

Venecia: un encuentro, una plaga, una muerte

Oscar Bottasso

Instituto de Inmunología. Facultad de Ciencias Médicas, Universidad Nacional de Rosario (Argentina).

Correspondencia: Oscar Bottasso. Facultad de Ciencias Médicas. Santa Fe 3100. Rosario -2000- (Argentina).

e-mail: bottasso@uolsinectis.com.ar

Recibido el 8 de agosto de 2006; aceptado el 26 de septiembre de 2006

Resumen

Muerte en Venecia está basada en la novela homónima de Thomas Mann, excepto que en la versión cinematográfica el protagonista, Gustav von Aschenbach, se nos presenta como músico en lugar de escritor. Por esas licencias del arte no siempre asequibles a nuestro entendimiento, Luchino Visconti también ha querido situar al artista en la persona de Gustav Mahler. Más allá de dichas disimilitudes, la película es una recreación cabal de los logros del relato y una fidedigna reconstrucción de época. Una Venecia alejada de su esplendor e invadida por una plaga, pero igualmente capaz de seguir transmitiendo el cautivante y a la vez nostálgico legado de su pasado magnificente. El marco ideal para las ideas musicales de Mahler, perfectamente extractadas en la *Canción de medianoche* y el *adagietto* de su tercera y quinta sinfonías.

Palabras clave: Muerte en Venecia, Thomas Mann, Gustav Mahler, Luchino Visconti, cólera.

Ficha técnica

Título: *Muerte en Venecia*

Título original: *Morte a Venezia*

País: Italia

Año: 1971

Director: Luchino Visconti

Música: Gustav Mahler

Guión: adaptación de Luchino Visconti y Nicola Badalucco de la novela homónima de Thomas Mann.

Intérpretes: Dirk Bogarde, Marisa Berenson, Bjørn Andresen, Silvana Mangano, Mark Burns, Romolo Valli, Nora Ricci, Carole André y Sergio Garfagnoli.

Duración: 130 minutos

Género: melodrama

Productora: Alfa Cinematográfica

Sinopsis: Gustav von Aschenbach es un músico alemán quien impulsado por una no muy consciente determinación decide pasar un período de descanso en Venecia. A poco de instalarse en el hotel cae preso de un cierto tipo de arrobamiento a raíz del encuentro con un joven de la nobleza polaca, un adolescente que en su eximia belleza parece aglutinar los inaccesibles goces estéticos que persiguiera a lo largo de su vida. En un breve lapso el otrora honorable músico descubre su irre-

sistible atracción por el joven Tadzio y así inicia su paulatino descenso a regiones hasta ese momento quizás sólo percibidas a través de las páginas de Dante. A la plaga que amenaza Venecia ahora también se suma su propia destrucción. Muerte por ambos lados. Pero el desafío se torna irrenunciable, la aproximación "asintótica" a esa suerte de deidad era lo que siempre había buscado y poco importaba si en eso se le escurría la vida.

La novela de Thomas Mann

Muerte en Venecia/ Der Tod in Venedig parece ser un relato con algún contenido autobiográfico. La novela fue escrita en 1912, poco después de concluida una estancia en dicha ciudad, donde precisamente se enteró de la muerte de Mahler acaecida en 1911¹. De alguna manera el deceso del compositor habría impactado a Mann, quien decide bautizar a su personaje con el mismo nombre que poseía Mahler y ubica un director de orquesta bohemio en su genealogía materna. Aschenbach, por el contrario, toma su origen en el poeta medieval Wolfram von Eschenbach, uno de los *Minnesänger* más destacados de su época, conjunción de caballero, trovador, monje y guerrero proveniente del pueblo de Eschenbach en Baviera, dotado de una gran capacidad para la composición y el canto (foto 1).



