REIA #14/2019
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Francisco A. García Pérez
Universidad de Granada. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
fagp77@gmail.com

Reflejos de una ciudad. Muerte en Venecia / *Reflections of a City.* Death in Venice

Muerte en Venecia es una película que de manera magistral supo plasmar en fotogramas las imágenes literarias vislumbradas en la novela de Thomas Mann que le dio título. Nunca estudiada estrictamente en sus relaciones con la ciudad que le sirve de escenario, este trabajo pretende evidenciar la vinculación íntima existente entre las ideas que subyacen bajo su estructura visual y la propia imagen urbana de Venecia. Se argumenta que mediante la referencia literal, y sobre todo a través el uso simbólico de las imágenes, la cinta de Visconti refleja las esencias de la ciudad de los canales.

Death in Venice is a film that masterfully captured the literary images glimpsed in Thomas Mann's novel that gave it its title. The film has never been strictly studied in its relations with the city that serves as its stage; this paper aims to highlight the intimate link between the ideas that underlie its visual structure and the urban image of Venice itself. It is argued that through literal reference, and above all through the symbolic use of images, Visconti's film reflects the essences of the city of canals.

Belleza, Máscara, Onírico, Profilaxis, Venecia, Visconti /// Beauty, Mask, Oneiric, Prophylaxis, Venice, Visconti

Fecha de envío: 15/03/2019 | Fecha de aceptación: 24/05/2019

Venecia es una ciudad fotogénica. La presencia ubicua del agua entre las formas construidas provoca ese destello luminoso que la diferencia de otras urbes que se han puesto bajo la cámara. Sin embargo, la atracción que ejerce como objeto retratado no es nueva. Al contrario, la ciudad se encumbraba ya en el siglo XVIII como la más representada y conocida en el mundo a través de sus imágenes. El éxito de las pinturas de Canaletto, Bellotto o Guardi hizo que sus canales, monumentos y lugares típicos llegaran hasta cualquier lugar de Europa a manos principalmente de los viajeros británicos. A partir del siglo XIX la fotografía contribuyó a renovar la forma del retrato urbano incorporando nuevos efectos visuales y puntos de vista nunca antes atrapados por la cámara óptica o las miradas de los vedutistas, pero finalmente será el cinematógrafo el encargado de universalizar por completo su imagen a finales del pasado siglo[1].

Venecia es una ciudad onírica. El reflejo acuático de sus volúmenes corpóreos, las continuas inundaciones que hacen perder momentáneamente el apoyo a sus arquitecturas, la densa niebla que desmaterializa sus perfiles, la transportan recurrentemente al mundo del espejismo; pareciese que la realidad material sublimase hasta convertirse en etérea, en una ilusión. Se establece así un juego de apariencias en el que es difícil discernir entre lo real y lo ficticio, lo corpóreo y lo leve, lo ordinario y lo ideal. Estos momentos incitan a establecer una correspondencia entre la propia imagen de la ciudad y su imagen filmada[2], aquella que partiendo de lo real se abre a nuevos caminos que se adentran en lo ilusorio. Se podría afirmar que Venecia ãcomparte en esencia la naturaleza ficticia de lo cinematográfico.

---

1. Si se quiere conocer la extensa filmografía ambientada en Venecia, consúltense los listados de películas reunidos en Zanotto (2002) o en Damiani (2004). Para profundizar más en la relación entre Venecia y el cine, véase Brunetta y Faccioli (2010) y (2004), Ellero (1983) y, por último, Zangrando, (1994). Aunque no se pueda afirmar que Venecia haya sido una capital cinematográfica dentro del territorio italiano de la talla de Roma, Turín, Milán o Nápoles, sin embargo, se considera pionera en la promoción y divulgación del séptimo arte: en 1932 se celebró la primera edición de la *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* (conocida en España como el Festival Internacional de Cine de Venecia), el primer festival de cine de la historia, solo precedido –aunque en otra modalidad - por los Oscars norteamericanos (1929).

2. Además, la concatenación progresiva de fachadas que percibe el que se mueve a lo largo de los canales utilizando la barca tradicional también tiene algo de cinematográfica -no es casualidad que primeras imágenes filmadas de la urbe fuesen a bordo de una góndola. Las registró en 1896 Alexandre Promio, operador de cámara de los hermanos Lumière, y se consideran el primer travelling cinematográfico de la historia.

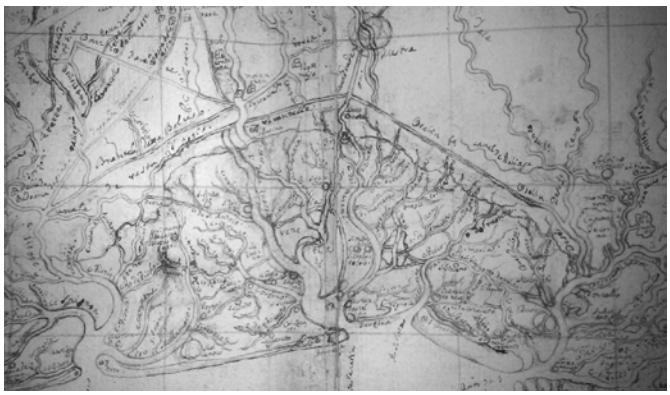

Fig. 01. Luchino Visconti, 1971, *Morte a Venezia*, fotograma 5:08''

Fig. 02. Cristoforo Sabbadino, *Trattato della laguna veneta*, siglo XVII. Biblioteca Marciana, Venecia. El detalle de los cauces subacuáticos de la laguna expresa elocuentemente el soporte laberíntico sobre el que se fundó la ciudad, en el centro de la imagen.

Fig. 03. Tomaso Diplovatacio, *Venezia in legno*, contenido en el *Tractatus de Venetae urbis libertate*, Biblioteca Nazionale Marciana. Se trata de un dibujo del siglo XVI (posiblemente copia de un dibujo medieval más antiguo), que representa las construcciones en madera de los primeros asentamientos de la laguna. No se sabe a ciencia cierta la localización exacta de este conjunto urbano pero se considera que posiblemente sea la zona norte de la laguna.

