

# MUERTE EN VENECIA



## Una lucidez casi inhumana

COMO toda gran obra de arte, «Muerte en Venecia» presenta diversos niveles de narración, traducibles, a su vez, en niveles de comprensión por parte del espectador. Junto a una anécdota aparental resumible en cinco líneas, Visconti nos propone una alegoría, una parábola, que va ampliando sin cesar sus círculos concéntricos. Llegando en el último de ellos a convertirse en una reflexión sobre el ser humano y su inherente búsqueda de algo que está más allá de él mismo y que jamás podrá conseguir. En el círculo concéntrico inmediatamente anterior a este ya universal, se sitúa la lucha del artista por lograr la belleza, por encontrar un resultado satisfactorio a su esfuerzo de creación. Lucha también perdida de antemano, casi desde el mismo momento de plantearse.

No vale la pena detenerse en la cáscara argumental del film, que Visconti trasciende desde la primera imagen. Toda interpretación válida me parece que debe partir del hecho de que cada uno de los espectadores es Von As-

chenbach, de que en el personaje del músico nos hallamos integrados globalmente todos nosotros. «Muerte en Venecia» no es más que la historia de un hombre que se siente superado por la realidad, que no comprende lo que le está pasando, que ve derruidos repentinamente todos los controles y barreras con los que —tras muchos años de continuo esfuerzo y disciplina— había tratado de detener la vida. Y cuando acepta esa situación inesperada y se entrega a ella, no tiene, no puede tener otra respuesta que la muerte. La verdad, la belleza, ese irreprimible ir más allá, son inadecuados para un ser tan limitado como el humano. Su simple contemplación, el conocimiento mínimo de que existen, conduce inapelablemente a la destrucción. Estamos muy cerca de la fortaleza kafkiana de «El proceso». Von Aschenbach consigue llegar al umbral de la puerta e incluso vislumbrar lo que hay en el interior. Pero Visconti, a manera del Guardián, le advierte que es imposible ir más allá, aunque precisamente él era el único llamado a hacerlo.

Increíble serenidad, increíble conocimiento del hombre y de sí mismo el que demuestra este genial cineasta italiano. Ciertamente para su reflexión se ha apoyado en dos autores de la talla de Tho-

mas Mann y Gustav Mahler, pero —negándome a entrar en el bizantino juego de las similitudes o diferencias con la obra literaria o de la adecuación milimétrica de una determinada música— lo que nos da en imágenes es un producto absolutamente suyo, de autoría personal indiscutible. Nadie que haya visto «Senso», «El gato pardo» o «La caída de los dioses» podrá negarlo. Es un camino ascendente hacia la perfección, hacia el dominio estilístico de los medios expresivos del cine. Visconti, como creador, ha llegado al techo máximo, a la lucidez, con la que se muestra capaz de desentrañar tanto la profunda corrupción de un sistema —«La caduta degli dei»—, como las contradicciones más íntimas y vitales del ser humano, caso de «Morte a Venezia». De esa lucidez nace también su tratamiento del espectador como un adulto en posesión de su libertad, de su sensibilidad, al margen de prejuicios entorpecedores. Sin importarme ser dogmático por una vez, yo diría que si esta película «no gusta» es por culpa del espectador o crítico que así opina y nunca de la propia película en sí.

El punto de partida de Visconti es a manera de quien realiza una hendidura cortical en un árbol. Consciente de la dualidad del hombre en sus potencias racionalizadoras y sensibles, ha suministrado a ambas sus raciones alimenticias a través de canales muy seleccionados. En este sentido, y no conforme a una fácil simetría, es como hay que hablar de utilización de la música de Mahler. Visconti emplea todo lo que en ella hay de sentimental, de romántico, de decimonónico —en la acepción más noble de estos adjetivos y sin el tono peyorativo con que hoy los solemos emplear—, para cubrir esa imprescindible recepción sensitiva del espectador, al mismo tiempo que nos está comunicando racionalmente un contenido de increíble dureza, un reflejo de nosotros mismos, que sería imposible de soportar sin la apoyatura de una gratificación sensual, en la que (junto al «Adagietto» de la V Sinfonía mahleriana) colabora un profundo sentido estético, una refinada elaboración de la imagen en cuanto conjunto de formas, que el autor de «Vaghe stelle dell'orsa...» posee como ningún otro cineasta hoy. Su control de lo que está narrando es, pues, muy similar al que mantiene un técnico de sonido mientras maneja un aparato de cuadrifonía, dando a cada canal la intensidad y volumen que más le interesa en cada momento con vistas a una integración sintética dentro del conjunto. Por supuesto que ello en el artista suele ser un proceso intuitivo y no racional. Pero en su desentrañamiento sí puede individualizarse; esa es precisamente una de las funciones del crítico.

