y grotesco, con el aspecto de un comediante napolitano, se burle, al ritmo de la música, de los huéspedes ubicados en los jardines, realizando ademanes y gestos obscenos.

## **Mahler de Ken Russell**

*Muerte en Venecia* fue una de las primeras películas que llevaba en su banda sonora música de Gustav Mahler. Unos años después de estrenada esta producción, el cineasta y melómano británico Ken Russell filmaría su polémica y simbólica biografía del músico en la película inglesa *Mahler, una sombra en el pasado* (1974).

En una de las escenas iniciales de *Mahler*, el director cita magistralmente, a modo de réplica a *Muerte en Venecia*, mostrándonos al músico (Robert Powell) que desde la ventana del tren mira con complicidad una escena en los andenes: Aschenbach está sentado en un banco, adoptando la misma posición que tomara casualmente en la terminal ferroviaria de Venecia, mientras Tazio da varias vueltas a los postes de la estación, al igual que lo hacía con los palos de los toldos en el balneario del *Lido*, logrando Ken Russell una síntesis tanto argumental como musical al acompañar esta escena con el melancólico *Adagietto* –en una versión de la orquesta del *Concertgebouw* de Ámsterdam dirigida por Bernard Haitink– empleado como *leitmotiv* (motivo conductor) en el trabajo de Visconti.

## **Tercera Sinfonía en re menor de Mahler**

Esta misma escena, filmada por Visconti para *Muerte en Venecia*, se diferencia musicalmente de la insertada por Ken Russell en *Mahler*, pues el realizador milanés recurre para sonorizarla al cuarto y último movimiento de la Tercera Sinfonía, en re menor (1896) de Mahler, que incluye un *lied* para voz solista de contralto, interpretado por la cantante negra norteamericana Lucretia West. Este movimiento sinfónico, que comienza con unos acordes muy oscuros, surgiendo de manera casi imperceptible, y que se titula *Was mir der Mensch erzählt* o *Mitternachtlied* (*Lo que me cuenta el hombre*) (*la noche*) (*Sehr Langsam- Misterioso*) está basado en un texto que fue tomado del penúltimo capítulo del poema en prosa *Así hablaba Zarathustra* (1883) de Nietzsche.

Esta larga secuencia de *Muerte en Venecia*, por otra parte, una de las pocas en las que vemos a Aschenbach componiendo en un “acto creativo”, inspirado por la presencia del adolescente Tazio, ya que parece estar transcribiendo en papel pentagramado la música del movimiento que escucha en su mente. Ésta incluye en su desarrollo una escena que condice con el título del fragmento: Aschenbach, en un momento al regresar a la habitación, abre la ventana y observa un solitario barco en un bellissimo atardecer con un sol rojizo que se refleja sobre el mar Adriático. La imagen nos recuerda al célebre



cuadro de Claude Monet *Impresión, sol naciente* (1872). El *lied* que la enmarca contiene un solo de violín que subraya el infinito dolor de Aschenbach, que se contrapone al texto de Mann –pura alegría y goce– ante la belleza de Tadzio.