Si existe una película que representa esta presumible vinculación esencial entre Venecia y el cine, es *Muerte en Venecia* (1971) de Luchino Visconti, la adaptación cinematográfica de la homónima novela del escritor alemán Thomas Mann, escrita en 1912[3].En lo que sigue se argumenta que se puede establecer una analogía, y por tanto un trasvase de identidades, entre las ideas que subyacen en la historia narrada en el cine y la propia ciudad. Se pretende evidenciar que mediante el uso de la referencia literal, pero sobre todo de la metáfora y el simbolismo, el film retrata la ciudad de Venecia en sus esencias, tanto corpóreas como inmateriales.

La llegada, el origen

Muerte en Venecia comienza con un fundido del negro a la imagen de un barco a vapor en movimiento. Es el barco en el que viaja el protagonista, Gustav von Aschenbach, un compositor alemán que viaja a Venecia con la intención de superar una crisis creativa y personal que a lo largo de la trama se revelará existencial. Este fundido es especialmente relevante en

3. *Muerte en Venecia* (título original: *Morte a Venezia)* es una producción franco-italiana de 1971; el título original de la novela de Mann es *Der Tod in Venedig* (1912). Merece la pena citar otra película, de reciente factura, centrada exclusivamente en la dimensión más poética de la ciudad: *La Serenissima,* de Gonzalo Ballester. Con formato de documental, la cinta acompaña de imágenes urbanas la lectura del diario personal de Ramón Gaya. A lo largo de sucesivas visitas a la ciudad, el pintor murciano la homenajeó por escrito, refiriéndose a ella con frases como “no es solo una ciudad, un lugar, sino una... existencia” (Ballester, 2016).

la presentación de la ciudad lagunar al espectador. La primera figura que el ojo es capaz de identificar es agua, suaves ondas que nacen del negro y finalmente se identifican con el mar abierto surcado por el barco. Después de presentarnos al compositor leyendo, solitario, en la cubierta, el arribo a puerto se precede de un plano de corta duración que parece sacado del contexto narrativo por su abstracción. En los tonos ocres propios del amanecer, unosrecolectores de almejas recorren a contraluz una superficie ambigua, en la que la tierra y el agua se funden en una masa informe de reflejos etéreos. Utilizada como encuadre paisajístico en el que se desarrollará la trama, a la vez, se puede entender como un encuadre onírico del film, un espejismo que nos remite a lo elemental y primario, a lo sublime, que destila siempre la imagen pequeña del hombre ante la naturaleza poderosa[4]. Además, en este caso, la fuerza poética de las imágenes desprende un sentimiento de extrañeza: los mariscadores se asemejan más a garzas en busca de pescado que a humanos. Esos hombres que parecen posados o se deslizan sobre el agua, no deberían estar ahí. Y la noción de extrañeza que en la película se interna en el inconsciente a través de esta imagen fugaz, es la que, precisamente, ha acompañado a la ciudad de Venecia desde su origen. El hombre no debería de haber construido una ciudad ahí, en esos inhóspitos terrenos pantanosos de tierras movedizas.

La inusual elección de una laguna como asentamiento urbano se produjo bajo la influencia del miedo, fue fruto de una huida. En el siglo V, las poblaciones de la costa véneta eran continuamente asoladas por incursiones de hordas bárbaras. Cansados del asedio constante, los pobladores decidieron dejar sus hogares para refugiarse en los terrenos lacustres que se extendían frente a ellos, el lugar menos apropiado para hundir los cimientos de una casa, inestable, insalubre, inundado de aguas salobres. Un lugar de destierro forzoso que garantizaba, por su falta de atractivo, el alejamiento de los invasores. Es así como inicia la colonización urbana de la futura Venecia y la conversión metafórica del hombre atemorizado en animal acuático.

El paisaje con el que se encontraron los primeros pobladores no sería muy diferente del que se extiende hoy día al norte de la laguna, una zona que ha sabido conservar inalterada su condición natural a lo largo de los siglos, y que el propio John Ruskin describía a mediados del siglo XIX de esta manera:

> Tan lejos como es capaz de alcanzar la mirada podemos ver un desierto yermo de mar embravecido, de un lívido gris ceniza, no como las tierras del norte, con sus rebalsas de color azabache y sus páramos de color púrpura, sino un lugar sin vida, del color de la arpillera, con la

4. De alguna manera esta imagen remite a la estética de lo sublime, a las pinturas de Caspar David Friedrich, en las que la figura humana queda empequeñecida por la grandiosidad de la naturaleza que la envuelve. Recuérdense, por ejemplo, los paisajes acuáticos de *Monje a la orilla del mar* (1808-18010), *La Luna saliendo a la orilla del mar* (1822), *La gran reserva* (1832) o *Las tres edades* (1834). Al igual que sucede con las obras del pintor, las primeras imágenes del film dirigen la mirada del espectador hacia la dimensión metafísica de la realidad. Se defiende que esta estrategia visual sirve como introducción de los grandes conceptos que subyacen en la supuesta superficialidad de los hechos narrados en la trama.

Fig. 04. Luchino Visconti, 1971, *Morte a Venezia*, fotograma 9:31''

Fig. 05. Arnold Böcklin, 1883, *La isla de los muertos III*, Antigua Galería Nacional de Berlín.

> corrompida agua del mar filtrándose a través de las raíces de su áspera maleza, la cual centellea acá y allá a través de los tortuosos canales (Ruskin 2000, p. 81).

