

Tadzio: el perfil de la belleza

Antonio Marquet*

En memoria de Walter González de León

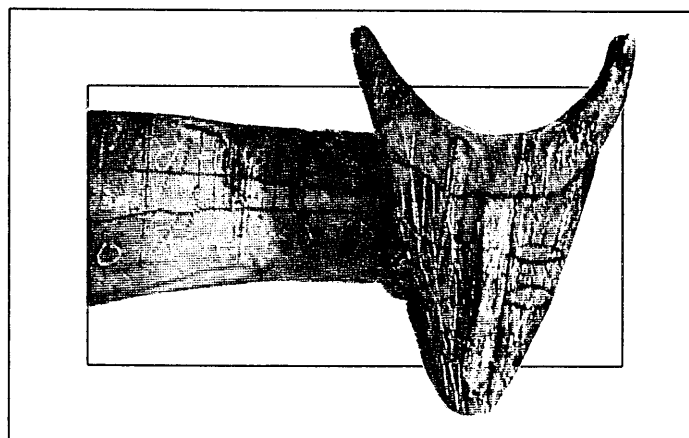
Gracias a la literatura, el cine y la música, es decir, debido a Thomas Mann (1875–1955), Luchino Visconti (1906–1976) y Benjamin Britten (1913–1976)¹, Venecia adquirió un nuevo y pronunciado valor simbólico en el imaginario occidental: la historia del movimiento homosexual en el siglo veinte obligatoriamente debe remitirse a canales venecianos, a las playas del Lido, góndolas y vaporetos, marco insuperable para el encuentro de extranjeros atraídos por la República de los Dogos, sede de la peste, temática de *Muerte en Venecia*. Tal es el título de una novela corta publicada en 1912 que inspiró una película estrenada en 1971² y de una ópera (1973), recientemente transmitida en el canal 22³. En este contexto, Venecia por su carácter único, la atracción que ejerce por esa imagen congelada de la decadencia, su *aislamiento*, ciudad inasible, como suspendida, ajena a las coordenadas de lo que constituye el mundo en que vivimos, se ha vuelto metáfora de la fascinación y decadencia, del carácter único y de excepción, que en muchas mentes está asociada con los supuestos "atajos" que apartan de la heterosexualidad, –bien se ve que no todos los caminos conducen a Roma, para jugar desde otro plano con los antes aterradores –o tonificantes, de acuerdo con la perspectiva– términos de desvío, desviación y desviado. Las primicias de la experiencia homosexual y gay, suelen vivirse como frontera, y adoptar la for-

ma de una experiencia a la vez atractiva y rechazada, temida y deseada.

Aunque la novela y la película sean las obras que han llegado a un público más amplio, la ópera de Benjamin Britten quizá sea la más revolucionaria, obviamente en su ámbito, de las tres creaciones⁴. Si bien es cierto que sin la novela corta de Mann, obra de madurez, no existiría ni película ni ópera –que pueden considerarse como una especie de testamento del director y del compositor y que por lo tanto son obras de senectud–, y que a todas luces la novela del premio Nobel logró perturbar al conde milanés y a un músico, la ópera, menos conocida, con menor incidencia en el público⁵ –es preciso señalar que en México, por ejemplo, no se ha representado– confronta el reto de lograr una ópera sostenida casi exclusivamente por la voz del tenor que representa el papel de von Aschenbach. Por su parte, la crítica cinematográfica, aunque utilizó argumentaciones de indudable orientación homófila⁶ (resultaba, en efecto, inaceptable la asociación de homosexualidad, belleza ideal y perfección formal), reconoció unánimamente los asombrosos logros viscontianos en la estética de las imágenes de una Venecia que emergía de las aguas de manera casi mágica ritmada con la música de Gustav Mahler.