Sólo los que no vean más allá de sus narices pensarán que «Muerte en Venecia» es una pe-

lícula de homosexuales o que plantea a fondo el tema de la homosexualidad. Sería como decir que «Macbeth» es la descripción de una intriga palaciega o la «Heroica» el trasunto de una batalla. Lo que sí es cierto es que —como en toda obra esencial— decenas de temas surgen de las imágenes del penúltimo film viscontiano. Desde la descripción de una clase social aristocrática anclada en un formulismo y una monotonía que acabarían por aniquilarla, hasta el reflejo de una hipocresía colectiva que prefiere la ocultación de una epidemia de cólera a las pérdidas materiales que su reconocimiento ocasionaría al desaparecer el turismo, pasando por el debate sobre la creación artística que mantienen Aschenbach y su discípulo Alfred, o la dialéctica hombre/ciudad que salta aquí y allá, los temas presentes en el film se suceden, multiplican y complementan, alcanzando una globalización perfecta dentro de toda la alegoría, de toda la meditación sobre el tiempo transcurrido, de toda la confluencia entre intimidad y circunstancia social, que constituyen las vértebras esenciales de esta obra maestra.

Sin embargo, ¿cómo traducir a palabras la riqueza, el caudal de sugerencias proporcionado por la imagen de un barco que se acerca sumergido en la neblina?, ¿cómo describir la transición marcada por el primer plano de Dirk Bogarde subido en el «vaporetto» antes y después de su frustrado regreso a Munich?, ¿cómo hacer comprensible esa carcajada de Aschenbach sentado en medio de una plaza cuando ya no puede más, cuando el absurdo de toda su vida controlada —de toda nuestra vida controlada— se le aparece de manera brutal?, ¿cómo sintetizar esos planos finales en los que Tazio muestra al músico una dirección indefinible, recordando figurativamente al «David» de Donatello, que la muerte le impide seguir?, ¿cómo hacer comprensible el choque que supone el «flash-back» del entierro de la hija del compositor?, ¿cómo...? «Muerte en Venecia» no sólo pone a prueba la personalidad de un crítico, sino incluso la validez de la crítica, su sentido cara a la obra de creación, su posibilidad misma.

Lástima que la versión exhibida en España sea la italiana —con copia en mal estado, al menos la que se proyecta en el cine Palace, de Madrid, y unos subtítulos absurdos—, porque ello nos impide oír la voz de Bogarde, presente en la original inglesa, en un trabajo que sólo es equiparable al realizado por Visconti, el operador Pasquale De Santis o el director artístico Ferdinando Scarfiotti (con la colaboración en el vestuario de Piero Tosi). Todos ellos han contribuido en la genialidad de esta «Muerte en Venecia» que tengo para mí —y no me importa la gratuidad de juicios tan absolutos— como la mejor película de toda la Historia del Cine. ■ FERNANDO LARA.

## Visconti, una hora después

Al acabar la proyección de «Muerte en Venecia» en el Festival de Cannes de 1971, donde se proyectó por primera vez a un público internacional, la gente estaba convulsionada. Se habían hecho muchas conjeturas sobre cómo iba a ser la película de Visconti y hasta —¿cómo no!— una serie de chistes facilones sobre los carteles de publicidad. Hubo gente que odió la película desde el primer momento y otros que se entusiasmaron hasta el éxtasis. El tiempo, esa medida ligeramente importante para valorar una obra, no tenía, lógicamente, existencia en Cannes. Pero lo que creo que es cierto es que «Muerte en Venecia» superó, en uno u otro sentido, todas las previsiones hechas. Y como comprobación, la rueda de prensa organizada una hora después de la proyección fue una de las más concurridas de todo el Festival. Visconti se presentó con Dirk Bogarde y con el joven actor Bjorn Andresen. Los tres, en la mesa del fondo, esperaron las preguntas del público. Andresen, terriblemente tímido, apenas abrió la boca. Bogarde, que se había negado a asistir a la proyección de la versión italiana de la película, acudiendo sólo a la de la inglesa (donde fue aplaudido en tres momentos diferentes de la proyección), estaba nervioso, hasta un poco sorprendido de su indiscutible éxito, y contestaba sólo tras mirar a Visconti, un poco aterrado del inefable desparpajo con que el realizador italiano contestó a todas las preguntas, fundamentalmente en aquellas que podían encerrar una cierta ironía o pérfido sentido.