Un entorno primigenio y hostil en el que se recortó la insospechada figura de un hombre hundido en el fango hasta las rodillas, que tenía la intención de hacer de aquello su casa. Primero en madera y con el paso de los siglos en ladrillo y piedra importada, se levantó Venecia, la ciudad que se convertiría en capital de la *Serenissima Repubblica*.[5]

Atravesar las aguas

Venecia es sin duda el paradigma de la ciudad-isla. Esta condición geográfica implica que su espacio construido se vea identificado con lo simbolismos inherentes a la tierra aislada en las aguas. La isla, desde un punto de vista simbólico, es el "otro" lugar. Aquel espacio que se desliga de la cotidianeidad de lo conocido para adentrarse en el terreno de lo ignoto. La condición de lejanía existencial que acompaña siempre a la isla le viene conferida por la naturaleza del elemento que la separa

5. Existe una cantidad ingente de publicaciones que tratan la historia urbana de Venecia. Referencias obligadas entre aquellas que se centran en su momento fundacional: Dorigo (1983); y que además lo integran dentro de una visión historiográfica general: Concina (1995) y Norwich (2009).

y aísla: el agua[6]. Desde un punto de vista simbólico, el viaje de ida a una isla es una inmersión en las aguas que la rodean, que se identifica con la regresión, la vuelta al origen y el contacto con lo numinoso, con lo sagrado –con aquello que pertenece a una esfera existencial que se extiende fuera de los límites de lo profano. Por consiguiente, la emersión, o la superación del viaje acuático, siempre es un acto regenerativo que supone un punto de inflexión en la vida del sujeto pasante, tras haber comulgado con lo esencial. De ahí que llegar a una isla implique siempre una especie de ritual de paso que permite el encuentro con lo que se halla en otro plano existencial.[7]

En la pelicula, la llegada acuática a la ciudad se identifica indiscutiblemente con el ritual de paso que garantiza la metamorfosis existencial. Como se ha dicho, Aschenbach se dirige a Venecia en busca de descanso e inspiración. Sin embargo, su retiro estival en la costa véneta no le proporcionará ningún alivio, sino todo lo contrario. Tras un progresivo deterioro de sus condiciones físicas provocado fundamentalmente por el trance psicológico que le produce el amor prohibido hacia un adolescente, el compositor muere. Visconti eliminó del guión los dos primeros capítulos del texto original, ambientados en Alemania. De esta forma, las imágenes con las que se inaugura el declive fatal del compositor son las correspondientes a su llegada en barco al Bacino di San Marco y posteriormente en góndola al Hotel des Bains en el Lido de Venecia. En este reformulado inicio, el paso a través de las aguas adquiere un significado mítico, es una señal que anticipa la regresión definitiva, la muerte, que espera en la otra orilla bajo la forma de fruto prohibido. Significativamente, en este trayecto inicial adquiere un especial simbolismo el gondolero que guía al compositor, una especie de Caronte grotesco que le obliga a hacer el viaje a cambio de unas monedas a través de la laguna, transformada circunstancialmente en río Aqueronte[8].

---

6. La Ciudad de la laguna engrosa la larga lista de islas que en la cultura occidental han sido origen de una extensa imaginería relacionada con lo originario y germinal, la unicidad, lo misterioso y oculto, etc. Entre ellas, la Isola Tiberina, Mont-Saint-Michel, las islas Borromeas, la Isla (de los Muertos) de Böcklin, Utopia, la abrupta Capri, Roosvelt Island, La Isla Misteriosa de Verne, la isla del Tesoro de Stevenson, la isla de la Cité, o incluso, la de la Fábrica Menier.

7. El viaje a la isla (cuyo prototipo es la travesía bíblica de Noé) se identifica con el viaje al centro del laberinto. Ambos arquetipos, el itinerario diluviano y el laberíntico, poseen la misma estructura simbólica. El camino de ida y vuelta al centro simbólico, que te cambia la vida. Laberinto e isla se confunden, pues, en una misma identidad simbólica. Un viaje que, en ambos casos, implica dejar atrás la vida anterior para empezar una nueva. Las líneas precedentes se referencian en gran medida en Mircea Eliade (1999, p. 165). Para profundizar más en el proceso del paso ritual, consúltese Van Gennep (2008) y Turner (1988).

8. El viaje hacia la muerte que realiza el protagonista se vaticina en el libro de Mann por medio de la descripción que Aschenbach hace de la góndola que le trasportará al Lido: "¿Quién no experimenta cierto estremecimiento, quién no tiene que luchar contra una secreta opresión al entrar por primera vez, o tras larga ausencia, en una góndola veneciana? La extraña embarcación, que ha llegado hasta nosotros invariable desde una época de romanticismo y de poema, negra, con una negrura que sólo poseen los ataúdes, evoca aventuras silenciosas y arriesgadas, la noche sombría, el ataúd y el último viaje silencioso. ¿Y se ha notado que el amplio sillón barnizado de negro es el más blando, más cómodo, más agradable del mundo? (...) La travesía será corta –pensaba– ¡Ojalá durase siempre!". Mann (1966, pp. 28-29).

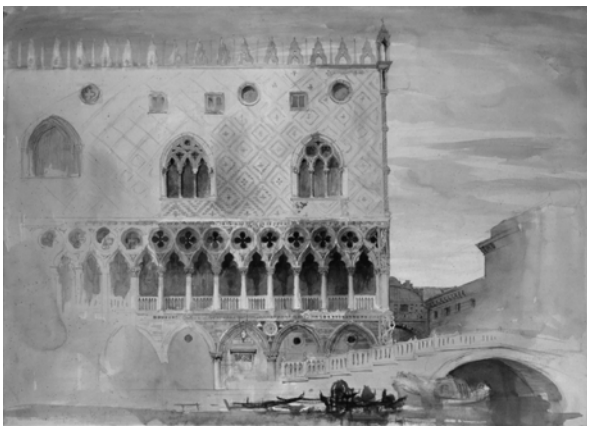

Fig. 06. Luchino Visconti, 1971, *Morte a Venezia*, montaje del autor de los fotogramas 1:57:32'' y 1:57:36''

Fig. 07. John Ruskin, 1865, Estudio del exterior del Palazzo Ducale, Ashmolean Museum.

Belleza y Muerte (Tadzio y Aschenbach)

Muerte en Venecia es una oda a la belleza pura y perfecta, la belleza platónica, representada por Tadzio, un adolescente polaco que veranea en el mismo hotel que el protagonista. Pero este homenaje a la belleza tiene su envés necesario en su contrario, en la monstruosidad de la degeneración que será sufrida por Aschenbach. Una dualidad que se manifiesta en los propios escenarios en los que se desarrolla la trama. Venecia será el reflejo de estos dos apuestos, a la vez. La encarnación de lo bello y lo monstruoso, y de lo refinado y lo degradado. Será la síntesis material de la romántica idea de la belleza decadente[9].