La problemática personal de un reconocido escritor, Gustav von Aschenbach, se entremezcla con un proyecto estético que por sus aspiraciones totalizantes quisiera dominar la biografía oficial del artista cuyo ideal creativo rechaza a la imaginación, los deli-

* Área de Literatura UAM–Azcapotzalco.



quios de la confianza, los desahogos pasionales, en aras de un ideal apolíneo que busca la sencillez, y privilegia la reflexión. Permanentemente acechada por el ridículo y lo grotesco, la reflexión sobre la belleza, desde la problemática platónica, a los problemas de estilo en la obra de arte, o la belleza física del adolescente, articula la búsqueda central en *Muerte en Venecia*. Se trata de un episodio más de la lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco, que en el terreno de la problemática homosexual se traduce como control de la voluntad o la libertad de la pasión, como pugna entre trabajo intelectual y placer improductivo.

En el primer acto, von Aschenbach, el homosexual reprimido, que ignora todo de sí y pretende saber todo del arte verdadero, se ufana por haber logrado controlar sus pulsiones. El éxito no es total, puesto que sin cesar se siente asediado por dudas y pulsiones: el escritor renunció a la pasión por un ideal estético, pero también para no ser excluido socialmente, y obtener reconocimiento profesional. Paradójicamente, en la ópera de Britten, que sigue muy de cerca la trama de la novela de Mann, Gustav von Aschenbach es un *egregio signore*, título que le prodiga el *concierge* del elegante hotel veneciano en el que se aloja, o también el peluquero. Esa respetabilidad que ha buscado durante toda la vida, a la postre resulta muy relativa, e incluso de pacotilla.

En la ópera de cámara, Gustav von Aschenbach (tenor) lleva casi exclusivamente la voz cantante, y sólo comparte créditos estelares con Apolo (con-

tratenor) y con otra voz (Alan Opie) que en la producción de la BBC es al mismo tiempo el saltimbanqui, un viajero, el *concierge*, el peluquero...⁷ Esta colocación de la voz de von Aschenbach prácticamente pensado entre el dios alabado, en nombre del cual se ha vivido una vida y escrito una obra por la cual se es (re)conocido, y la otra voz que representa lo dionisiaco, el terreno de lo vulgar y que en la ópera corresponde a más de uno de los personajes, voces, sin una personalidad propia, que representan funciones más que a personajes reales, indistinción propia de lo irrelevante, de lo despreciable (voces que por otro lado, se expresan, a menudo, en italiano y no en inglés para subrayar aún más su marginalidad), es muy significativa: en esta distribución reside el carácter desafiante de la última ópera de Britten. En posición equidistante entre lo que valora y lo que desprecia, en primer lugar, Gustav von Aschenbach se dirige exclusivamente a sí mismo: no existe interlocutor posible, no hay un destinatario de esa problemática que absorbe la atención del novelista y que no solamente se limita a compulsar opciones estéticas, sino al mismo tiempo una forma de vida, opciones sexuales, y maneras de situarse en la sociedad. En la cumbre del reconocimiento, Aschenbach está herméticamente aislado, por sus rumias estéticas, por su inconciencia de sí, por la esterilidad creadora que le asalta. Sus intervenciones dentro del universo de Venecia se reducen a formular preguntas en torno al sirocco, a la peste; solicita información sobre letrados que se

encuentran por toda Venecia; a discusiones sobre la ruta que toma el gondolero... Lo que le pasa es indecible (¿acaso no es este rasgo una premonición de la muerte? ¿su palabra indecible no es una forma precursora de la peste?). No puede expresar ni sus dudas artísticas en el primer acto, su sentimiento de abandono y fracaso que le agobia, y menos se atrevería a hablar de su fascinación por Tadziu, en el segundo acto (¿a quién se las podría plantear?). La incomunicabilidad de su problemática se sublima en canto. Al parecer nunca alcanzó tanto vuelo como la cavilación neurótica.

