

RESUMEN

La creación cinematográfica muchas veces se basa en textos literarios. Sin embargo, se trata de una creación independiente, que no tiene por qué ser una copia idéntica a una novela. En este escrito, se presenta brevemente el caso de la obra Muerte en Venecia, tanto en su versión literaria como filmica; y el rol que ocupa la música como elemento que permite la “traducción” de un lenguaje a otro.

Palabras clave: Muerte en Venecia, literatura, música, cine

ABSTRACT

*Sometimes, the film creation is based on literary texts. However, It is a independent creation, that is not necessary an identical copy of a novel. In this paper, its briefly shows the case of the work **Death in Venice**, both in literary version as film; and the role it plays music as element allowing the “translation” form one language to other.*

Keywords: Death in Venice , literature , music, film

LITERATURA, MÚSICA Y CINE: TRADUCCIÓN – CREACIÓN EN MUERTE EN VENECIA

*Denisse Garrido Rivera**
Universidad de Santiago de Chile
Chile

INTRODUCCIÓN

El material de producción artística de la literatura no es el mismo que el usado en el cine. La literatura trabaja únicamente con la palabra, siendo ésta la que le da forma, contenido y magia; y la que permite que el lector se conecte con la obra de arte. En el caso del cine, en cambio, se trabaja con diferentes elementos, tales como la imagen y el sonido. Por lo mismo, conecta con receptor desde otra perspectiva.

Muchas películas tienen como base una obra literaria, ya sea de una novela o de una obra de teatro, siendo esta base el punto de partida para la construcción artística. Mitología griega, relatos bíblicos, tragedias shakespearianas y novelas latinoamericanas han sido llevadas alguna vez a la pantalla grande.

Sin embargo, existe un problema: el material de producción. Cine y literatura usan distintos lenguajes para la construcción de su arte, y si el cine se basa en una obra literaria, debe traducir el lenguaje literario a lenguaje cinematográfico. Y elementos como la música pueden servir para realizar dicha conversión.

Si bien es cierto que el cine se puede basar en la literatura, es válido hacer la siguiente pregunta: ¿Debe el cine ser el duplicado fiel de la base literaria, siendo que el cine es también creación artística?. En este escrito, se abordará

* Correo electrónico: denisse.garrido@usach.cl Artículo recibido el 24 – 11 – 2014, y aprobado por el comité editorial el 26 – 11 – 2014.

particularmente con el concepto de belleza con el que trabaja Thomas Mann en su libro **La muerte en Venecia**, comparándola con la versión cinematográfica hecha por Luchino Visconti. Con ésta comparación se pretende dar a entender que las obras cinematográficas no pueden ser la copia fiel de su referencia literaria, porque también son creaciones artísticas. Y en el caso particular de esta obra, la traducción – creación se realiza por medio de la música.

LA BELLEZA EN LA MUERTE EN VENECIA DE MANN

El trabajo literario de la muerte en Venecia nos muestra un personaje que trabaja de escritor – llamado Gustav Aschenbach –. Dicho personaje vive con la idea de que el artista se concibe por medio del trabajo, y que la inspiración y el amor pasional no forman parte de la pureza de la belleza:

Aschenbach había escrito expresamente, en un pasaje poco conocido de sus obras, que casi todas las cosas grandes que existen son grandes porque se han creado contra algo, a pesar de algo: a pesar de los dolores y tribulaciones, de pobreza y abandono; a pesar de la debilidad corporal, del vicio, de la pasión¹.

Es por eso que este artista siente miedo a los grandes impulsos que tiene de emprender un viaje:

Desde que su vida había iniciado el descenso lento, desde que su temor de artista de no acabar su obra, de que llegase su última hora sin haber realizado lo suyo, sin haber producido cuanto en su interior fermentaba, desde que su preocupación creadora había dejado de ser preocupación caprichosa de un instante, su vida exterior había limitado casi exclusivamente a deslizarse dentro de la hermosa ciudad que fijara su residencia [...]

En efecto, aquel impulso oscuro que tan inesperada y tardíamente le acometía, fue pronto dominado y reducido a justas proporciones por la razón y por el dominio de sí mismo, adquirido a fuerza de ejercicios².