Visconti, dueño y señor de la reunión, tranquilo, contestando en la lengua precisa en que le hubieran formulado la cuestión, parecía esperar la pregunta de que si había intentado en «Muerte en Venecia» reflejar la vida de Mahler.

—No, claro que no. Yo me he limitado a adaptar la tesis de que creo que Mann se quedó muy impresionado con el encuentro que tuvo con Mahler. Se impresionó mucho, y al volver a su hotel le dijo a su mujer: «Creo que hoy he encontrado a la personalidad más importante que existe en este momento en el mundo». En el dominio del arte, naturalmente. Erika Mann, la hija del escritor, hizo público, por otra parte, el hecho de que su padre había querido homenajear a Mahler en «Muerte en Venecia». Sin embargo, ahora, al rodar la película, me encuentro con que algún miembro de la familia Mahler se ve en la obligación de precisar que el músico nunca estuvo en Venecia, jamás en el Hotel des Bains y que nunca se enamoró de un muchacho. En estas oca-

siones, yo siempre he respondido que eso debe ser verdad, pero que no tiene nada que ver con la película, porque en ella sólo se transcribe la historia narrada por Mann. Y que si he cambiado el hecho de que fuera un escritor por el de que es músico, es sólo debido a que creo que resulta más difícil explicar en cine el trabajo creador de un escritor. Y que haya elegido la música de Mahler, sólo parte de un viejo proyecto mío, que sólo ahora he podido realizar.

—¿Por qué ha puesto usted esos «flash-back»?

—En la novela de Mann hay muchos momentos de meditación interior del personaje sobre la vida, sobre los hombres, sobre las pasiones humanas, sobre el arte... Evidentemente, como me horrorizaba la idea de poner una voz en «off» que fuera explicando todo esto, he preferido transformarlo en discusiones con un alumno suyo de música.

—¿Y por qué utiliza usted tanto el «zoom»? Es demasiado abusivo el uso que hace de él...

—Sí, es probable que haya demasiados. Pero, ¿sabe usted?, a mí jamás me han molestado. «Muerte en Venecia» es una historia de miradas, no de palabras. Si usted no especifica, entonces la mirada carece de sentido. He querido subrayar esas miradas. Y, por supuesto, no he querido hacerlo en «travellings», porque, ¿sabe usted?, eso ya no se usa. Sobre todo cuando se rueda en escenarios naturales. El «travelling» es demasiado viejo. De los tiempos de Griffith. Hay que usar las técnicas más nuevas y no las más antiguas...

Cuando las preguntas son agresivas, Visconti no oculta su agresión al contestar. Cuando son más sensatas, es capaz de estar contestando durante horas. Así, un joven del fondo se levanta y dice, moviendo mucho una mano, casi gritando:

—¿Por qué ha hecho usted una película sobre homosexuales?

Visconti se queda estupefacto. Va a decir algo, se contiene, y responde luego sonriendo: «¿Y por

qué no?». Hay un momento de silencio en la sala. La pregunta del joven del fondo es idiota. Un periodista con acento americano se levanta y matiza:

—Desde que usted muestra al profesor Aschenbach y se ve que es un hombre feliz en su matrimonio, ¿cómo es que luego puede mantener relaciones homosexuales con el chico?

Visconti contesta ahora más pausadamente:

—Se equivoca usted. Esta no es una historia homosexual. Usted no habrá visto en la película ningún tipo de relaciones sexuales. Más bien, yo diría que es una película homofílica, pero nunca homosexual. De cualquier forma —y esto lo habrá visto usted en seguida—, el problema que trata es el de la belleza, el de la perfección, y ésta, tratada de forma simbólica. Yo no estoy de acuerdo con estos puntos de vista reflejados en la película, en el sentido de que la historia de Aschenbach no es la mía. Aschenbach es un artista que se ha pasado la vida persiguiendo la perfección, la belleza, el ideal de la belleza. Y cuando la encuentra, convulsiona su vida. Es un tema muy «maniano», como verá. Es el encuentro del arte, y de la vida, y de la salud burguesa que no admite el arte... Pero, en fin, iríamos muy lejos por ese camino. Si se entiende la película como una historia homosexual, entonces es muy insuficiente y no sé contar las cosas...