Aschenbach paga el reconocimiento del que gozó, además, con el elevado precio de haber tenido que transformar cada instante de su vida en una lucha entre ceder y controlarse, entre dominio y abandono, entre seducción y reprimirse, entre placer y deber: bien sea en su habitación en Alemania, al viajar en el barco, al trasladarse en góndola, al pasear por una ciudad en decadencia invadida por el cólera o al permanecer en la playa, aparece la pugna. Voluntad, deber, tradición, conciencia, miedo, reputación, vanidad, aparentemente aliados poderosos, seguros y con prestigio, ceden paulatinamente ante la sola emergencia de la belleza, ante la seducción de Tadeo, Tadzio, el joven veraneante polaco de catorce años, que representa tanto la belleza, la seducción, así como la libertad y la autenticidad. Aunque von Aschenbach nunca le hablará, el efebo provoca fuertes resonancias en el alma del escritor, amplificadas por un hermetismo notable. La sola aparición de Tadzio, su sola presencia, y el discreto y temeroso intercambio de miradas entre escritor y efebo, actúa a la manera de una piedra que al entrar en la tranquilidad –por otro lado inexistente– que se esperaba como beneficio colateral del éxito que el escritor ha alcanzado, crea ondas en el agua que lo conducirán hasta la muerte.

... l'emploi d'une musique différente et surtout d'instruments à percussion aux sonorités étranges pour caractériser Tadzio, en rupture avec les thèmes et les timbres plus traditionnels attachés à Aschenbach, indiquent la surprise et la confusion de celui-ci devant des émotions entièrement

nouvelles pour lui et qui bouleversent son système de valeurs.⁸

Señala Dominique Fernandez.

En la última ópera de Britten se reúne una problematización de una homosexualidad incómoda, culpable, frente a la serenidad juvenil, "inocente" de Tadzio, seducción ante la cual nada puede la férrea voluntad que se enorgullece de triunfo durante décadas y más décadas, y el sigilo de la peste con los rumores ominosos y los llamados fallidos a la prudencia, una peste que, fuerza es decirlo, colocados ante los embates actuales de la inmunodeficiencia finisecular, nos resulta, por comparación, una forma incluso "piadosa" puesto que da cuenta del escritor con notable rapidez. En nada se parece la peste de la *belle époque* a la morosidad viral de la actualidad que prolonga la agonía: nada más ajeno al síndrome que el "*I know what I want and I want it now*" de Culture Beat.

Ingenuamente el escritor se pregunta: "¿Qué me está reservado en este lugar?" en el segundo acto cuando su intento por salir de Venecia ha fracasado porque etiquetaron su equipaje con destino a Como: la respuesta es conocida, se trata del placer y la muerte; ceder y morir, de rendirse a la contemplación de Tadzio y sus amigos que aparecen en una coreografía particularmente lograda en el video de la BBC (en la partitura, a los jóvenes polacos corresponden indicaciones coreográficas, dos lenguajes –música y danza, o si se prefiere literatura y danza, que garantizan la incomunicación del escritor y el ser contemplado).

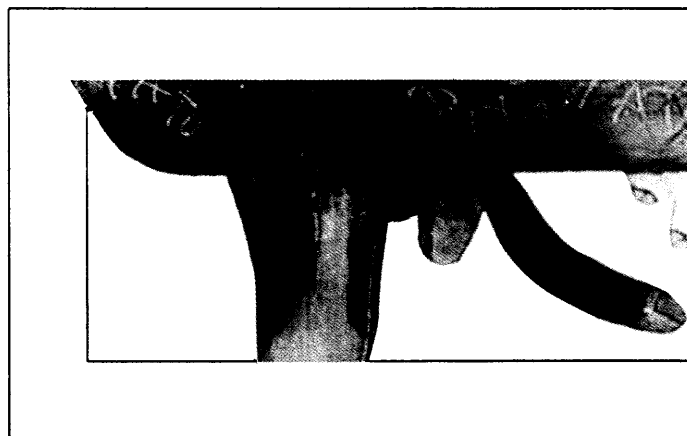
Muerte en Venecia fascinó por la asociación de placer y muerte; de peste y belleza. Ceder justificadamente al impulso hacia el sur "para" encontrar la muerte en el verano mediterráneo. Fuera del trabajo, la represión y las brumas del Norte, está el horror, la muerte, pero también el ridículo, el deshonor. No hay nada menos productivo que el placer, nada que atente con mayor vigor contra la moral victoriana que afortunadamente se queda en el Norte y no recibe carta de naturalización en la Serenísima. De acuerdo con la trama de la ópera, no hay experiencia más profunda, que libere más y confronte

