

Antoni Figuera

En el territori de l'artístic –i molt particularment en el de les relacions entre literatura i cine–, alguns encontres/desencontres no són gens atzarosos ni gratuïts. Per posar només uns exemples: el d'Orson Welles amb Shakespeare, del qual en sortiria, entre d'altres, aquell film antològic que és *Campañadas a medianoche*; el de Joseph Losey amb Harold Pinter, de la col·laboració mútua dels quals, com a director i guionista, en sorgiria aquella magnífica pel·lícula que va ser *El mensajero* (aquella obra que en esperit i lletra remet a *L'amant de Lady Chatterley* de D.H.Lawrence); o el de Resnais amb el formalisme objectualista i un si és no és artístic del "nouveau roman" –i, més en concret, amb l'insuportable Alain Robbe Grillet–, cosa que es va traduir en la controvertida *El año pasado en Marienbad*.

No ha estat tampoc gens fortuït ni casual l'encontre entre Thomas Mann i Luchino Visconti, de la mateixa manera que tampoc ho va ser d'aquest darrer amb Lampedusa, i que es va traduir en una de les

millors pel·lícules de la història del cine: *El gatopardo*. Entre tots –Mann, Lampedusa, Visconti–, el lector i espectador percep un mateix "air de famille", idèntica sensibilitat estètica, una semblant consciència moral davant l'esbucament de determinats valors –de classe, per descomptat– que el pas de la Història arrossega. (Pel contrari, sí va poder considerar-se imprevisible i poc afortunada –almanco en el moment de l'estrena– l'adaptació que Visconti va dur a terme de la magistral novel·la de Camus *L'étranger*).

La veritat és que fa molt de temps que no he tornat a veure *Muerte en Venecia* (aquell film que, en el moment de l'estrena, el crític de la revista *Triunfo* Fernando Lara va confessar que havia vist seixanta vegades). En conseqüència, la meua impressió –cosa que no és habitual en mi– estarà condicionada per la llunyania que la distància imposa a la percepció de l'espectador, no mediatitzada pel pas del temps i pels canvis que, de vegades, successives revisions d'una obra acaben per imposar sobre una pri-

mera valoració. (En el meu cas, l'exemple paradigmàtic que present cada vegada que se'm demana sobre això és *2001, una odisea del espacio* de Stanley Kubrick).

Però anem al nucli de l'obra de Visconti, que és també l'eix sobre el qual gira la novel·la de Mann. ¿Quines són les relacions que se li plantejen a l'artista –un escriptor, en el llibre de Mann; un músic, en l'obra de Visconti– en aquell doble procés d'acostament i distanciament pel que fa, si no tenim una paraula més precisa, al que en deim Realitat? ¿L'artista és un esperit sagrat, alat i incontaminat, tocat idealment per la vareta màgica de les Muses, o un element subversiu que es deixa arrossegar pel descontrol de tots els sentits i la seva obra serà l'exploració final a què condueix l'exacerbació d'aquests sentits? ¿L'artista està posseït per la realitat o, al contrari, és qui lentament i gradual l'hi va imposant, el domini absolut i total de la seva pròpia visió? ¿S'ha d'ajustar la mirada de l'artista a una concepció apol·línica –mesurada, contengu-

da– de l'art, coincident amb el clasicisme; o a una concepció dionisíaca –fulgurant, desbordada– coincident amb la Modernitat?

Tant Mann com Visconti i Gustav Mahler –autor que s'utilitza a la fascinant partitura musical del film– ens restitueixen la realitat de l'artista –la seva plenitud d'abans, la seva decadència i decrepitud actuals– filtrada a través d'un espès teixit de condicionaments socials, tradicions, prejudicis, convencions, l'esfondrament vital del qual ve simbolitzat per el protagonista per la pesta –la malaltia i les seves metàfores– que assola la ciutat veneciana.

El professor Aschenbach –magníficament interpretat per Dirk Bogarde– es troba sotmès sense saber-ho (ho descobrirà gairebé pòstumament en el moment de la mort, i Venècia es convertirà en el mirall en què haurà de veure reflectits la seva cara i la seva ànima corcats per la lepra del temps) a un sistema que desfigura, que mutila la seva imatge del món; cosa que no l'incapacita, per altra banda, per esforçar-se a veure la realitat directament, amb la sorpresa de qui veu per primera vegada, amb la frescor sensual, amb la força indestructible del primer dia de la creació. Aschenbach s'ha resistit tota la seva vida a aquesta manera de contemplació, fins que la figura i presència del jove Tadzio, contravenint totes les regles del joc social el força a enfrontar-se ja en el darrer revolt del camí de la seva vida a la seva doble condició d'artista i d'home.

Diu un dels personatges de la pel·lícula (i aquí s'enclou una de les claus tant del film de Visconti com de la novel·la de Mann): "L'art eleva l'ambigüitat a la categoria de ciència." Perquè d'això es tracta precisament tant en una com en l'altra: analitzar la condició de l'artista dins del món burgès a què pertany i del qual alhora es distancia per posar-lo en qüestió. L'existència peculiar que duen els artistes, suposadament mancada de tota ambició per a la mentalitat burgesa, se'ls brinda com a darrer reducte que



els allibera de tota responsabilitat i de tota necessitat de donar compte de les seves accions.