La dualidad conceptual que subyace en el desarrollo de la trama fílmica es un fiel reflejo de los conceptos filosóficos desarrollados en la obra literaria original, que tuvo su origen en la experiencia directa que Mann mantuvo con Venecia, a la que consideraba "la ciudad seductora y vinculada a la muerte, la ciudad romántica por excelencia"[10]. La breve novela relata una ficción por medio de una trama bastante concisa, que sin embargo se sustenta en una compleja reflexión abstracta en la que se entrelazan el pensamiento estético y las referencias simbólicas y mitológicas. Se describe el

9. Quizás el encomio a la belleza romántica de Venecia más influyente de todos los tiempos haya sido el pronunciado por John Ruskin en *Las piedras de Venecia* (1851-53). En esta obra el polifacético artista británico la describió como escenario de la colisión entre la miseria del presente y la grandeza del pasado que encarnaba el Mito de Venecia. Tomando como modelo estético el arte medieval bizantino y gótico, lo enfrentó a la frialdad y regularidad de la modernidad, cuyo radio de acción consideraba extendido hasta el Renacimiento. A la hora de expresar la belleza de lo decadente son especialmente sugestivas las acuarelas que acompañaban este argumento, en las que se enfrenta el colorismo y la viveza del detalle ornamental con la representación exacta de las manchas de humedad, el desconchado de las paredes y la abrasión de la piedra, haciendo uso de las tintas de modo que, en muchos casos, las arquitecturas se desdibujan sugiriendo ser víctima de una especie de disolución matérica. Ruskin (2000).

10. Cita en Margarethe Glac (2016, p. 227), quien a su vez cita a Thomas Mann (1975, p. 429). La novela tiene unos claros antecedentes personales. En 1911 Mann viajó a Venecia junto a su esposa Katja. En el ambiente aristocrático que ofrecía la ciudad a principios de siglo conoció a dos jóvenes polacos, Vladislav Moes y Janek Fudakovski, quedando fascinado por la belleza del primero. El asombro que le produjo su propia fascinación gestó en él una historia latente que más tarde se convertiría en su famosa novela, publicada en 1912, en la que los jóvenes anteriores se convertirían en Tadzio y su compañero Jascho. (Matamoro 1981, pp. 259-260). Para tener una idea de cómo Mann ha mantenido un constante paralelismo entre su propia vida y la de sus personajes, consúltese Mann (1969).

enfrentamiento entre la fuerza dionisíaca –vital y destructora, a un tiempo, que encarna Tadzio– y la apolínea –representada por Aschenbach y tal vez por el propio Mann–, y se hace por medio de las reflexiones de éste último sobre las propuestas del *Fedón* de Platón y *El nacimiento de la tragedia* de Nietzche en relación a la belleza y el arte. Aschenbach admirará al joven polaco como un arquetipo platónico, modelo primordial e inalcanzable de belleza y, como tal, no llega a establecer con él ningún contacto prosaico, ni entiende su idioma ni le oye hablar en toda la narración. Mantiene un distanciamiento, pues, con la naturaleza vital pero a la vez destructora de la belleza, que será la que finalmente lo arrastre hacia la fatalidad. La lucha entre la vida y la muerte, el Eros y el Tánatos freudiano estructuran toda la narración y es precisamente esta dualidad la que más claramente trasladó sesenta años después Visconti a su obra cinematográfica[11]. La adaptación del libro a la película supuso un arduo esfuerzo por parte del cineasta, puesto que tanto la estructura espacial como temporal de aquel eran difícilmente adaptables al formato narrativo de la gran pantalla[12]. Sin embargo, el gran logro del director fue el de saber sugerir con imágenes la compleja relación metafísica entre lo bello y lo degradado.

A pesar de rodarse a inicios de los años setenta, el montaje escenográfico de las escenas urbanas se hizo con relativa facilidad: la ciudad mostraba aproximadamente el mismo aspecto que sesenta años atrás, fecha de ambientación de la historia narrada. Fue precisamente a principios de siglo XX, en 1902, cuando se produjo la caída inesperada del Campanile de San Marco. Un hecho que marcaría para siempre el tratamiento estético de la arquitectura de la ciudad: su reconstrucción se hizo siguiendo el principio *com'era dov'era* (como era y donde estaba), que tuvo una generalizada aceptación tanto en el mundo académico y político como en el resto de la sociedad veneciana. Este hecho puntual puso las bases para el desarrollo y puesta en práctica de una corriente conservacionista en el tratamiento del patrimonio urbano local que a la larga propició una especie de momificación de la ciudad. Es precisamente la aplicación ininterrumpida del *restauro storico* y de una política de conservación edilicia basada en la degradación controlada lo que hace que en Venecia conviva en un equilibrio inusual lo deslucido y marchito de los materiales con la hermosura de las formas que configuran[13].

---

11. Para profundizar en el pensamiento filosófico que recorre el libro de Mann, en concreto el enfrentamiento entre opuestos que en él se desarrolla, consúltese Bottiroli (2015, pp. 144-158). El autor hace una relectura de la *Muerte en Venecia* incidiendo en la relación entre sus dos personajes principales y argumenta que ésta no se puede interpretar únicamente como la relación entre Eros y Tánatos, sino como una oposición más amplia, aquella que se establece entre la perfección de lo formado y la perfección de la nada, entendida desde el punto de vista heideggeriano. Por otra parte, con respecto a la dualidad conceptual que recorre todo el libro, es recurrente la idea de que ésta también se estructura en la oposición entre el norte y el sur, fundamentada en la tradición del viaje del artista germánico a Italia en busca del arte grecolatino, la sensualidad y la vitalidad que ofrece la luz radiante frente al oscuro y frío norte protestante (Fernández 2010, p. 23).

12. Para saber más sobre los pormenores de la complicada translación del libro a la película, consúltese Rebolledo (2010, pp. 177-204).

13. Para conocer todos los pormenores del derrumbe y la reconstrucción mimética del Campanile, véase el compendio de artículos que con motivo de su inauguración diez años después se hizo en AA.VV (1912). Si se quiere tener una visión amplia de los métodos de restauración y conservación que se aplican en Venecia, consúltese Roca (2004).