te al sujeto consigo mismo como la experiencia del placer, o mejor dicho la esperanza del placer en ciernes, la de ceder a lo desconocido, la de ceder a sí mismo, a un sí mismo que emerge para demostrar cuán poco uno se conoce.

La playa, donde los elementos se reducen a su expresión mínima, arena, sol, mar, es el lugar del encuentro, el sitio desierto, golpeado por el mar, y que da la espalda a la majestuosa Venecia: de la arena del Lido sólo emerge Tazio en traje de baño. El viaje a un lugar ajeno, sitio de encuentro para extranjeros, permite liberar de las ataduras superyoicas del terruño, de la posesividad de la madre. El milagro lo operará, Tadeo, el señor de las causas extremas.

Forma parcial pero precursora, timorata y vergonzante de lo que posteriormente sería el estruendoso *coming out*, viajar ocupa un sitio central en la experiencia homosexual y gay: fuera de su sitio, libre de la mirada normalizante de un entorno superyoico, el sujeto se confronta. El viaje mismo posibilita la libertad y permite extremar la tensión de la problemática homosexual tal como se dio hasta antes de la Edad de Oro de San Francisco y el establecimiento de las comunidades homosexuales en Nueva York y Houston. El trío que emprende su viaje en *Priscilla, reina del desierto* sabe de la importancia casi religiosa del viaje. La dirección en *Muerte en Venecia* era hacia el sur; ahora es hacia el oeste, como lo decretaba Village People en su famosa "Go West", que repitieron los Pet Shop Boys, y ahora lo proclama la aventura de la Reina del desierto, Priscilla⁹. Fuera de su tierra natal, Gustav von Aschenbach, encuentra su verdadera naturaleza antes de morir. Paradójicamente halla su realización exactamente en lo que había combatido durante toda su vida, fuera de los rituales protectores de la rutina, y de su adicción que es el trabajo. La realización profesional y el reconocimiento social se presentan como pantalla que oculta y enajena los propios impulsos. La realización y el éxito social, así como sus contrapartes, la decadencia, la peste y la muerte se revelan en su naturaleza auténtica, como la enajenación misma.

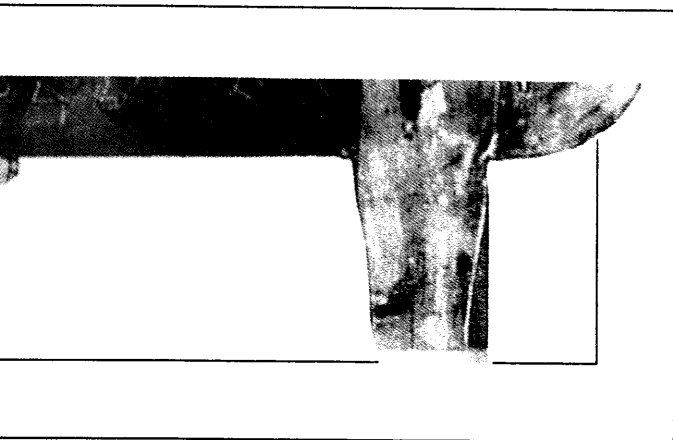
Por fuerza la obra de arte tiene que ser original, pero el lujo de lo inédito, por lo menos así lo supone el escritor, no puede permitírsele para sí mismo; sig-



nificaría su condena. Esa originalidad, en el contexto de su destino significa el horror, es justamente lo que no puede, lo que debe, permitirse en otros terrenos. No es un ser para sí, no es una creación para sí, sino un ser para el mundo. Puesto que él está condenado, censurado, boicoteado por sí mismo, supone que también lo está por la sociedad. Vivir, para él significa justamente haber introyectado esta renuncia.