Foto 1: Thomas Mann

Gustav von Aschenbach es un afianzado escritor e historiador alemán que un tanto desprovisto de inspiración decide renovar sus fuerzas y termina recalando en Venecia, específicamente en el Lido. Una ciudad de intrigas, alicaída y de ilusiones románticas, que aún así mantiene un poder de fascinación prácticamente indemne. El grueso de la trama está centrado esencialmente en la irrefrenable atracción de von Aschenbach por el joven Tadrio*. Pasión que parece extenderse mucho más allá del deseo homosexual, para incursionar en el mágico encanto de una búsqueda, arte de por medio, del goce estético que confiere una belleza *quasi* imperfectible. Ese tesoro artístico tan buscado como inasequible irrumpe finalmente en su vida. En esto de representar el encuentro con Tadrio nos imaginamos un atelier atemporal en el que Wagner ensaya en el piano las notas para el dúo de Tristán e Isolda, mientras Calderón versea el monólogo de Segismundo, Botticelli prueba tonalidades para el Nacimiento de Venus y Miguel Ángel despoja al mármol de todo lo innecesario que rodea a la Madonna.

Pocas veces como aquí los personajes secundarios lo son tanto. Escuetas intervenciones que nos ayudan a delinear la tipología de von Aschenbach, tales como el desconocido de Munich disparador de su necesidad vacacional, el viejo transmutado en joven a bordo del barco, el gondolero, la familia de Tadrio, los huéspedes, Saschu y los músicos callejeros. Buena

parte de ellos como claros referentes de un mundo vulgar, plenamente apartado de Tadrio, pero no del todo ajeno para von Aschenbach deseoso de alguna manera de poner fin a esa fatídica connivencia entre mediocridad y decadencia.

La alegría momentánea del verano Veneciano no logra contagiar a von Aschenbach. Su atracción irreprimible por el joven Tadrio, se torna cada vez más insostenible y por momentos lo arrastra a un estado de excitación y descontrol. En cierta medida nos remeda aquel *dove son giunto* que Arrigo Boito pusiera en labios del *Otello* verdiano.

En una espiral descendente, sus convencionalismos no consiguen contener la fuerza de lo prohibido y oculto que intenta prorrumpir. Alguna veta de estoicismo le será útil, no obstante, para procurar resistir por todos los medios; Tadrio debía permanecer inabordable quizás por su condición de semi-Dios y tal vez por un cierto temor al rechazo y al ridículo o bien al pavor de transitar caminos inimaginables para él. Un cúmulo de incertidumbres y pasiones tan abominables como aquel cólera amenazante, que finalmente lo precipitarán hacia la desesperación.

La muerte que invade a Venecia bien podría incluirlo entre sus víctimas. Aun así quizás valía la pena arriesgarse antes que abandonar ese *plus-de-goce*. En definitiva siempre había ansiado disfrutar de un estado de excelsa belleza. Y sobreviene el deceso, algo así como una solución a medias para satisfacer a ambas demandas, su amor por Tadrio y el recto proceder que imponía la sociedad.

Probablemente la muerte de von Aschenbach haya significado una especie de liberación para Thomas Mann, al igual que lo habría experimentado Goethe con el suicidio del joven Werther.

La versión cinematográfica

El film data de 1971 y constituye uno de los trabajos más logrados de Luchino Visconti, a la par de una excelente reconstrucción de una estertórea *Belle Époque*, en él se sitúan los admirables roles protagónicos de Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde) y Tadzio (Bjørn Andresen). Aún cuando somos conscientes de lo enmarañado y misterioso que puede resultar una creación artística, no nos resulta claro, sin embargo, el porqué de esta, si se quiere infundada,

* En las traducciones españolas se utiliza Tadrio o Tadzio indistintamente

correspondencia tipológica entre von Aschenbach y Mahler, hecha la excepción del sublime goce estético que ambos intentaban alcanzar. Lejos de querer emitir juicio de valor alguno y a modo de hipótesis, es probable que nuestra inquietud esté enraizada con la labor de galeno e investigador, donde el accionar se rige mucho más por precisiones que por conjeturas. Ciertamente es que la música de Mahler no podría haber sido más acertada. El *adagietto* ensambla cabalmente con la imagen del barco navegando por el Adriático, los trabajadores del arroz y aquel hombre circunspecto y ensimismado, quien al arribar a Venecia será presa de una desagradable irritación ante la presencia del “falazmente restaurado” viejo que se entremezclaba entre los jóvenes de la cubierta. Cómo imaginar que en cuestión de días aquella repulsión se encarnaría en sí mismo, amén de recurrir a los favores rejuvenecedores del barbero.