—Señor Visconti, viendo su película se me ocurre preguntarle si el cine debe quedarse en este «impasse» de masturbación mental que recoge una tradición artística y no avanza sobre sus propios pasos.

—Bueno, usted habla de la masturbación en sentido peyorativo, y a mí me gustaría comentar ese punto de vista... Pero, de cualquier manera, le diré lo que he dicho ya en muchas otras ocasiones, y es que el cine es un arte que llega con retraso en comparación con las demás artes. Esto es indiscutible, ¿no? Es muy difícil que el cine no se deje influir por las demás cosas, incluso cuando la historia que se narra o el punto de partida de la película sea completamente original. No somos unos salvajes; tenemos, nos guste o no, una cultura que pesa sobre nosotros y que se refleja en nuestros actos, aunque no lo pretendamos. Nos alimentamos desde hace siglos de la pintura, la escultura, la música, la literatura... ¿Cómo pretende usted que el cine se independice de todo ello? A veces me dicen que un plano de una película mía es consecuencia de un estudio detallado del cuadro de tal pintor o de la escultura de tal otro. Y yo tengo que decir que conozco, naturalmente, la obra de esos artistas, pero que no me he inspirado literalmente en ellos al componer el plano. Son cosas que existen, que están en el inconsciente de todos y que, sin querer-

lo, se reflejan luego en nuestro trabajo. Es más una coincidencia que una imitación consciente.

—¿Cómo pensó usted en «Muerte en Venecia» y cómo preparó la película?

—Bueno, era un viejo proyecto que cuando enseñaba a los productores me enviaban a sitios poco agradables. Luego se interesaron por él, y la Warner Bros aceptó la idea. Desde que pensé en la película, sabía que Dirk Bogarde tenía que ser el protagonista. Cuando se lo dije, se quedó aterrado, hasta que empezó a enamorarse lentamente del personaje. Para el papel del joven Tadzio, intenté encontrarlo en Trastevere, que podía responder a las descripciones que hacía Mann. Quise tantear Varsovia, Budapest, Estocolmo, Helsinki. El primer día, con los chicos suecos, descubrí al señor Andresen y me convencí de que tenía que ser él. Envié un telegrama a mis productores diciendo: «Tadzio encontrado». Pero como ya tenía el viaje pagado a las demás ciudades, seguí viajando. Ustedes comprenderán, ¿no? Andresen entonces era más fascinante. Ahora ha envejecido mucho. Tiene ya dieciséis años. Trabajando con él me di cuenta de que era muy fácil, de que lo comprendía todo, de que lo sabía todo, hasta el punto de que yo mismo me quedaba perplejo con sus reacciones. Y le pregunté si es que conocía «Muerte en Venecia», y me dijo: «¡Uhhh!, la lei a los diez años». Y es que los niños suecos son así.

Dirk Bogarde interviene: —Realmente, era muy fácil trabajar con Andresen, porque en los juegos de miradas simplifica mucho el trabajo. Era sencillo quedarse atrapado. Pero es que Luchino ha trabajado mucho con él...

—Hombre, es natural —responde Visconti—; un actor joven es como un animalito al que hay que explicarle todo, en cada momento y en cada escena. Luego, uno se basa en el famoso principio de Pudovkin, por el que un primer plano interpuesto a otro da siempre la impresión de recoger una expresión adecuada al plano intercalado. Es así como se trabaja con un actor joven. Con un poco de astucia, siempre pensando luego en el montaje.

La reunión se prolongó durante varias horas. Visconti se adueñó de ella, y al final recibió la más clamorosa ovación recibida en el Festival de Cannes. Desde el día de la proyección de la película, todos sabíamos que era la mayor candidata al premio. Más tarde, se proyectó «El mensajero», de Losey, y comenzaron las dudas. Pero finalmente fue «Muerte en Venecia» quien recibió la Palma de Oro. Desde hacía algunos años, Cannes no había concedido su mayor galardón a una obra de la importancia de «Muerte en Venecia». Losey recibió una Palma especial del Jurado. Fue el año en que los viejos maestros destronaron al cine joven. ■ DIEGO GALAN.

Luchino Visconti.