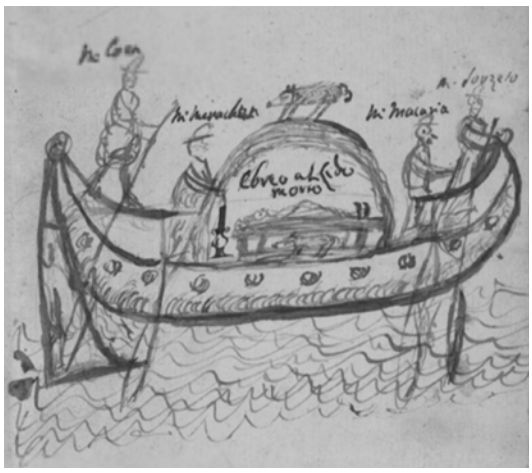

Fig. 08. Luchino Visconti,1971, *Morte a Venezia*, fotograma 1:25:02''

Fig. 09. Guido Costante Sullam, primer tercio s. XX, *Pianta dimostrante lo sviluppo del Guetto di Venezia dal 1516 al 1707,* Archivio di Stato di Venezia (ASVe).

Fig. 10 . Autor desconocido, *ca* 1890, *Raccolta dell'acqua del pozzo.* venipedia.org

Fig. 11. Autor desconocido, siglo XVIII, Dibujo que ilustra el transporte en góndola de un judío difunto hacia el cementerio del Lido. Primera página del *Libro morti ebrei [...] turchi,* Archivio di Stato di Venezia (ASVe). La imagen es una muestra del desprecio con el que continuamente se trataba al setor judío de la ciudad: al difunto le acompañan dos cerdos, uno sobre la cubierta de la embarcación y otro bajo el propio cadáver.

La ciudad bella, la representada por el esplendor del Canal Grande, la volátil atmósfera del Palacio Ducal o la voluptuosidad de la Plaza de San Marco y el refinamiento bizantino de su Basílica, aparece solo fugazmente en la película. Solo en algunas escenas, siempre como telón de fondo, como una belleza inasible, efímera, que ya está marcada por su propio destino fatal. Sin embargo, la ciudad infecta, sucia y degradada, asociada a la propia progresiva degeneración del personaje principal, tiene un papel protagonista. Se nos muestra una Venecia demacrada, parece que estuviera podrida, en estado de descomposición. Es una Venecia marcada por el cólera.

Miedo a tocar. La profilaxis vertical y horizontal

Sobre las paredes desconchadas y sucias de la ciudad afectada por el cólera, en el film aparecen recurrentemente carteles del *Comune* que avisan a la población de que se tomen las medidas higiénicas pertinentes para evitar la epidemia. En este contexto es muy significativa la escena de un operario que con una regadera va vertiendo una especie de desinfectante de color blanco sobre los paramentos, escaleras y suelos de la urbe, e inunda el perímetro de los pozos públicos. Se nos muestra una Venecia infectada, que no hay que tocar por miedo al contagio.

Este miedo a tocar se reconoce en el propio ADN constructivo de la ciudad. Y de manera muy clara, en estos pozos-cisterna que precisamente se retratan en la película como objeto prioritario de las medidas higiénicas. Se puede afirmar que el pozo-cisterna es la materialización del miedo y la aversión por las aguas lagunares. Y basta con analizar su función y morfología para evidenciarlo. La cisterna veneciana es básicamente una bolsa profiláctica enterrada en el suelo fangoso que permite la acumulación de las aguas pluviales, las aguas buenas, puras, aptas para el consumo, y las separa, gracias a su envolvente impermeable, de las aguas del subsuelo inundado, de las miasmas sobre las que se levanta la urbe[14]. Este dispositivo arquitectónico revela una cuestión clave en la estructura topológica de esta extraña ciudad. En relación con el agua, Venecia se divide verticalmente en dos mundos que, estando muy próximos, no llegan a tocarse: el mundo aéreo de las aguas provenientes del cielo, del agua clara, y el mundo subacuático, oscuro e infecto de los canales y la laguna. El primero, es la esfera habitable, lugar en el que se desarrollan los espacios del hombre; el segundo, la parte inhabitable de la laguna, que hay que evitar en la medida de lo posible: incluso los cimientos de los edificios se adentran en el subsuelo en forma de palafitos, apéndices leñosos que sugieren la idea de que las casas se posan en el agua sobre alfileres.

Si la categorización entre aguas buenas y malas estructura verticalmente la ciudad, será asimismo el agua la que marque su morfología en el plano. Como es sabido, Venecia está conformada por más de cien pequeñas islas, y el agua, el canal, constituye el elemento de separación y a la vez de conexión entre ellas. Será de nuevo la idea del *miedo a tocar*[15] la que radicalice esta configuración fragmentada. De hecho, será en Venecia donde se invente la noción de *ghetto* y se extreme la idea *fondaco*, dos tipos de espacios urbanos profilácticos que en esta ciudad representan el miedo y la aversión a las etnias minoritarias, al otro, al extraño[16]. Y tampoco es casualidad que fuese Venecia el escenario elegido por Schekaspeare para ambientar dos de sus obras capitales, *Otello* y *El mercader de Venecia*, estructuradas sobre la idea de la aversión al diferente[17].

---

14. Con el aumento de la población y el miedo a las epidemias a partir del siglo XV los pozos-cisterna complementarían el agua que naturalmente recogían con aguas captadas en el continente y transportadas a la ciudad a bordo de barcas construidas para tal fin, llamadas *burchi*. El binomio *burch*i-pozo fue el sistema de suministro de agua que perduró en Venecia hasta finales del siglo XIX, cuando las corrientes higienistas obligaron a plantear una solución acorde a los tiempos. El proyecto moderno consistió en el trazado de una conducción subterránea que captaba las aguas limpias del Seriola –un canal excavado en el 1540 con el fin de acercar las aguas del río Brenta a los márgenes de la laguna– y las transportaba a Venezia bajo el puente ferroviario (posteriormente denominado de la Libertad), que había unido definitivamente la isla con la tierra firme en 1842 (Michela,1842).

15. Expresión tomada prestada del sociólogo Richard Sennet. Concretamente, la frase es el título del capítulo que trata sobre Venecia en su libro *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (Sennet, 2007).