Si al principio se enorgullecía de ser producto de su voluntad (define la suya como "Una vida de héroe, de disciplina y abstinencia"), a medida que Gustav von Aschenbach avanza hacia el segundo acto, el control y dominio de sí desaparece para adquirir formas del remordimiento, de la indecisión, de los proyectos no realizados. Un error, el haber puesto su equipaje en el tren para Como, retiene a Aschenbach en Venecia, lo cual le permite, sin cargos de conciencia, optar por el peligro y finalmente por la muerte que se presenta bajo la forma de fresas maduras, que sintomáticamente le vende la única mujer que canta.

"¿Qué es lo que en verdad deseo?", se pregunta Aschenbach en un viaje que exige respuestas inmediatas puesto que zarpa hacia la muerte y el mismo escritor está consciente de ello ya que identifica a la laguna de Venecia con la laguna Estigia, entre otras razones por el gondolero que lo lleva a su lugar, contrariando las órdenes de Aschenbach. Interrogar su deseo significa el abandonar las certidumbres de las que se enorgullecía el escritor. Sus certidumbres se vienen por tierra y sólo la excusa de la belleza sirve de puente para transitar de su posición



de escritor respetable, hombre público, hacia la sola contemplación de la belleza física de Tadziu y asumir su homosexualidad para morir en el honor de dar oído a sus pulsiones tanto tiempo acalladas. La música de Britten metafórica, simbólica y realmente rompe el silenciamiento de la pulsión operado durante toda una vida.

En Alemania, von Aschenbach atraviesa por una crisis generalizada, que en terrenos profesionales se caracteriza por haber perdido la inspiración: principalmente experimenta una vacuidad de su palabra. En el segundo acto de *Muerte en Venecia*, "Eros se hace palabra" en el momento en que el genio contempla por un instante la realidad, como señala el libreto. Parecería que esa palabra perdida, vacía, insuficiente con la que Aschenbach se enfrenta en Alemania, donde es escritor sin inspiración, se transforma instantáneamente cuando Aschenbach oye las irreconocibles resonancias con acentos extranjeros en la playa. Tadziu es significativo puro en un primer momento; posteriormente logra el escritor identificar que Tadzio corresponde a Tadeo, y que la familia debe ser de origen polaco. Tales silogismos filológicos calman ese vértigo lingüístico.

Muerte en Venecia sucede en un escenario desarticulado, descoyuntado, dividido, fragmentado en que los personajes no se hablan entre sí: aparece Apolo, Aschenbach, la familia polaca, los muchachos, los venecianos y la gente de servicio del hotel. Son grupos de personajes que están inmersos en burbujas que les impiden mezclarse y entrar en contacto. No obstante, están atrapados por la mira-

da del otro: uno se muestra; otro(s) contempla(n). Un complejo escópico y la música los une sin que puedan hablarse.

Escritores imaginarios

¿Es posible escribir la biografía del –por lo menos en el ámbito de la novela corta, y de la ópera de Britten– famoso escritor alemán Gustav von Aschenbach, quien lleva en su propio nombre la pertenencia a la aristocracia alemana y que está destinado a morir anónimamente en Venecia de cólera, la menos noble, si las hay, de las enfermedades? ¿De qué trataron las novelas que le dieron fama? ¿Escribió narrativa?

Escritor sin obra, nada sabemos de su temática, de las incidencias de su estilo. Tan sólo aparece su conflictiva interior, un constante titubeo, un constante ensimismamiento, un aristocratismo más bien histórico por sus remilgos excesivos contra la sexualidad a la que sin más cataloga como vulgar, y un cuerpo en decadencia en el cual se inscribirán las indelebles marcas del ridículo, un cuerpo que será librado como botín a esas fuerzas que tanto temió y despreció, la vulgaridad y lo grotesco –y con estas características, Aschenbach viene a hermanarse con el arqueólogo, alemán también, abstraído en sus estudios y en su repulsa por el sexo, Norbert Hanold, protagonista de *Gradiva*, quien emprende también un viaje hacia el Sur, a Pompeya. Sin embargo, Gustav von Aschenbach no tiene a su Gradiva que con su silencio terapéutico logra arrancar a Norbert Hanold de su rechazo al sexo. La diferencia entre la heterosexual fantasía pompeyana y la homosexual *Muerte en Venecia* es el vacío que sobreviene al artista cuando cede a su pulsión.

