

## **El mar en Venecia o la exquisitez de Visconti**

Adriana C. Cid  
UCA / USAL  
adrianaccid@gmail.com

### **A modo de introducción**

Como es sabido, la creación de Luchino Visconti *Morte a Venezia* (1971) es la transposición filmica de la *nouvelle* homónima de Thomas Mann -*Der Tod in Venedig*, en el original alemán-, concebida entre 1911 y 1912 y publicada en ese último año. A pesar de la distancia de más de medio siglo que separa a ambas obras, la atmósfera decadente de la *Belle Époque*, en toda su ambivalencia de engañoso esplendor, se respira por igual en el relato literario como en la película.<sup>163</sup>

Un sutil mundo de máscaras, para el que Venecia constituye el escenario ideal, subyuga y sobrecoge a la vez.

El mar no escapa a este mundo de máscaras y ambigüedad, y es así como en algunos segmentos del relato exhibe su faceta de portal hacia la belleza, y en otros, hacia el inframundo y la muerte. Tanto en el escritor alemán como en Visconti, Eros y Thánatos no alternan, sino que coexisten y acaban fusionándose.

Esta ambivalencia profunda del mar, expresada en distintas tradiciones (cf. Cirlot, 1997, p. 305), tenía que ser percibida con fuerza singular por un escritor nacido precisamente junto al Mar del Norte, como es el caso de Thomas Mann. En su obra ficcional y ensayística, este paisaje se halla siempre vinculado con el artista, con la contemplación y la muerte. El siguiente pasaje de uno de sus textos no ficcionales condensa tal concepción: “[el mar,] la

---

<sup>163</sup> Tanto Thomas Mann como Visconti sitúan sus respectivos relatos en el periodo inmediatamente anterior a la Primera Guerra Mundial. Mientras la *nouvelle* propone como ubicación temporal un sugestivo pero suficientemente preciso “19...”, una toma con *zoom* de acercamiento en el *film* permite identificar la fecha de un periódico muniqués que está leyendo Aschenbach en el hotel: “11 de junio de 1911”.

experiencia de la eternidad, de la nada y de la muerte; un sueño metafísico.” (Mann, 1975, p. 44)

El realizador italiano recoge en su transposición todas estas connotaciones e incluso –me atrevo a afirmar– las potencia, valiéndose del lenguaje icónico y sonoro propio del cine. La playa y el mar configuran así uno de los espacios privilegiados de la diégesis, y el cineasta acude a él para plasmar esa belleza ambigua.

A partir de reminiscencias míticas,<sup>164</sup> literarias, musicales y de las artes plásticas, Visconti teje una urdimbre con imágenes acústico-visuales de particular belleza, aunque preñadas de muerte.

Sorprenderá que al señalar las distintas reminiscencias a las que apela el director de *Senso*, mencione en primera instancia lo mitológico, que acaso en un visionado algo ingenuo de la película resulte imperceptible para el espectador. Sin embargo considero que es el sustrato sobre el que se asienta todo el relato fílmico.<sup>165</sup>

La película –al igual que la *nouvelle*– se encuentra bajo el signo de Hermes y de Dionisos, *deidades dúplices y bifrontes*, como las denomina Walter Otto (2006, pp. 116-117). Es así como Visconti no recrea las formas más obvias de estos dioses, sino que bucea en la complejidad que ellos encarnan. Dionisos no es aquí “el frenético” –como, por momentos, sí lo es en la *nouvelle*–; tampoco “el dispensador del vino” –dos de sus epítetos más difundidos–, sino “el dios extranjero”, que llega por mar y acompaña a los espíritus de los muertos, facetas que también había conocido y celebrado la Grecia antigua. Por su parte, Hermes no funciona tanto como el

---

<sup>164</sup> Tomo el término “reminiscencias” del propio Visconti. En una entrevista que la periodista italiana Marisa Rusconi realizara al director, para la revista *Sipario*, aquel rechaza el concepto de “fuentes” y señala que le resulta más preciso hablar de “reminiscencias”. (Visconti *apud* Liandrat-Guigues, 1997, p. 93)