16. Ghetto era el nombre de un barrio-isla en el que se obligó a residir a la comunidad judía, que sólo se comunicaba con el resto de Venecia durante el día a través de dos puentes levadizos férreamente vigilados; el fondaco veneciano (evolución del *funduq* árabe) era un gran complejo residencial en el que se obligaba a vivir, asimismo, a las etnias minoritarias. Hoy día sobreviven varios *fondaci*, como el Fondaco dei Turchi y el Fondaco dei Tedeschi, en los que antiguamente se alojaban los turcos y los alemanes de la ciudad, respectivamente. Sobre el ghetto y el fondaco, consúltese Concina (1994 y 1997), respectivamente

17. Una interesante publicación que precisamente conecta la obra de Shakespeare y la de Thomas Mann es la *La ciudad de los extravíos* (Fernández, 2010).

Fig. 12. Luchino Visconti, 1971, *Morte a Venezia*, fotograma 1:46:56''

Fig. 13. Federico Fellini, *Il Casanova di Federico Fellini,* 1976. Fotograma 33:41''

La máscara (blanca de Haussenbagh) y la piel de los edificios
Marcado por la incipiente enfermedad y en plena desesperación emocional, el compositor acude al barbero para mejorar su aspecto, quien le maquilla la cara con polvos blancos. A partir de este momento y hasta el final de la cinta, la capa de maquillaje, que a duras penas puede ocultar el empeoramiento progresivo del personaje, actuará como una máscara. En el uso de esta segunda piel podemos reconocer, de nuevo, una identificación entre el protagonista del film y la propia ciudad[18].

18. La película Casanova, de Federico Fellini, incide asimismo en la identificación de Venecia con la máscara. En el inicio de la película se hace un homenaje al carnaval veneciano, en este caso, excesivo, grotesco, esperpéntico. En una Venecia recreada en los estudios de Cinecittà, se reproducen las cubiertas de la cárcel y las cúpulas de la Basílica de San Marco, incluso las mismas aguas de la laguna, con grandes lonas de plástico ondulante que no ocultan su artificiosidad. Esta Venecia de cartón-yeso recreada por Fellini no se aparta mucho de la realidad material de la ciudad (Fellini, 1976).

Fig. 14. Carlo Naya, 1875, *Ca' d'oro. Venezia,* Wikimedia.org

Fig. 15. Foto del autor, 2018, Muro veneciano con su característico aspecto degradado.

Venecia, quizás hoy más que nunca[19], se podría entender como un gran decorado, una gran masa pétrea recubierta por una segunda piel. Se reconoce esta dimensión epidérmica de la arquitectura en la mayoría de las edificaciones que ofrecen su fachada al Canal Grande, verdadera arteria histórica de ostentación de la riqueza acumulada detrás de los muros palaciegos, como el caso del famoso Ca'Doro, que recubre su frente de todo el artificio arquitectónico característico de la transición entre el gótico y el renacimiento veneciano, o el propio Palacio Ducal, que se ofrece a las aguas del Bacino como si se tratase de un volumen cubierto de tela estampada. Esta inclinación por la exaltación de la dermis arquitectónica la encontramos asimismo en la mayoría de los edificios religiosos, dentro de los cuales la iglesia de Santa Maria dei Miracoli y la propia Basílica de San Marco son ejemplos paradigmáticos. Es precisamente en la fachada de la Basílica donde quizás sea más patente una característica endémica de la máscara arquitectónica veneciana: la heterogeneidad de sus componentes y su fragmentación. Como es sabido, el territorio pantanoso en el que se fundó la ciudad carecía de materias primas para la construcción. Los venecianos, por tanto, para levantar todas sus arquitecturas tuvieron que recurrir a material constructivo proveniente de expolios o de las canteras de Istria o Grecia, y éste debía configurarse en forma de piezas pequeñas, a ser posible, ya labradas, para poder transportarlas en embarcaciones hasta la ciudad.

19. Venecia es cada vez más la caricatura de sí misma. Y este hecho manifiesta de manera clarividente en la cosificación que de ella hacen los escaparates de los negocios de souvenirs. Miniaturas del Palacio Ducal, del Campanile, fotografías, grabados y estampas de palacios y canales, máscaras de carnaval, joyería y todo tipo de objetos de vidrio de Murano, estampados y *merletti*, etc., remiten a una ciudad de imágenes estereotipadas que se condensa al otro lado del vidrio. Una imagen reductiva y homogeneizadora de la realidad urbana que sin embargo ha acabado sustituyendo a la real en el imaginario colectivo. Así, la imagen de la ciudad mostrada en el escaparate, a pequeña escala, tiene su fiel reflejo en la escala urbana: la arquitectura adelgaza su espesor para convertirse en una máscara de sí misma, se comprende cada vez más como una instalación ficcional de cartón-yeso de un parque temático que como construcciones contenedoras de vida, real.

Fig. 16. Luchino Visconti, 1971, *Morte a Venezia*, fotograma 1:03:27''

Fig. 17. Reale Fotografia Giacomelli, 1926, Jóvenes posando sobre una góndola con el Hotel Excelsior de Fondo. Archivio Fotografico Giacomelli, Comune di Venezia.

Fig. 18. Reale Fotografia Giacomelli, 1935, Vista aérea del Hotel Excelsior y su playa adyacente, Archivio Fotografico Giacomelli, Comune di Venezia.

Fig. 19. Foto del autor, 2018, Crucero cruzando el Canal de la Giudecca.

Sin embargo, la dimensión epidérmica de los edificios tiene su expresión más literal en la forma en que se construye el típico muro veneciano hecho de ladrillo. El muro en Venecia ha de protegerse del agua, y con esa intención la fábrica se reviste tradicionalmente mediante una superposición de revocos diferentes que a su vez propician la transpiración[20]. Este sofisticado sistema de revestimiento se va degradando con el paso del tiempo y se desconcha por zonas de forma desigual, hasta que pone de manifiesto la masa de ladrillo que cubre. Un fenómeno que confiere su típico aspecto al muro veneciano y que expresa muy bien la íntima relación entre arquitectura y máscara. Una máscara hecha de diferentes pieles que se disponen sobre una piedra extranjera, de otro lugar. Se podría entender la ciudad entera como una gran máscara que oculta su propia esencia, su identidad primigenia, el agua informe sobre la que se levanta.