La obra "definitiva" de Gustav von Aschenbach quizá radica, paradójicamente, en la incapacidad de controlar su asombro ante la belleza de un Tadziu que no le dirige una sola palabra, y sí en cambio le sostiene miradas y se exhibe para ser visto, y admirado de manera consciente, orgulloso de los efectos que produce en el artista. Ser admirado pasivamente sin permitirle solicitar más nada, sin ofrecer nada en retribución por esa admiración casi religiosa. Quizá la

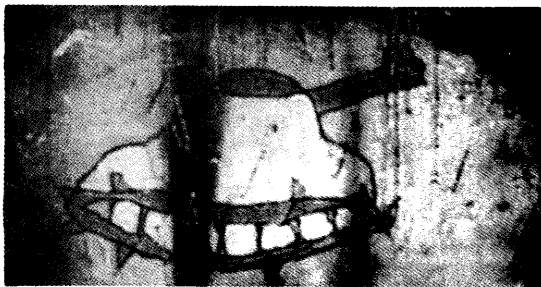


belleza sea así; y éstas sean sus prerrogativas. Pero, en la actualidad, tampoco resulta tan inverosímil el encaminarse con paso tan firme hacia la peste.

Ciertamente Gustav von Aschenbach pertenece a la misma casta de Cide Hamete Benengeli, autor del Quijote. Y también, a la familia de otro autor del Quijote, Pierre Ménard. Sin embargo, a diferencia de estas dos entelequias, la personalidad de Aschenbach adquiere mayor peso, al tiempo que su obra queda envuelta en las brumas: por las batallas que puede y ha podido librar con la palabra, un escritor más que nadie estaría en condiciones de verbalizar "algo" que, en la época de Mann, pertenece al orden de lo inefable, o mejor, "algo" sobre lo cual pesan fuertes prohibiciones y tabúes, "algo" que no era "digno" –con todo el arcaísmo que lastra a este término– de ser mencionado. Por ello la necesidad de que el protagonista sea escritor. Por otro lado, "eso" tiene que pasar por el filtro esteticista, por el alibi del arte, de la compleja problemática artística, de la filosofía, y aventurarse por el circunloquio de Platón tan sólo para crear un espacio necesario para la emergencia de las tendencias homosexuales. Semejante aspaviento es de tal naturaleza que debe catalogarse al lado de la más complicada voluta barroca. Protagonista, Gustav von Aschenbach es un personaje que muere, muere quizá porque no era posible ni su unión con Tadzio, lo cual hubiera resultado particularmente obsceno (hay que pensar en el abuso de menores), y desde el punto de vista estético como un atentado contra la belleza misma, cuya

metáfora es el efebo polaco¹⁰. Después de ceder no podía vivir. Y por ello muere de peste, muere en una ciudad extranjera. En la playa, de acuerdo con Britten, una playa ahora desierta, lugar intermedio entre San Marcos y un mar Adriático que forma parte de un escenario que ya nadie verá por el temor de la peste. No sería absurdo imaginar la declaración de cuarentena a la muerte de Gustav von Aschenbach, cuyo cuerpo queda allí en una silla, de espaldas a la belleza de Venecia a la que el escenógrafo ni siquiera alude, ya que su propuesta opta por jugar con planos luminosos y oscuros cortados tajantemente, que son los mismos de la conflictiva entre la individualidad del artista y la sociedad, entre la vida y la muerte, entre inspiración y esterilidad creativa, entre la juventud del efebo y la edad avanzada del artista, entre la belleza concreta y el demiurgo escarnecido, sujeto supuesto creador de belleza.