<sup>165</sup> En este sentido, el director italiano mantiene una notable cercanía con el hipotexto. En un artículo anterior, “La recreación de lo mítico en *Muerte en Venecia*, de Visconti”, disponible en línea, me ocupo de esta problemática.

mensajero de los dioses, sino –al igual que en el hipotexto literario- como “el Psychagogo” (“el conductor de almas”), que se halla –en cuanto tal- íntimamente ligado al inframundo.

El cineasta, profundo conocedor no solo de la *nouvelle*, sino del universo manniano, así como de la mitología griega, construye al mar y a sus orillas como umbral del Hades, apelando a lo que he dado en llamar *amalgama de reminiscencias*.<sup>166</sup>

Para explorar las estrategias compositivas y la construcción del mar de Visconti, abordaré de manera paradigmática y sintética, las escenas iniciales y finales del *film*.

### **A bordo: bajo el signo de Dionisos Antesterios**

En el guion, el director titula “A bordo” a toda la primera secuencia, que abarca los planos 1 a 25.

A diferencia de la *nouvelle*, que se inicia en Múnich, la película se abre y se cierra con el espacio marino, lo que no solo concede omnipresencia al mar, sino que imprime al relato filmico una estructura cíclica que sugiere un tiempo circular. Mircea Eliade advierte que el tiempo cíclico, en oposición al lineal cronológico, pertenece al ámbito de lo simbólico-mítico. (1981, pp. 63-66)

Por otra parte, Visconti enfatiza la estructura cerrada al componer las escenas inicial y final en sugerente paralelismo. Detengámonos en algunas de las coincidencias.

Ambas escenas otorgan a Aschenbach un lugar protagónico y lo muestran sentado, contemplando el mar; en el primer caso, se halla en un sillón de mimbre en la cubierta del barco, y al promediar el film, en una reposera blanca en la playa. Ambas escenas reciben un tratamiento lumínico subrayado de tono bajo, que permite ubicar la acción en un momento del día ambiguo. Ambas escenas se trabajan con una paleta cromática restringida y simbólica; en el inicio, con dominancias de grises y negros, aunque

---

<sup>166</sup> En este sentido, se cruzan una vez más los horizontes de Visconti y del escritor nacido en Lübeck, ya que también él utiliza idéntica estrategia narrativa.

siempre con un toque de rojo; en el final, se prefieren tonos apagados, variedad de ocre y contrastes de blancos y negros con algo de rojo, en tanto que el magnífico Pasqualino De Santis acude al *sfumatto*, como para filtrar la luz y los colores. En ambas secuencias se insinúan las figuras de los dioses; a bordo, un singular fotograma presenta a Aschenbach sentado en cubierta, mientras, ubicado a sus espaldas, de pie, sin ser percibido, un enigmático hombre de barba, totalmente vestido de negro, clava su fuerte mirada hacia adelante, en la lejanía. (cf. Visconti, 1976, p. 64) ¿Dionisos Antesterios en su nave? –cabría la pregunta. En cuanto a la escena final,<sup>167</sup> en un celebrado trabajo conjunto, Visconti y De Santis logran estilizar en la figura de Tadzio, filmada a contraluz, al Hermes Psychagogo que clausura la *nouvelle* alemana.<sup>168</sup> Pero las simetrías se multiplican; a tal punto que una escena remite a la otra. En la secuencia inicial hace su irrupción un viejo grotesco, teñido y exageradamente maquillado, vestido de blanco y con corbata roja, que ríe con descaro y da la bienvenida a Aschenbach. Al promediar el *film*, también Aschenbach se hará teñir y maquillar en una peluquería de Venecia, y será la secuencia final de la playa la que ofrezca la “desrostrificación”<sup>169</sup> del personaje –para emplear la expresión de Jacques Aumont (1998)–: mientras agoniza, la “máscara” se irá derritiendo. También él, como el viejo del barco, está ataviado con traje blanco y corbata