## **La novia del viento de Bruce Beresford**

La película *La novia del viento* (2001), dirigida por el reconocido cineasta australiano Bruce Beresford, repasa la vida de la esposa de Gustav Mahler, la compositora Alma María Schindler (1879-1964), que fuera hija del pintor paisajista Emil J. Schindler, y discípula en composición de Alexander von Zemlinsky, profesor de Schönberg. La actriz Sarah Wynter en esta película compone a Alma Mahler al tiempo que Jonathan Pryce personifica a Gustav Mahler. El título del *film* es tomado del sobrenombre con el que Alma se autodesignaba y lo debemos al artista austriaco Oskar Kokoschka (1886-1980), interpretado por Vincent Pérez, pues la inmortalizaría pintándola a su lado en el homónimo cuadro expresionista. En una secuencia avanzada de la cinta, el director nos hace partícipes de la enfermedad de “difteria” de la hija mayor del matrimonio, María Anna, asistiendo a los últimos momentos con vida de la pequeña “Putzy”. Para esta escena el cineasta eligió sonorizarla con uno de los *lieder* más hermosos de Gustav Mahler, el ya mencionado *Ich bin der weltabhandengekommen* (“Estoy perdido para el mundo”), último de su ciclo de cinco cantos conocido como *Rückert-Lieder*, compuestos entre 1901-1902, sobre textos del poeta romántico alemán Friedrich Rückert (1788-1866). Mientras lo escuchamos en una grabación de barítono y orquesta, vemos a “Putzy” luchar contra la enfermedad para pasar a observar en cámara lenta, cómo su cuerpito se cubre con una sábana siendo velado por su madre. Recordemos que la pequeña hija del matrimonio falleció a la edad de cinco años, el 5 de julio de 1907. Esta secuencia continúa en el siguiente plano, donde descubrimos a lo lejos a Gustav Mahler, al borde de un muelle en un paisaje brumoso: “[...] Mahler, llorando y sollozando, iba una y otra vez a la puerta de mi habitación, donde estaba la niña; luego huyó lejos de todo ruido [...]” (Mahler, 1979: 147).

Al acercarse la cámara lo notamos acongojado, acto seguido se quita los lentes tomándose el rostro, citando Beresford al Aschenbach viscontiano en la escena en la que regresa de la playa a su habitación por los pasillos del hotel, mientras asocia la muerte por el cólera de una vendedora que tenía un puesto de flores con la muerte de su hija. Las imágenes dolorosas se acentúan con la música del *lied* mahleriano en donde “[...] La muerte de Putzy, el espectro de su propia muerte, la prohibición de utilizar sus propias fuerzas, afectan profundamente a un hombre que pasará ahora unos días en el Tirolo con su mujer, Gucky y la gobernanta [...]” (Giroud, 1988: 94).

## **Llegada de Gustav von Aschenbach a Venecia**

En una de las primeras escenas de *Muerte en Venecia* –señalemos, por otra parte, que la película comienza recién en el tercer capítulo del relato manniano, si bien el director había filmado y fotografiado las escenas correspondientes a los dos capítulos iniciales ubicados en Alemania, pero fueron finalmente suprimidas–, Visconti nos muestra desde el navío *Esmeralda* valiéndose de un *zoom* dirigido hacia la orilla, a un grupo de jóvenes *bersaglieri* que avanzan al ritmo de una marcha, ejecutada en corneta por uno de ellos, la famosa *La Corsa (Passo di Corsa dei Bersaglieri)* del compositor italiano A. Mamprini. “[...] Los excursionistas de Pola se sintieron patriotas, excitados sin duda por las cornetas militares que sonaban por el lado del parque, y sobre cubierta [...] daban vivas a los *bersaglieri* [...] que hacían ejercicios [...]” (Mann, 1963: 32).

El realizador más adelante nos presenta el arribo del protagonista al *Lido* veneciano. Luego de desembarcar, Aschenbach es conducido junto con su equipaje al *Hotel des Bains*, edificio de fachada barroca, que fuera reconstruido en parte para el *film*. Una vez en su habitación –la mejor *suite* del hotel– que lleva el número 308, ubicada en el tercer piso, el Conserje (Romolo Valli), con levita de corte francés, no solo le pide que recuerde este número sino que también le dice: “[...] espero que el perfume de las flores no le moleste, profesor [...]” (Visconti, 1971: 29).