Para abordar este tema en la generación de Britten, fue preciso triangular. Ir al extremo de unir el polo de lo sublime, Apolo y Tadzio, y de lo canalla, representado por los personajes circunstanciales que tienen en común una sexualidad inmediata que no tolera ninguna clase de postergamiento. Lo elevado y vil: se trata efectivamente de reunir los contrarios frente al sujeto. Era necesario operar una inversión de valores y transformar a ese ser indigno que había optado por la "desviación", ese ser sin fortaleza, sin voluntad, que aloja una problemática "escandalosa", justamente en la figura del creador que goza de reconocimiento.



La peste es metáfora de esa pulsión a la que no puede hacer frente el escritor. Proveniente de un sitio remoto que no puede definirse, cuyas coordenadas dan como origen el Ganges, mitológico y sagrado, para inmediatamente conferirle una errática peregrinación por Asia (China, Persia, Afganistán), hasta llegar al Mediterráneo: en esa misma nebulosa se inscribiría la pulsión homosexual, tan incontrolable, tan nómada, tan exótica... tan denegada. Se diría que von Aschenbach es arrebatado a la heterosexualidad de la misma manera que la peste lo arrebató a la vida: por capricho, "eso" lo convirtió en su presa. De la peste y de esa experiencia homosexual ya no hay retorno posible –por lo menos a principios de siglo. Por ello el escritor debe terminar en la playa de Britten, o en un callejón, al pie de un pozo vizcontiano. Al fin y al cabo, el estatus de *egregio signore*, tan sólo aparece en boca del dudoso servicio (más inclinado al halago por motivos comerciales que por preferencias literarias) de los hoteles.

Tadeo es el perfil de la belleza. Pero construcción al fin y al cabo, el Tadziu delineado por Britten es el representante de una época anterior que aparece anacrónicamente en plena euforia de la Edad de Oro de la emergencia gay: un ser que está para ser admirado pasivamente, ser que provoca los sacudimientos y las más fuertes crisis, sin pronunciar una palabra. Gustav von Aschenbach pasa de ufanarse en el control, en el elogio de la voluntad y desprecio de la imaginación, a dar crédito a una fantasía imposible: sueña con que todo el mundo

desapareciera por obra y gracia de la peste, y que sólo se salvaran Tadzio y él. Fantasía cruel, egoísta, y a fin de cuentas imposible, es asimismo una fantasía que desmiente toda una vida y borra de un plumazo el control conseguido minuto a minuto. El ocaso de Aschenbach lanza al escritor en la dirección opuesta por la que transitó en vida. Quien se ufana de su carácter racional, terminará atrapado por una de las formas menos prestigiosas de la imaginación, la fantasía diurna, quizá por haber despreciado los poderes de la imaginación ■

NOTAS

1 A excepción de Mann, las fechas de los autores indican claramente que fueron testigos de la revolución que el movimiento gay experimentó a fines de los sesenta. Su obra describe estilos homosexuales anteriores.

2 Película que a pesar de la cálida acogida del público tan sólo fue nominada para el Oscar al mejor vestuario.

3 Producción de The Glyndebourne Touring Opera con The London Sinfonietta dirigida por Graeme Jenkins. Robert Tear (Gustav von Aschenbach), Alan Opie (un viajero, el peluquero...); Michael Chance (Apolo). Dir. Robin Lough. BBC, Londres, 1990.

4 Dominique Fernandez hace una interesante valoración de la obra de Britten, en particular de *Peer Gynt*, en su artículo "De Mozart à Britten, ou de la difficulté de mettre en scène des héros d'opéra homosexuels", en *Le rapt de Ganymède*, Paris, 1989. pp. 248–275.

5 Fernandez en el artículo citado atribuye la inexistencia de operas homosexuales al hecho de que la ópera ha sido un vehículo privilegiado de la sensibilidad burguesa.