La inundación de los cuerpos

Si la Venecia de Visconti encarna lo putrefacto y lo feo, será en cambio el ambiente costero del Lido, la isla que separa la laguna del Adriático, donde lo bello se manifieste plenamente, vinculado al refinamiento del turismo aristocrático y burgués de principios de siglo XX. Un turismo ligado al baño en el mar. Ambientada en 1910, la película refleja claramente el boom inmobiliario que sufrió esta isla en la dos primeras

20. A este respecto consúltese Doglioni (2004, p.121).

décadas del siglo XX, que se materializó en extensas instalaciones de baño frente a su larguísima playa asociadas a hoteles de lujo como, entre otros, el Hotel des Bains, donde se rueda el film, o el orientalista Hotel Excelsior; pero también en salones de juego, el famoso Casino y en un gran conjunto de casas de veraneo privadas construidas en estilo Liberty, en boga en esos años[21].

La cinta retrata el canto del cisne de este turismo de élite con inquietud cultural que propició la creación de una identidad veneciana ligada, por ejemplo, a los grandes festivales de arte vigentes aún en la actualidad. Un turismo que, representando aún un sector poblacional minoritario, tenía la posibilidad aunque no formara parte de sus expectativas de integrarse en la vida cotidiana de la urbe de principios de siglo y mezclarse con el veneciano autóctono para conocer de primera mano la ciudad popular, apartada de los grandes monumentos, la Venecia modesta y pequeña. *Venezia Minore* es precisamente el título del documental realizado por Francesco Pasinetti en 1942, quizás el más grande homenaje realizado hasta hoy de esa ciudad en la que ya en aquel tiempo se reconocían unos valores que merecían atención y protección[22]. Nos presenta una *venecianidad* que hoy día está en trance de desaparecer, entre otras razones, por la implacable presión ejercida por el turismo de masas, que crece de forma exponencial desde los años noventa del siglo pasado. Un turismo masivo, superficial y consumista que tiene su expresión más clara y, a la vez, más agresiva, en los grandes cruceros de vacaciones que constantemente atraviesan el Canal de la Giudecca y dan paso a hordas de pasajeros, a una auténtica inundación de cuerpos que discurre ansiosa las calles y canales en busca de la foto ideal con la que en un futuro rememorar su paso efímero por la ciudad.[23]

El plano onírico. El *acqua alta*

Si la Venecia de hoy está continuamente amenazada por la "inundación de los cuerpos" del turismo ocasional, también lo está por otro tipo de inundación, esta vez ligada indisolublemente a la forma urbana desde su origen, la de las aguas.

El final de *Muerte en Venecia* lo protagonizan los dos personajes principales, Gustav y Tadzio. El compositor, sentado en una hamaca en la arena

---

21. Un interesante proyecto promocionado por el Comune de Venezia en colaboración con el IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia) que permite la consulta online de todo el catálogo de edificios Liberty del Lido puede consultarse en la página web *L'architettura del Lido dal liberty* agli *anni '50*.

22. Para un retrato más profundo de Francesco Pasinetti y su obra, consúltese Petrucci (1959, p.1) o Pellegrini (1981). *Venecia Minore* es también el título de una cuidadosa investigación sobre la tipología residencial veneciana desde los siglos XIV al XVIII. Su autora, Egle Renata Trincanato, fue la principal promotora a mediados del siglo XX del desplazamiento del interés por el estudio de los grandes y célebres edificios hacia los edificios más modestos (Trincanato, 2008).

23. Es sabido que el *Comune di Venezia* desde hace tiempo plantea iniciativas para limitar el acceso de visitantes. Últimamente esta preocupación generalizada se ha traducido en la instalación temporal, como proyecto piloto, de unos controles de acceso en el inicio de *Strada Nuova*, su principal arteria peatonal. Una propuesta muy polémica, que ha puesto de manifiesto el ya irremediable desequilibrio entre las políticas orientadas a la protección del habitante y su hábitat natural, y las que permiten la mercantilización despiadada de esta ciudad patrimonial.

Fig. 20. Luchino Visconti, 1971, *Morte a Venezia*, fotograma 2:06:58''

Fig. 21. Autor desconocido, 1966, Piazzeta de San Marcos durante la inundación de 1966, Wikipedia.org

de la playa, presencia en su agonía de muerte la estampa de Tadzio, que se adentra despacio en el agua del mar en calma y señala el horizonte. Esta imagen, de belleza platónica, esencial, remite al simbolismo de las aguas inmutables, quietas, las aguas durmientes de Gastón Bachelard[24]. Tadzio flota en un espacio casi infinito, sin referencias apenas, podríamos decir amniótico, en el que la frontera entre lo físico y lo ideal se difumina. Parece que asistiésemos a un momento en el que lo profano, cercano y sensible, trascendiese su propia materialidad para quedar suspendido momentáneamente en el plano de lo inalcanzable.

La imagen acuática que protagoniza el final de la película se identifica más con la superficie de agua calma de la laguna que con la marítima. Se puede intuir que Visconti, en el intento de componer una escena conclusiva de corte esencial, opta estéticamente por la plenitud que destila la imagen de las aguas lagunares en reposo.

Como es sabido, la laguna véneta, y con ella todas sus islas incluida Venecia, es víctima recurrente de las mareas, del *acqua alta*. El plano de agua tersa asciende casi imperceptiblemente hasta cubrir por igual todas las zonas próximas a la línea de flotación. Cuando sopla el Siroco, el viento que arrastra las mareas, en la ciudad suenan las alarmas, literalmente. Se oye un sonido de sirenas -las mismas que avisaban de ataques aéreos en tiempo de guerra- que advierten a la población del ascenso de las aguas. Entonces la ciudad vive momentos de frenética actividad. La gente apresura el paso para llegar a su destino, las barcas se aseguran en los embarcaderos, se atrancan las puertas de las viviendas con pequeñas compuertas estancas, los comercios ponen a funcionar las bombas de desagüe y se montan las pasarelas que servirán de nuevos caminos sobre el agua. Las *fondamente*, las calles, los *campi* y los bajos de las viviendas se inundan, y es en ese momento cuando se produce la magia. La materia pierde sus pies. Toda la ciudad, los arcos, las bóvedas, los muros, los palacios y las torres de las iglesias quedan momentáneamente flotando sobre su propio reflejo. Y el peatón ya no pisa el suelo, sino que se eleva unos centímetros sobre él para moverse libremente por esta nueva urbe volátil. El *acqua alta* se retira poco a poco, como llegó, y todo vuelve a una calma sostenida, a la espera de otra crecida, que de nuevo se producirá muy lentamente, pero de manera implacable.