Pero esta concepción de la belleza artística es derrumbada por la belleza inocente y juvenil de un muchacho, que sin proponérselo, causaría un caos en el ordenado mundo de Aschenbach:

Se había regocijado y atemorizado al mismo tiempo, y se sentía dichosamente conmovido. El fanatismo infantil, dirigido contra el cuadro más apacible de la vida, mostraba el poco valor de lo divino en las relaciones humanas; hacía que una visión de vida, reposada y feliz, despertase pasiones revueltas, prestando atención a la bella figura del adolescente una exaltación que hacía tomarle más en serio de lo que sus años representaban [...]

¹ Mann, Thomas (1987). **La Muerte en Venecia**. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, p. 19.

² Mann, Thomas (1987). **La Muerte...**, p. 12

“la belleza nos hace vergonzosos” se dijo Aschenbach, poniéndose a pensar en el motivo de ello³.

Esta nueva belleza que tenía ante sus ojos hizo que este escritor cuestionase su vida, llegando a pensar que era “demasiado tarde”⁴ para cambiar. Pudo haber huido de Venecia, pero no lo hizo, y quedándose en esta ciudad, se quedó también esperando su propia muerte. El siroco y las infecciones que andaban por Venecia sólo aceleraron este proceso.

Se puede leer antes del relato de la muerte de Aschenbach, parte del diálogo platónico de Fedón, donde habla de la pureza de la belleza, y que la embriaguez y el deseo sólo conducen al abismo. Este diálogo inserto en la obra actúa como predicción de lo que sería el fatal desenlace de Gustav von Aschenbach:

A partir de esta fascinación, que se convierte en obsesión, el narrador reflexiona, siguiendo el pensamiento de su protagonista, y discutiendo las propuestas del Fedón de Platón y *El nacimiento de la tragedia de Nietzsche*, en torno a la belleza y el arte, si son un producto natural o del trabajo y la razón, viviendo en carne propia la lucha entre la fuerza apolínea (que Aschenbach —y tal vez el mismo Thomas Mann— ha encarnado en toda su vida) y la dionisiaca (esa fuerza destructora a la vez que dadora de vida, que ahora lo embriaga); sobre la pasión y la contención, etc. De este modo, la breve novela se convierte en una ficción, con una trama bastante concisa, llena de reflexión abstracta, cruzada de pensamiento estético, referencias simbólicas y mitológicas⁵.

Thomas Mann en su obra pone en pugna dos conceptos de belleza: uno racional y otro pasional. El relato de Mann se estructura ordenada y cronológicamente, y dicho orden aumenta la racionalidad de la obra. La belleza pasional es la que mueve la historia, y es ella la que triunfando pone no solo fin a la vida de Aschenbach, sino también a la narración.

LA CREACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE VISCONTI

Visconti en su obra fílmica toma el libro de Thomas Mann y lo combina con la vida y obra de Gustav Mahler. Si bien es cierto que **La muerte en Venecia** toma muchos aspectos de la vida de Mahler, Visconti quiso jugar con este elemento, haciendo que el personaje de Aschenbach pasara de ser un escritor a ser un músico. Lino Micciché, en una introducción hecha en la publicación del

³ Mann, Thomas (1987). *La Muerte...*, pp. 51 - 55

⁴ Mann, Thomas (1987). *La Muerte...*, p. 75

⁵ Rebolledo Dujisin, Matías (2010). “Entre la Libertad Estética y el Respeto Académico: La Muerte en Venecia de Luchino Visconti”. *Revista chilena de literatura*, n°76, pp. 177-204. Recuperado en 23 de noviembre de 2014, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952010000100009&lng=es&tlng=e. 10.4067/S0718-22952010000100009.

guión de Visconti, menciona que la “ironía” de Mann, reflejada en el arte que conduce a la anormalidad, es también la que Visconti quiso reflejar⁶. Él señala qué motivos tuvo para cambiar el personaje de Mann para mantener su ironía:

[...] la transformación del escritor Aschenbach en un músico. Visconti la ha justificado con dos razones: una, de carácter mecánico, por así decirlo, dada la poca “filmabilidad” de un escritor [...] y, otra, de carácter filológico, es decir, del hecho de que Mann se inspirara para su novelita veneciana en un hecho acaecido a Mahler, como así lo reconoció el mismo escritor en una de sus declaraciones al respecto. [...]