A lo largo de la película se deslizan ciertas escenas introducidas por Visconti quizás para abonar esa suerte de similitud “forzada” con la vida de Mahler y algunas supuestas características de su personalidad. Asistimos a debates entre Gustav y Alfred respecto a los vericuetos psicológicos que subyacen en la creación artística. Aparecerán los recuerdos de una descompensación cardíaca y el consejo de un reposo prolongado apenas instalado en la habitación del hotel; como también la muerte de su pequeña hija. La evocación de su vida familiar será recurrente y placentera. No así la escena de la cita no consumada con la muchacha del prostíbulo que lo cautivó cuando tocaba una popular sonata de Beethoven (*Para Elisa*).

El manejo de las tomas mientras aguarda la cena y el encuentro con Tazio y su familia es insuperable. La mirada de ese retrato familiar le complace sobremanera, aunque no tanto como contemplar a Tazio (foto 2), quien parece personificar una irrupción espontánea de la belleza en toda su plenitud. Su condición de artista consumado, ejemplar, equilibrado y sin ambigüedades, colisiona abiertamente con las pulsiones que despierta el joven. Cualquier contacto



Foto 2: la imagen de Tazio

físico podría resultar contaminante y arrastrarlo hacia el infierno tan temido. En modo alguno puede seguir permaneciendo en un escenario atestado de tentaciones “inadmisibles”. El retorno será por tren y el cruce de la ciudad es acompañado nuevamente con el tema del *adagietto*. Casualidad o causalidad de por medio, la partida resulta frustrada dado que el equipaje fue despachado erróneamente hacia Como. Con todo lo irritante que resulta el equívoco, el hecho de no tener que abandonar la ciudad lo llena de satisfacción.



Foto 3: el hombre que se desploma en la estación

Una persona muy extenuada y aparentemente enferma se desploma en la estación (foto 3), pero no lo preocupará demasiado puesto que el volver prima sobre cualquier otra cuestión.

Se siente complacido y a sus anchas. En el hotel abre la ventana de su habitación divisa a Tazio, a quien saluda pretendidamente con un ademán (foto 4). Al fin y al cabo, Eros y Adonis siempre habían formado parte de su mundo.



Foto 4: el saludo a Tazio

La música nos invade nuevamente, es el turno de la canción de *Medianoche* que Mahler utilizará para el cuarto movimiento de su sinfonía. Tazio camina en dirección del mar mientras Gustav se ha puesto a escribir. El día se va despojando de sus últimos instantes y la melodía se apodera de la noche incipiente.

La atmósfera del film es ideal para la rica gama de expresiones musicales del compositor. La última pieza de *La Canción de la Tierra* o el cuarto movimiento de su novena sinfonía habrían encajado cabal-

mente a lo largo de las variadas escenas, aunque no por ello pretendemos restarle méritos a tan afortunada elección.

Los rumores sobre el cólera se tornan cada vez más inquietantes, y más aún para una ciudad hídrica como Venecia. Debería aconsejar a los polacos para que dejaran la ciudad, pero tal advertencia podría parecer un atrevimiento. Nuevamente cae presa de la desesperación y se siente desfallecer mientras deambula por esas sombrías callejuelas... *“qué camino he escogido, Dios mío”*. En medio de tanta tenebrosidad por un momento emerge el rostro luminoso de Tadzio, digno de un claroscuro de Caravaggio o Rembrandt.

Los polacos han decidido marcharse y lo harían por la tarde. La playa aparece casi desierta. Recostado en la silla, von Aschenbach contempla a Tadzio en una encendida riña con Jaschu (Sergio Garfagnoli), su joven amigo polaco. Habría deseado apartarlo de aquella indigna compañía, pero las fuerzas ya no lo asisten. Su respiración se irá entrecortando cada vez más hasta trastocarse en un silencio irreversible. Tadzio se encamina hacia la playa y lentamente va penetrando en el mar. Gira por un momento y lo observa por última vez (foto 5). La cámara se distancia paulatinamente de aquella figura apolínea y un barco se divisa a lo lejos. Se desgrana la melodía del *adagietto* en el *attacco* de los celos, que aferrados a los músicos derraman su tristeza.