En el cas del professor Aschenbach, l'assumpció plena de tots els riscos que entranya la ruptura amb el miratge social en què sempre s'ha trobat immers, desembocarà en l'auto-destrucció del protagonista. La presència de Tadzio –símbol, si es vol, discutible del valor absolut de Belleza així com de la seva ambigüitat, asexualment o androgínia (llunyans ecos potser del *Banquet* platònic)– actua de catalitzador i de revulsiu davant d'una doble actitud cultural i moral que es reconeixen errònies. La realitat contemplada de cara –cosa que farà Aschenbach al final de la seva existència– no s'acomoda a esquemes fixos i inalterables, a l'estil de la vida que l'artista s'ha forjat.

Mann i Visconti saben perfectament que l'artista es veu obligat a dur una existència "al marge", Aschen-

bach haurà de descobrir per ell mateix que els camins de la vida normal no li són oberts i que els sentiments espontanis, ingenus i càlids dels homes no tenen aplicació als seus fins. La paradoxa de la seva sort és la de descriure la vida de la qual es troba exclòs. Decadentisme? Pensam que no. No, almanco en el sentit que ho puguin ser Oscar Wilde o Baudelaire. Quan Wilde col·loca l'obra d'art que vol fer de la seva vida, l'art amb què dóna forma a les seves converses, relacions i hàbits, per damunt de les seves obres literàries, està pensant en el "flaneur" de Baudelaire, en l'ideal d'una existència absolutament inútil, sense objecte i immotivada.

Si bé l'autor de *La muntanya màgica*, com Visconti, s'esforça a donar testimoni de la dissolució d'uns determinats valors no només històric-socials i morals sinó també artístics llençats a les golfes dels mals endreços davant la irrupció de la mediocritat



*Si per a Thomas Mann el pensament i l'art no són si no el producte d'una necessitat rítmica, per a Visconti, l'autoreflexió sobre el pensament i la manera d'expressió de l'artista suposa el pas d'una temporalitat no dialèctica a una altra dialèctica, crítica; o el que és el mateix, el pas d'una categoria humanística clàssica, burgesa i individualista a una altra de socialista...*

burguesa que s'acosta; paradoxalment, sobre els fonaments narratius del segle XIX, Mann edifica una estructura complexa els efectes previstos de la qual no tenen res a veure amb el realisme burgès vuitcentista. Mann designa la seva relació amb la tradició (com passa amb el Henry James d'*Un altre pas de rosca*) com a simultàniament amorosa i disgregant.

Així mateix, en Visconti aquesta relació, alhora disgregadora i amorosa, es manifesta en el fet que *Muerte en Venècia* explora i descobreix l'ànima individual fins al moll de l'os, la recorre en un sentit tan abismal que la deixa enrere per endinsar-se en el terreny del suprapersonal. Perquè "som menys individuals del que esperam o temem." Així, la mort veneciana d'Aschenbach per amor no es redueix a un estudi psicopatològic d'una sensibilitat malaltissa (com algú grollerament pogués pensar), com el viatge de Hans Castorp –el protagonista de *La muntanya màgica*– al país de la mort, el seu viatge hermètic a través de les cambres secretes de la muntanya, amb la seva pèrdua de consciència del temps, de l'espai i del

jo, era infinitament més que no una simple visita enciclopèdica a una època històrica.

Si per a Thomas Mann el pensament i l'art no són si no el producte d'una necessitat rítmica, per a Visconti, l'autoreflexió sobre el pensament i la manera d'expressió de l'artista suposa el pas d'una temporalitat no dialèctica –el periple vital d'Aschenbach abans del seu encontre amb Tadzio– a una altra dialèctica, crítica –l'enfrontament amb el seu jo una vegada consumat l'encontre–; o el que és el mateix, el pas d'una categoria humanística clàssica, burgesa i individualista a una altra de socialista, en la qual l'home és definit com el complicat nus de les seves relacions. O per dir-ho amb paraules de Philippe Demonsablon quan es refereix a això mateix: "Aquesta associació en què l'home no mesura la seva relació amb el món, sinó pel ressò sovint fetal dels seus actes."

Un darrer apunt al voltant d'aquesta presència omnímoda i devoradora de la "pesta" a *Muerte en Venècia*, com passava a la famosa novel·la d'Albert Camus. Si per a Camus la "pes-

ta" que assola la ciutat d'Oran acaba per convertir-se en el ressort moral davant el qual refermaran el doctor Rieux i altres protagonistes del llibre la seva necessitat de "compromís" i de "solidaritat" amb el destí de tots aquells que es troben abocats a una mort inevitable i dolorosa; per a Mann i Visconti en canvi la "pesta" es converteix en l'arquetip o símbol d'una "lepra" històrica i cultural que suposa l'enfonsament dels valors al voltant dels quals ha girat l'existència d'Aschenbach. Venècia enfonsant-se en les aigües, com a epítome d'una determinada forma –metàfora culturalista per excel·lència– d'entendre l'Art en termes de Belleza Absoluta. Ideal que –pensen Mann i Visconti– absolutament irrisori per als temps –que han definit gran part de la societat de la segona meitat del segle XX– que s'acostaven i dels quals tots dos en varen ser testimonis privilegiats.

*Muerte en Venècia* s'alça com el màxim tribut al fracàs i al triomf de l'artista –anvers i revers d'una mateixa moneda. I perquè potser morir a Venècia sigui el darrer recurs que el destí els tengui reservat a alguns justos. ■