El músico procede a deshacer sus maletas en el cuarto, al tiempo que coloca en la cómoda el retrato fotográfico de su esposa, *Frau Aschenbach* –que representaría a Alma Mahler– encarnada en la película por la famosa actriz norteamericana Marisa Berenson. Acto seguido Aschenbach se acerca a uno de los ventanales gemelos para abrirlo y es entonces cuando el cineasta nos hace partícipes del primer *flashback* de la cinta. En este recuerdo del pasado, ubicado en un salón contiguo al *Auditorium* de Múnich, nos muestra a un Aschenbach bastante más joven, agotado y recostado en un canapé de su camarín, después de sufrir un “colapso nervioso”. Al lado de Gustav se encuentra su amigo Alfred (Mark Burns), su *alter ego*, personaje ficticio creado *ex profeso* para la película y que en algunas versiones cinematográficas se lo suele encontrar mencionado como “Alfried”. En la misma secuencia se encuentra un médico que toma el pulso a Aschenbach mientras le sugiere un período de descanso: “[...] Necesitaría tomarse unas largas vacaciones. Un período de reposo absoluto [...]” (31), palabras que en realidad fueron pronunciadas por los médicos con respecto a la salud de Alma Mahler, a quien también le aconsejaron que hiciera reposo. Inmediatamente dentro del mismo *racconto*, a través de un salto temporal elíptico hacia adelante, que nos ubicaría aparentemente en esa misma noche, como una suerte de *Flashforward* cinematográfico –uno de los dos que aparecen en toda la cinta– el director nos muestra a Alfred en el camarín tocando, bien entrada la noche, en un piano de cola con la tapa abierta, los primeros compases del envoltivo *Adagietto*, en el único registro pianístico, de muy escasa calidad interpretativa y en una versión reducida para piano realizada por Claudio Gizzi. Aschenbach al tiempo que fuma un cigarrillo que cuelga de sus labios, observa un reloj de arena ubicado en una mesita, mientras reflexiona sobre el paso del tiempo:

[...] Ahora me acuerdo [...] de que había una clepsidra como ésta en casa de mi padre. La arena se deslizaba por un paso tan estrecho [...] que al principio [...], parecía como si el nivel de la parte superior [...] no tuviese que cambiar nunca [...] (32).

Se trata una vez más de una alusión al *Doktor Faustus*, que parecería extraída del diálogo “diabólico” de Adrián Leverkühn en el que Satanás le hace observar al músico alemán que el orificio superior de la clepsidra, “[...] es tan fino que el ojo no consigue percibir cómo va disminuyendo el contenido de la cavidad superior[...]” (Mann, 1950: 335), refiriéndose así Lucifer por un lado, al transcurrir del tiempo para el músico: le concede 24 años para componer su música como por otro, a la proximidad de su muerte, quitándole la capacidad de amar, todo lo contrario de lo que sucedía con el personaje del *Fausto* de Goethe.

Avanzando en el largometraje *Muerte en Venecia*, después de cenar en el comedor del hotel, Visconti nos muestra a Aschenbach caminando en la terraza mientras nos introduce en un nuevo *flashback*, en donde vemos a ambos músicos, Alfred y Gustav, en la casa de campo de este último entablando un debate (discusiones tomadas entre Adrian Leverkühn y Serenus Zeitblom del *Doktor Faustus*). Aschenbach defiende el concepto de belleza como algo espiritual, mientras Alfred lo relaciona con los sentidos y un aspecto “demoníaco” del arte que Gustav se niega a reconocer: “[...] ¡rechazo [...], rechazo toda demoníaca tendencia en el arte! [...]” (Visconti, 1971: 38), dice Gustav, mientras Alfred sostiene que:

[...] Te equivocas. El mal es una necesidad [...], es el alimento mismo [...] del genio [...]” (38), Alfred afirma en un diálogo más adelante que para él “[...] el arte es siempre ambiguo. Y la música es precisamente la más ambigua de todas las artes [...] Sí Gustav, la ambigüedad elevada a sistema [...]” (39). Visconti le hace decir a Alfred lo mismo que Thomas Mann en el *Doktor Faustus* pone en boca del personaje de Serenus Zeitblom: “[...] Pienso que la música es la ambigüedad erigida en sistema [...]” (Mann, 1950: 70). Seguidamente en *Muerte en Venecia*, Alfred se sienta al piano y toca diversos acordes y escalas para demostrarle a su amigo las distintas posibilidades expresivas de la música: “[...] Y para probar que el empleo de esta palabra estaba justificado, dejó oír una serie de acordes en tonalidad flotante o indecisa [...]” (69).