Foto 5: Tadzio se vuelve sobre sí mismo, escena final en la playa

*Requiem aeternam dona eis, Domine
Et lux perpetua luceat eis*

Mahler y a propósito de su música en la película

Durante su vida, Gustav Mahler fue esencialmente conocido por su labor como director de Orquesta, mientras que en la actualidad se lo considera con toda justeza como uno de los compositores post-románticos más prominentes. Triste sítal el de la transición, puesto que los apegados a las ideas románticas no aceptaban sus concepciones renovadoras y los

vanguardistas, por su parte, no le disculpaban aquellas ataduras a formas un tanto más convencionales. Por suerte los hombres podemos cambiar de opinión y rectificar nuestras aseveraciones (foto 6).

El compositor provenía de una familia judía residente en Bohemia y era el segundo de 12 hermanos, de los cuales 8 fallecieron prematuramente. Transcurrido poco tiempo, la familia se trasladó a Moravia, donde pasó su niñez. Las clases de piano comenzaron cuando tenía apenas 6 años y a los 15 años fue admitido en el Conservatorio de Viena. Su carrera de director se inició en 1880 y prosiguió en dirección siempre ascendente hasta el ofrecimiento para dirigir la Ópera de Viena en 1897. Puesto imperial en el que no existía espacio para judíos y en razón de ello su conversión al catolicismo romano.

Quienes disfrutamos su música no dejaremos de lamentar que su labor en la Ópera le sustrajera tanto tiempo para la composición. Trabajaba 9 meses en Viena y sólo podía dedicarse a sus obras durante los meses de verano que los pasaba en Maiernigg - Wörther See-, donde compuso desde la cuarta hasta la octava sinfonías².

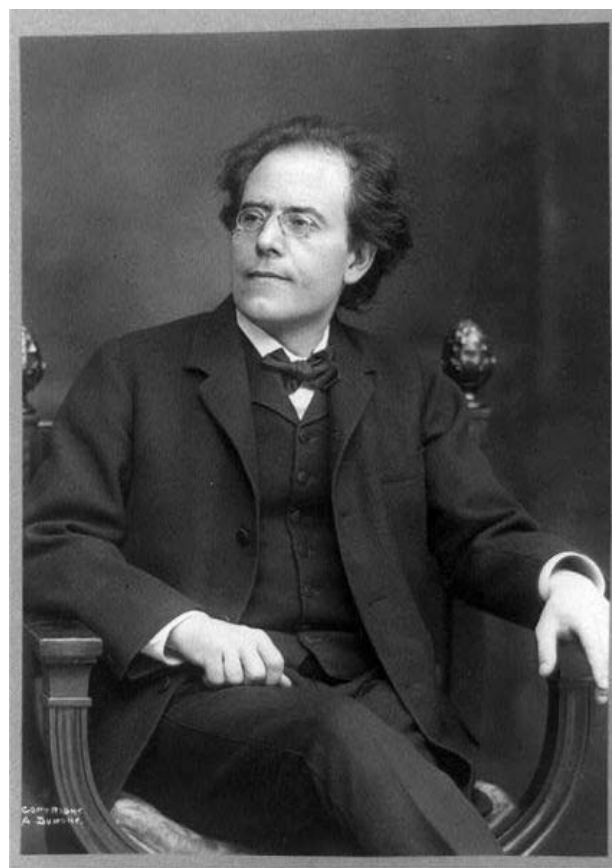


Foto 6: Gustav Mahler

Sus sinfonías abundan en una línea melódica colmada de brillo y color. También reflejan su monumental maestría para el logro de una expresiva combinación instrumental, vocal y coral, a punto tal de apartarse no pocas veces de la forma sinfónica romántica.

Por tratarse de Mahler, la elección de algunas de sus piezas musicales para el film debe haber sido una tarea bastante ardua para el director. Los dos últimos movimientos de la tercera sinfonía son de una belleza no menos superlativa que la del cuarto, el cual fue escrito en torno a la *Canción de Medianoche* de Zaratustra. La musicalidad que el compositor le confiere al texto de Nietzsche y la utilización del contralto, podrían haber primado a la hora de decidir^{3,4}.