Pero existe una tercera razón, de carácter puramente interpretativo [...] porque el personaje queda así más íntimamente ligado a otras creaciones de Mann, como un pálido anticipo de las mismas⁷.

Estas justificaciones nos dan cuenta de que Visconti quiso crear una obra de arte basada en la obra de Mann, y que su objetivo no era ser una representación fiel de su “Muerte en Venecia”, sino que era conectar de mejor forma las sensaciones que producen los libros de Mann, y por ende, tomó muchos de estos elementos para crear su propio film.

Para llegar a tener mayor empatía con los escritos mannianos, incluyo también personajes no nombrados en el libro:

Aschenbach: ¡No, no, no!. No creo que se pueda llegar al espíritu..., no creo que se pueda llegar al espíritu a través de los sentidos... No se puede... Es únicamente... a través de un absoluto dominio... de los sentidos..., de uno mismo..., como el artista puede conseguir la sabiduría, la verdad, la dignidad humana.

Alfried (*rápido e irónico*): ¿sabiduría? ¿dignidad humana? Pero..., ¿sirve eso para algo? [...] Te equivocas. El mal es una necesidad..., es el alimento mismo... del genio⁸.

Éste diálogo de Aschenbach con Alfried (personaje inédito) hace resaltar de mayor forma la pugna que existe dentro del primero, la lucha entre dos formas de arte, que si bien Mann lo destaca con pensamientos propios del escritor; Visconti lo representa con recuerdos hacia el pasado, donde tenía estas discusiones sobre el arte con su amigo.

⁶ Visconti, Luchino y Lino Micciché (1976). **Muerte en Venecia**. Barcelona, Aymá S.A.

⁷ Visconti, Luchino y Lino Micciché (1976). **Muerte...**, p. 12.

⁸ Visconti, Luchino y Lino Micciché (1976). **Muerte...**, p. 38.

LA MUERTE

Una obsesión que recorre toda la película es el presagio de la muerte, primero sólo sugerida, luego cada vez más presente. Este presagio, reflejado tanto en la película como en el libro, es el que mueve el argumento: la muerte por el arte. Cuando en la película Aschenbach llega a la ciudad, pasan cosas extrañas, como por ejemplo, un gondolero que no lleva a Aschenbach a donde él quiere y luego resulta que ejercía la profesión sin licencia; o el recibimiento que le dispensa un bufón.

Notamos al protagonista desconectado de la realidad, siendo éste un primer anuncio de que pronto dejará este mundo al que no comprende. Y la idea de la vejez, la fealdad de la decrepitud que anuncia la muerte, aparece constantemente: en el hombre que muere en la estación, en el cantante desdentado al que Aschenbach da unas monedas, etc., siendo representadas estas ideas con escenas muy descriptivas y observadoras. Como diría Alfried, Aschenbach identifica castidad con pureza, y sin embargo la vejez es casta pero es lo más impuro que existe. La misma ciudad de Venecia muestra una belleza, pero ella parece un inmenso cementerio. Una frase por la que Visconti tomó del libro de Mann, y que incluso está referido en el diálogo platónico del Fedón, es “Quien ha contemplado con sus ojos la Belleza ya está condenado a morir”, y de hecho el final de la película parece la traducción de esa idea a imágenes:

En el límite de sus fuerzas, y como consolado por la visión postrera del muchacho, inclina la cabeza, y su rostro empieza a adquirir la expresión ausente y serena de quien ha entrado en un profundo sueño: el definitivo⁹.