24. Bachelard (2005).

Entre aguas (una historia y una ciudad)

Muerte en Venecia comienza y acaba con imágenes acuáticas. En ambos casos, con aguas que parecen pertenecer a la esfera de lo onírico. Enmedio se desarrolla una historia que partiendo de hechos y sentimientos mundanos, alcanza el terreno de lo platónico.

Venecia es una ciudad entre aguas que en virtud de las mareas pierde una y otra vez el amarre que la sujeta a lo terrenal, para ascender al mundo de la ensoñación. Aquel lugar sin tiempo del que Italo Calvino la rescató en forma de múltiples ciudades invisibles.

Bibliografía

AA.VV. *Il Campanile di San Marco riedificato: studi, ricerche, relazioni*. Venecia: Comune di Venezia, 1912.

BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México D.F.: Fondo de Cultura Contemporánea, 2005.

BALLESTER, Gonzalo. *La Serenissima*. [Vídeo]. Murcia: Acción Visual, 2016.

BOTTIROLI, Giovanni. La morte a Venezia di Thomas Mann. Un viaggio verso il legame tra gli opposti. En: *Enthymema*. 2015, no. 23, pp. 144-158.

BRUNETTA, Gian P. y FACCIOLI, Alessandro (eds.). *Luci sulla città. Venezia e il cinema*. Venecia: Marsilio, 2010.

— (eds.). *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*. Venecia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004.

CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2018.

CONCINA, Ennio. Fondaci. Architettura, arte e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna. Venecia: Marsilio, 1997.

—. *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo,* Milán: Electa, 1995.

—, CAMERINO, Ugo y CALABI, Donatella. *La città degli ebrei. Il ghetto di Venezia: architettura e urbanistica*. Venecia: Marsilio, 1991.

DAMIANI, Ludovica. *Set in Venice. Il cinema a Venezia. Scatti, protagonisti, racconti*. Milán: Electa, 2004.

DOGLIONI, Francesco. Restauración arquitectónica y cambios en la imagen de Venecia. En: GALLEGO ROCA, Javier (ed.). *La imagen de Venecia en la cultura de la restauración arquitectónica*. Granada: Universidad de Granada, 2004, pp. 121-143.

DORIGO, W. *Venezia. Origini, ipotesi e ricerche sulla formazione della città*. Milán: Electa, 1983.

ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*, Madrid: Taurus, 1999.

ELLERO, Roberto. *L´immagine e il mito di Venezia nel cinema*. Venezia: Comune di Venezia, 1983.

FELLINI, Federico. *Il Casanova di Federico Fellini*. [Vídeo]. Roma: PEA, 1976.

FERNÁNDEZ, Jaime. *La ciudad de los extravíos: visiones venecianas de Shakespeare y Thomas Mann*. Madrid: Fórcola, 2010.

GLAC, Margarethe. La dicotomía norte-sur en la Muerte en Venecia de Thomas Mann y transatlántico de Witold Gombrowicz. En: HOCHMAN, Nicolás (ed.), *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina*. Buenos Aires: Heterónimos, 2016, pp. 224-237.

L'architettura del Lido dal liberty agli *anni '50* [consulta: 10 abril 2019]. Disponible en http://www2.comune.venezia.it/lidoliberty.

MANN, Thomas, *Der Tod in Venedig.* Berlin: S. Fischer Verlag, 1912.

—. *La Muerte en Venecia*. Barcelona: Plaza&Janes, 1966.

—. *Relato de mi vida*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

—. Lübeck als geistige Erfahrung. En: WYSLING, Hans y FISCHER, Marianne (eds.). *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann*. Tomo I: 1889-1917. Passau: Hemeran y S. Fischer, 1975.

MATAMORO, Blas. Thomas Mann, en sus diarios. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1981, no. 371, pp. 227-230.

MICHELA, Ignazio. *Memoria sull'origine e sullo sviluppo del progetto ondurre acqua potabile dal continente a Venezia*. Torino: Tipografía Zecchi e Bona, 1842.

NORWICH, John Julius. *Historia de Venecia*. Granada: Almed, 2009.

PELLEGRINI, Glauco. *Il maestro veneziano*. Venecia: Corbo e Fiore, 1981.

PETRUCCI, Antonio. L'eredità di Francesco Pasinetti. En: *Bianco e Nero*. 1959, año XX, no. 6, pp. 1-12.

REBOLLEDO, Matías. Entre la libertad estética y el respeto académico: la Muerte en Venecia de Luchino Visconti. En: *Revista chilena de literatura*. 2010, no. 76, pp. 177-204.

RUSKIN, JOHN. *Las Piedras de Venecia*, Costa, Xavier (edit.); Jarauta, Francisco (prol.); Pla, Maurici (trad.). Madrid: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2000.

SENNET, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

TRINCANATO, Egle Renata. *Venezia minore*. Balistreri, Corrado; et al. (eds.). Verona: Cierre Edicioni, 2008.

TURNER, Victor W. *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus, 1988.

VAN GENNEP, Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

VISCONTI, Luchino. *Morte a Venezia* [Video]. Los Angeles: Warner Bros., 1971.

ZANGRANDO, Fiorello. Quando il cinema si chiamava Venezia (1906-1945). En: BORIN, F. y ELLERO, R. (eds.). *La passione e la ragione. Scritti cinematografici di Fiorello Zangrando*. Venecia: Comune di Venezia, 1994.

ZANOTTO, Piero. *Veneto in film. Il censimento del cinema ambientato nel territorio. 1895-2002*. Venecia: Marsilio, 2002