Este *racconto* termina con la demostración por parte de Alfred de manera efusiva interpretándole al piano, a modo de ejemplo, las primeras notas del *lied* del cuarto y último movimiento de la Cuarta Sinfonía, en Sol mayor, de Mahler: *Die himmlischen freuden* (*Las Alegrías Celestes*); “[...] tú mismo te mueves a tus anchas, más que cualquier otro [...], como una foca en su acuario [...]” (Visconti, 1971: 40), le dice Alfred a Gustav en esta acalorada discusión recordada por Aschenbach corroborando claramente que se trata del músico Mahler al exclamarle: “[...] ¿Oyes? ¿La reconoces, no es cierto? Es tú música, es la tuya [...]” (40).

## Para Elisa de Ludwig van Beethoven

Una última referencia, la más rica cinematográficamente, y basada en el *Doktor Faustus*, es la que vamos a encontrar en la segunda parte de una escena en *Muerte en Venecia* que comienza mostrando a Aschenbach tambaleándose y acusando en su físico ya los estragos de la peste, buscando apoyo y sosteniéndose en las paredes de las casetas de la playa. Para musicalizar esta secuencia, escuchamos empezada, en ese preciso momento, la *bagatela* para piano *Para Elisa*, en la menor, de Beethoven, en un registro grabado en piano por el ya mencionado Claudio Gizzi.

En una *elipsis* temporal lo vemos a Aschenbach entrar al *hall* del hotel y mirar al joven Tazio, su enamorado, interpretar la en el piano del escenario. Dicha melodía, que comienza como “música extradiegética” en la playa, luego pasa a ser “música directa” pues observamos a Tazio tocarla en el piano marca *Bechstein* con los dedos de su mano derecha. Luego de unos breves compases se interrumpe y dejamos de oírla. Aschenbach de repente dirige su vista hacia el joven amado, éste ya se ha retirado y no se encuentra en el estrado, mientras la composición es retomada pero el espectador ahora la vuelve a oír nuevamente como “música ambiental”. Aschenbach al escucharla, “teclea” en el aire las notas siguiendo la melodía al tiempo que se dirige al escenario, para posteriormente sentarse en él. Esta partitura va a ser utilizada por el director en su “función de enlace” con la escena siguiente en donde empalma genialmente ambos fragmentos sonoros sin solución de continuidad (la escena se corta visualmente pero no así la música que continúa) al unir auditivamente el final de la secuencia del salón del hotel con el comienzo de la escena posterior: un *flashback* en el que esta vez escuchamos la melodía interpretada en un piano vertical de época de inferior calidad, levemente desafinado (gastado). El mencionado *racconto* nos retrotrae a la primera visita de Leverkühn a un burdel en Alemania. Esta ambientación, narrada por Serenus Zeitblom en el capítulo XVI del *Doktor Faustus*, fue plasmada en imágenes por Visconti; en ella vemos primeramente a Leverkühn y acto seguido en un primer plano a la *madama*, de “[...] pintadas mejillas y un collar de falsas perlas en torno del carnosos cuello [...]” (Mann, 1950: 214), que se dirige en alemán a la *hetaira* Esmeralda, encarnada por la bellísima actriz francesa Carole André, para que se abstenga de tocar el piano y atienda al cliente que la aguarda que no es otro que el músico Aschenbach/Leverkühn. A continuación se pone de pie y