PERSONAJES Y ACTORES

Como buen trabajo fílmico, también existe un tratamiento especial de los papeles que representarán los actores. El papel de Aschenbach fue literalmente bordado por Dirk Bogarde, en su segundo trabajo con el director italiano; según Visconti: “seguía siendo Aschenbach incluso cuando se retiraba a descansar a su apartamento, tras un día de trabajo”¹⁰. También era la segunda vez para Silvana Mangano, perfecta en su encarnación de la belleza madura de la madre de Tadzio. Encontramos a otros viejos conocidos como Romolo Valli como el “maître” del hotel, y puede señalarse una breve aparición de Marisa Berenson como la esposa de Aschenbach, haciendo alusión a la esposa de Gustav Mahler, Alma. Lo más difícil fue encontrar al propio Tadzio.

⁹ Visconti, Luchino y Lino Micciché (1976). *Muerte...*, p. 86.

¹⁰ Riego Cue, Ángel (s/f). “Cine y Música: Luchino Visconti (Venecia, un lugar para morir)”, en *Filomúsica: revista de música culta*. Recuperado el 04 de julio de 2004, de <http://www.filomusica.com/filo18/visconti5.html>

Las largas pruebas en busca del actor ideal, recorriendo durante meses ciudades del centro y norte de Europa, dieron origen incluso a un documental de la RAI, *Alla ricerca di Tadzio*, donde aparece Visconti seleccionando a los aspirantes¹¹.

Finalmente fue elegido el actor sueco Björn Andresen, de 15 años en el momento del rodaje, que le dio a Tadzio toda la belleza andrógina y la ambigüedad requerida por el personaje.

Luchino Visconti trabaja, no sólo con elementos del libro **La Muerte en Venecia**, sino que combina elementos de otros libros de Mann (como por ejemplo, **La Montaña Mágica**), junto a sus inspiraciones, y con todo ese material crea un film que es considerado hasta el día de hoy como una obra maestra del cine.

LA MÚSICA DE MAHLER

Visconti decidió ocupar en **Muerte en Venecia** una banda sonora compuesta con anterioridad – en vez de utilizar una composición exclusiva para el film – adaptando el ritmo y montaje de las escenas a la música preexistente y no al contrario, como suele ocurrir en la mayor parte de películas.

La pieza que actúa como eje organizador del film es el *Adagietto* de la Quinta Sinfonía de Gustav Mahler. Visconti decide que se ocupe música ya compuesta no sólo para enlazar la historia con la vida del compositor, sino que para darle una estructura ‘musical’ a la película:

El famoso *Adagietto* de Mahler es el cuarto movimiento de la *Quinta Sintonía*, cuyo tempo, indicado por el compositor en la partitura, es *Sehr Langsam*, que significa “muy lentamente”, “muy tranquilo”. Esta música, según el significado que para Mahler tenía, une amor y muerte, “eros” y “tánatos”, es decir, lo esquivo del amor y lo inexorable de la muerte¹².

El *Adagietto* es utilizado como *leit motiv*, para acompañar al “Mahler viscontiano” en su síntesis amor – muerte – belleza. Esta síntesis aparece al inicio de la película, donde en “casi siete minutos” se une imagen y música como una obertura¹³.

Alejandro Román define el concepto de musivisual como el “resultado de la unión de significados visuales y musicales”¹⁴. A partir de esta definición,

¹¹ Riego Cue, Ángel (s/f). “Cine y Música: Luchino Visconti...”

¹² Román, Alejandro (2014) “Función y significado musivisual del Adagietto de la 5ª Sinfonía de Mahler en Muerte en Venecia”. **C.I.N.E.M.A. Composición e Investigación en la Música Audiovisual**. Madrid: Visión Libros, p. 283.

¹³ Rebolledo Dujisin, Matías (2010). “Entre la Libertad Estética...”