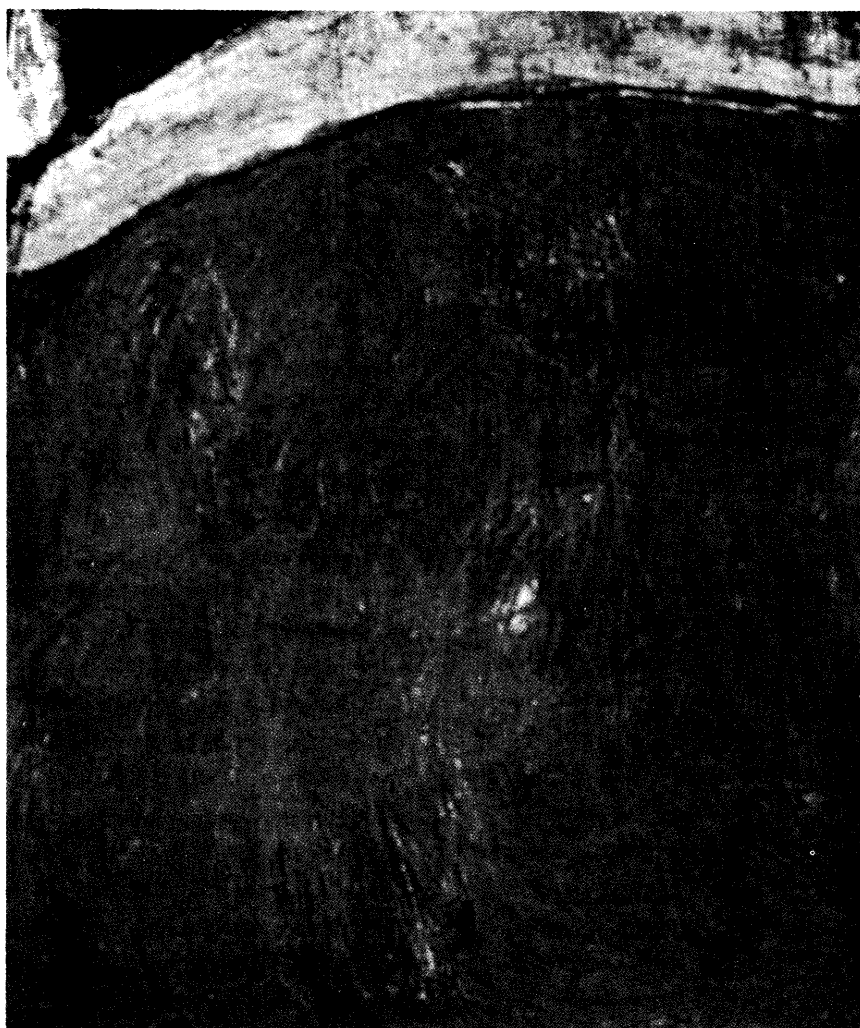
6 Roger Ebert por ejemplo señala que lo que más le decepciona de la película de Visconti es su falta de ambigüedad. Y supone que en la novela de Mann "los sentimientos hacia el muchacho son terriblemente complicados, e interpretarlos como una simple atracción homosexual resulta vulgar y simplista." [sic] Cf. *Cinemanía 94*, guía cinematográfica interactiva, Microsoft, 1993.

7 Es preciso señalar que casi todas las voces en la ópera son masculinas.

8 Dominique Fernandez, p. 267.

9 Película australiana de Stephan Elliott con Terence Stamp, Hugo Weaving, Guy Pearce y Bill Hunter, 1994. El vídeo y videoláser es de Polygram y la música puede obtenerse en cassettes y disco compacto de Island Records Inc. Cf. Antonio Marquet, "La Odissea travesti de *Priscilla*, reina del desierto", en *El Día*, 5 de enero de 1996.

10 Tal es la opinión de Roger Ebert: "El muchacho representa, por encima de todo, un ideal de perfecta belleza física, desligada de la sexualidad."



UNIVERSIDAD
AUTONOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**