Canción de Medianoche (de *Así habló Zaratustra*)**

O Mensch! Gib acht!	O hombre! Presta atención!
Was spricht die tiefe Mitternacht?	Qué dice la profunda medianoche?
Ich schlief!	Dormía!
Aus tiefem Traum bin ich erwacht!	De un profundo sueño me he despertado!
Die Welt ist tief!	Profundo es el mundo!
Und tiefer als der Tag gedacht!	Más profundo de lo que el día había creído!
O Mensch! O Mensch!	O hombre! O Hombre!
Tief, tief, tie fust ihr Web!	Si profundo, profundo es el dolor del mundo!
Lust, tiefer noch als Herzeleid!	La alegría es aún más profunda que la tristeza!
Web spricht: Vergeh!	El dolor clama: muere!
Doch alle Lust will Ewigkeit!	Mas toda alegría aspira a la eternidad!
Will tiefe, tiefe Ewigkeit!	A la profunda, profunda eternidad!

La quinta sinfonía corresponde al segundo período de su producción, en el cual no se presentan fragmentos vocales. Si bien la obra concluyó en 1902, recibió posteriores retoques y el último se produjo en 1911. El *adagietto* es una pieza para cuerdas, construida en la forma ABA en donde la sección B es una modulación del tema central⁵. La gama de sensaciones que despierta su audición es tan amplia que difícilmente puede encuadrársela en un único calificativo. Por momentos pareciera que nos sume en un estado elegíaco ante la evocación de una dicha arrebatada. Ese intento de hallar belleza en el mismo sitio del dolor, como quien se deleita con la riqueza de colores otoñales ante un verano que se ha escabullido definitivamente de su vida.

Algunas versiones, dan cuenta que el *adagietto* es el testamento de su amor por Alma Schindler, con quien se había casado en Marzo de 1902. De cuyo matrimonio nacieron dos hijas: María Anna fallecida a los 5 años, de difteria o escarlatina, y Anna, reconocida escultora. Poco después de la muerte de María Anna se le declara una endocarditis bacteriana. Proceso del que quizás nunca consiguió liberarse y a la

postre habría provocado su deceso cuando apenas contaba 50 años de edad. Su entierro fue en silencio según expresa voluntad.

Refiriéndose a la sexta sinfonía de Tchaicovsky, Toscanini puso de relieve la honestidad de la partitura. Tal calificativo también debe aplicarse, cuanto menos, a la obra de Mahler, puesto que constituye una palmaria versión musical de las tensiones culturales y sociales imperantes. Sus ciclos de canciones y las casi 10 sinfonías no hacen más que reflejar la enredada existencia del hombre actual, sus desasosiegos, incertidumbres y huidizos momentos de armonía liberadora.

Una “encolerizada” Venecia

En esto de ajustarnos al real significado de los hechos y más aún si de cuestiones médicas se trata, bien podemos suponer que von Aschenbach no habría muerto a causa del cólera. El secreto a voces sobre la presencia de la enfermedad es un elemento que le otorga mucha más riqueza al imaginario de la trama, pero de ahí a imputarle jerarquía etiológica en el deceso resulta al menos antojadizo.

Desde los tiempos de Hipócrates el cólera era concebido como una enfermedad derivada del “flujo de bilis”. En el siglo XVII, Thomas Sydenham acuñó la designación *Cholera morbus* proveniente del término griego *chole* (bilis) y del vocablo latino *morbus* (enfermedad). Con ello intentaba distinguirla del cólera que surge de una conducta descontrolada. En nuestros días el cólera es una dolencia propia de los sitios carentes de agua corriente potabilizada puesto que se adquiere fundamentalmente a través de la ingesta de agua o alimentos contaminados. El agente etiológico *Vibrio cholerae*, descrito en 1854 y aislado en cultivo 30 años más tarde por Robert Koch (1884), coloniza el tracto gastrointestinal y secreta una toxina que altera el transporte de agua y electrolitos por parte de la mucosa intestinal. Los síntomas se producen luego de un período de incubación de 1-3 días donde domina una diarrea acuosa, profusa e intensa (puede sobrepasar los 6 litros/hora) con deshidratación rápida, depleción de potasio, anuria, y colapso circulatorio. Este cuadro clínico puede llevar a la muerte, hasta por encima del 50% de los casos en un corto lapso de tiempo si no se instaura una terapia adecuada. El microorganismo se adhiere a la superficie de las células de la vellosidad vía de las fimbrias bacterianas que reconocen carbohidratos presentes en la membrana celular. La toxina colérica