¹⁴ Román, Alejandro (2014) “Función y significado musivisual...”, p. 281.

establece que las funciones musivisuales que se dan en la película de Visconti son dos: las funciones psicológicas y las funciones técnicas. En las funciones psicológicas, la música permite revelar los pensamientos y emociones de Aschembach, y representar su pensamiento filosófico profundo – asociado al paso del tiempo y la muerte –. En las funciones técnicas, aparece como elemento estético la utilización de un repertorio históricamente identificable; y como elemento unificador la utilización de un mismo tema musical en casi toda la película¹⁵. Estos conceptos permiten articular la traducción – creación, actuando como transición entre lo literario y lo cinematográfico. En palabras de Matías Rebolledo:

Es la música (la recurrencia sobre el *adagietto*) la que, funcionando como un *leitmotiv*, de algún modo traduce la meta-discursividad (la metaliteratura) de la novela, pues esa música forma parte homogénea con el lenguaje cinematográfico, dando el contrapunto necesario tanto a la sensibilidad del artista y sus procesos vividos como a la discusión teórica: escuchamos el lenguaje del artista¹⁶.

No solo se utiliza la música de Mahler como elemento articulador de la narración. También se utiliza la figura del compositor como una ‘traducción’ del personaje literario. Los pensamientos del Aschenbach escritor se desarrollan en el texto. No obstante, para plasmar estas reflexiones en un lenguaje cinematográfico, se necesita otro tipo de símbolos. Por ello:

[...] la abierta identificación de Gustav von Aschenbach con el compositor Gustav Mahler. En realidad, lo que hace Visconti es hacer una serie de guiños cultos entre los cuales se encuentra esta referencia. [...] permite, por ejemplo, la utilización de la partitura musical no como una simple banda sonora, sino como una creación del propio personaje y, por lo mismo, una manifestación de un estado de su alma. No es solo acompañamiento musical, es parte estructural y significativa de la película¹⁷.

PARA CONCLUIR...

La muerte en Venecia de Thomas Mann y **Muerte en Venecia** de Luchino Visconti son dos obras artísticas diferentes. Si bien es cierto que la segunda se basa en la primera, la obra viscontiana es una creación diferente, que no ocupa la mimesis de su referente literario.

Visconti nos ha dado un ejemplo de que se puede hacer una producción artística más completa si se vincula la base literaria con otros elementos, ya sean obras posteriores del autor referido, inspiraciones anteriores (como lo fue la vida

¹⁵ Román, Alejandro (2014) “Función y significado musivisual...”, p. 289.

¹⁶ Rebolledo Dujisin, Matías (2010). “Entre la Libertad Estética...”

¹⁷ Rebolledo Dujisin, Matías (2010). “Entre la Libertad Estética...”

de Mahler), etc.; y son estos elementos, sumados al propósito del director, que van formando una nueva creación, que no necesariamente debe ser fiel copia del libro. No es una distorsión de la obra anterior, ni es un plagio que quiere ser una creación completamente novedosa. Es simplemente una creación con intertextualidad, que toma discursos escritos, orales y musicales para formar un relato que puede seguir aportando nuevos mensajes. Es entonces el cine, una creación artística que puede y es capaz de mezclar componentes de diversos orígenes para crear una unidad compleja: una obra de arte.

BIBLIOGRAFÍA

Mann, Thomas (1987). **La Muerte en Venecia**. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, primera edición.

Rebolledo Dujisin, Matías (2010). "Entre la Libertad Estética y el Respeto Académico: La Muerte en Venecia de Luchino Visconti". *Revista chilena de literatura*, nº76, pp. 177-204. Recuperado en 23 de noviembre de 2014, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952010000100009&lng=es&tlng=e.10.4067/S0718-22952010000100009.

Riego Cue, Ángel (s/f). "Cine y Música: Luchino Visconti (Venecia, un lugar para morir)", en *Filomúsica: revista de música culta*. Recuperado el 04 de julio de 2004, de <http://www.filomusica.com/filo18/visconti5.html>

Román, Alejandro (2014) "Función y significado musivisual del Adagietto de la 5ª Sinfonía de Mahler en Muerte en Venecia". **C.I.N.E.M.A. Composición e Investigación en la Música Audiovisual**. Madrid: Visión Libros, pp. 281 – 300.

Visconti, Luchino (1971). **Muerte en Venecia**. Italia – Francia: Alta Cinematografica / Production Editions Cinématographiques Françaises.

Visconti, Luchino y Lino Micciché (1976). **Muerte en Venecia**. Barcelona, Aymá S.A. Editora, segunda edición.