llega al borde de la puerta de la habitación cruzando miradas con Esmeralda que juega moviendo muy lentamente su cabeza en dos ocasiones, oculta detrás del piano, como si marcara el compás de la música beethoveniana a semejanza del oscilar de la aguja de un metrónomo. La música de *Para Elisa* se interrumpe al levantarse Esmeralda y cerrar vulgarmente con el pie izquierdo de un empujón la puerta de la habitación. El director recurriendo a un *zoom* nos acerca a la pareja y notamos que ella es “[...] una morenita de ojos rasgados, nariz achatada y boca carnosa, vestida con una chaquetilla española y que con su brazo desnudo me acarició la mejilla [...]” (215).

A continuación Visconti realiza una pequeña *elipsis* cinematográfica, en donde el plano se abre y observamos recostada a Esmeralda reflejada en un espejo, en enaguas, –que parece inspirada en los cuadros “orientalistas” del pintor romántico francés Delacroix, *Mujeres de Argel en sus habitaciones*–, y por ende intuimos que “no ha pasado nada” entre ellos. Posteriormente Aschenbach/Leverkühn coloca con su mano derecha sobre la cómoda los marcos alemanes por el pago del servicio –momento, por otro lado, censurado especialmente en algunas versiones de la película– y mediante un *zoom* notamos que ella le aprieta la mano izquierda, que es retirada rápidamente por el músico; instantes después Leverkühn sale de la habitación y gana rápidamente la calle no sin antes apoyarse consternado en el marco de la puerta al tiempo que se lleva las manos a la cara. Como cierre de este *flashback* vemos a Esmeralda levantarse, salir de cuadro y dirigirse presumiblemente al piano, pues oímos nuevamente ejecutar a continuación los primeros compases de la mencionada hoja de álbum. Este personaje de la prostituta Esmeralda –de gran parecido con la esposa de Aschenbach– cumple una doble función: por un lado introduce al músico, en su forma naviera, a la ciudad del Adriático y por el otro lo inicia en el placer sensual, tan aborrecido por él.

A partir del análisis abordado se evidencia la identificación de Luchino Visconti con el maduro compositor alemán Gustav von Aschenbach, vislumbrando en él al verdadero prototipo del artista –al igual que otro profesor, el protagonista de su *film Confidencias* (1974)–, asistiendo a sus devaneos y a su posterior degradación como hombre y como músico, teniendo su correlato en el esplendor y la paulatina decadencia de Venecia, diezmada por la peste en los albores del siglo.

## Bibliografía

---

- » Fernández Labriola, R. (2007). *Pasión, dolor y éxtasis (Un ensayo sobre Gustav Mahler)*. Buenos Aires: Gabas.
- » Giroud, F. (1988). *Alma Mahler o el arte de ser amada*. Barcelona: Noguer.
- » Guarner, J. L. (1978). *Conocer Visconti y su obra*. Barcelona: Dopesa.
- » Haber, M. (1986/88). "Cine y Pintura: Las fronteras comunes", en *La Actualidad en el Arte*, XI-58, 7-9.
- » Mahler, A. (1979). *Gustav Mahler. Recuerdos y cartas*. Madrid: Taurus.
- » Mann, T. (1963). *La muerte en Venecia/ Mario y el hipnotizador*. Versión de Martín Rivas. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- » Mann, T. (1950). *Doktor Faustus: vida del compositor alemán Adrián Leverkühn narrada por un amigo*. Versión de Eugenio Xamar. Buenos Aires: Sudamericana.
- » Mann, T. (1976). *Los Orígenes del Doctor Faustus: la novela de una novela*. Madrid: Alianza.
- » Pérez de Arteaga, J. L. (1987). *Mahler*. Barcelona: Salvat.
- » Schoenberg, A. (1987). *Cartas*. Seleccionadas y editadas por Edwin Stein. Madrid: Turner.
- » Visconti, L. (1971). *Muerte en Venecia*. Barcelona: Aymá (Voz Imagen, 25).