** Se ofrece una traducción lo más literal posible

se une a receptores de la célula epitelial y provoca un aumento del AMP cíclico seguido de una sobreactividad de la bomba de sodio y de ese modo causa una hipersecreción de electrolitos a la luz que a su vez atrae agua y origina la diarrea. El epitelio prácticamente no revela daño morfológico^{6,7}.

La historia apunta a que el mal se habría originado en Asia y lentamente se fue propagando hacia Europa, África y América. A raíz de la identificación de su agente causal, hacia finales del siglo XIX, Europa y América del Norte se hallaban libres de enfermedad debido a la filtración y cloración de las fuentes de agua. No obstante del conocimiento adquirido, el cólera siguió azotando a la humanidad a través de sucesivas pandemias. En la segunda mitad del siglo XIX tuvieron lugar la cuarta y quinta de ellas, siempre a partir de brotes producidos en el sudeste asiático. En las postrimerías de la centuria, concretamente en 1899 se inicia la sexta pandemia principalmente en las ciudades de Calcuta y Bombay para arribar a Europa 5 o 6 años después.

Los problemas que acucian a la humanidad son al mismo tiempo el motor de sus soluciones; y el cólera no fue la excepción a ello. A raíz de una epidemia producida en Londres en 1854, John Snow, el médico de la reina Victoria, advirtió que los casos se ubicaban en una zona donde se hallaba emplazada una bomba pública de agua, seguramente contaminada. Snow se valió de un mapa para ilustrar de qué modo los casos se centraban en torno a la bomba de Broad Street, en la actualidad Broadwick Street. Por medio de la estadística pudo establecer la relación entre la calidad de la fuente de agua y los casos de cólera. Según cuenta la historia, el contagio se habría detenido al eliminar las bombas, aunque el mismo Snow posteriormente reconociera que la epidemia había comenzado a replegarse, en el momento de su intervención. Independientemente de ello es indudable que los estudios de Snow fueron un hito en la historia de la Salud Pública y la epidemiología como ciencia⁸.

Comentario final

La crítica especializada concuerda en definir a la Ópera como una síntesis de variadas expresiones artísticas. Indagar en torno a la paternidad de tan acertada aseveración escapa a los alcances de nuestra exposición, aunque bien podríamos arriesgar que la afirmación fue concebida en un tiempo donde el cine aún no existía o por lo menos no se lo visualizaba

como un digno contrincante en ese sentido. Pero el desarrollo tecnológico proveyó al hombre de una herramienta por la que fue posible amalgamar expresiones literarias, visuales y musicales que combinadas magistralmente constituyen valiosas obras de arte. *Muerte en Venecia* de Luchino Visconti es indudablemente una de ellas... aunque hubiéramos preferido a un von Aschenbach escritor.

Referencias

- 1.- Mann T. Muerte en Venecia. Buenos Aires: Edhasa; 2006.
- 2.- de La Grange HL. Gustav Mahler. Vienna: The Years of Challenge (1897-1904). Vol. II. Oxford: Oxford University Press; 1979.
- 3.- Mahler G. Symphony No. 3. Los Angeles Philharmonic. Director Esa-Pekka Salonen. Anna Larsson, contralto. Sony Music Entertainment Inc. 1998.
- 4.- Nietzsche F. Así hablaba Zaratustra. Buenos Aires: Ediciones Baltasar; 1972.
- 5.- Mahler G. Symphony No. 5. Philharmonia Orchestra. Director Giuseppe Sinopoli. Deutsche Grammophon.
- 6.- Howard-Jones N. Cholera nomenclature and nosology: a historical note. Bull World Health Organ. 1974; 51: 317-324.
- 7.- Shears P. Cholera. Ann Trop Med Parasitol. 1994; 88: 109-122.
- 8.- Kelsey JL, Thompson WD, Evans AS. Methods in Observational Epidemiology. New York: Oxford University Press; 1986.