---

<sup>167</sup> Jaume Radigales afirma que esta escena es la “verdadera cima no ya de la película, sino de la filmografía viscontiana”. (2001, p. 130)

<sup>168</sup> De Santis comenta al respecto: “La secuencia de la playa era para mí un motivo de angustia; no llegaba a comprender cómo realizarla. No quería caer en la típica imagen oleográfica de la playa. Tuve una idea: filtré el sol a través de inmensas telas, sábanas blancas, cubriendo toda la playa, y así obtuve una imagen irreal.” (De Santis *apud* Radigales, 2001, p. 130)

<sup>169</sup> En su insoslayable ensayo sobre *El rostro en el cine*, Jacques Aumont advierte que en las décadas del '70 y '80 del siglo pasado tiene lugar un proceso que él denomina de *disgregación del rostro* o *desrostrificación*. Este fenómeno llega, en casos extremos, incluso a la *derrota del rostro*. Aumont ejemplifica precisamente con *Morte a Venezia*, de Visconti. (1998, pp. 150 y ss.)

roja. Como última convergencia, quisiera señalar la envolvente música extradiegética. Desde el inicio y a lo largo de todo el *film*, el cineasta construye lo que el narratólogo francés André Gaudreault (1995) denomina “doble relato”, el visual y el sonoro, que, en este caso, siempre en consonancia, se subrayan mutuamente.<sup>170</sup> Tanto el plano paratextual con los créditos, que abren y clausuran la película, como las escenas inicial y final están atravesados por el *Adagietto* de la *Quinta Sinfonía*, de Gustav Mahler,<sup>171</sup> melodía de *tempo* lento, impregnada de profunda melancolía, que quedará para siempre asociada a *Morte a Venezia*.

Ya es tiempo de profundizar en la figura de Dionisos Antesterios, advocación que le era, en efecto, conocida a

---

<sup>170</sup> La musicalización de toda película constituye siempre una elección a la que suele concedérsele especial cuidado. Acaso simplificando algo el análisis, podría afirmarse que el realizador se enfrenta a dos opciones básicas: el contrapunto y la redundancia. Mientras el contrapunto establece un contraste entre el relato visual y el sonoro, la redundancia repite y enfatiza mediante la música lo que la banda visual muestra. El célebre cineasta y teórico del cine Sergei Eisenstein atribuye al contrapunto un efecto de mayor dramatismo (que él solía preferir). Considero que, en este caso, al optar por la redundancia, Visconti intensifica el patetismo del relato todo.

<sup>171</sup> Tanto para Thomas Mann como para Visconti, el músico austriaco fallecido en 1911 constituye una de las “reminiscencias”. De hecho, en un principio, el escritor alemán quería ficcionalizar uno de los amores de la ancianidad de Goethe. Sin embargo, al enterarse de la muerte de Mahler, se inclina por rendir tributo al músico y no solo concede su nombre, Gustav, al protagonista de la *nouvelle*, sino que en el capítulo 2, traza un retrato que se corresponde de manera ostensible con la fisonomía de Mahler. En cuanto a Visconti, resulta evidente que decide aprovechar al máximo la conexión Aschenbach-Mahler. Sustituye entonces la profesión de escritor por la de músico –mucho más conveniente, además, para desplegarla en lenguaje filmico– y se ocupa de que el actor Dirk Bogarde asuma el aspecto físico del compositor bohemio. Por otra parte, incorpora en los *flashbacks* ciertos añadidos que corresponden a la vida de Mahler, como es, por ejemplo, la temprana muerte de su hijita como consecuencia del sarampión.

Thomas Mann y seguramente también a Visconti.<sup>172</sup> El relato mítico refiere que este dios llegaba por mar en la primavera,<sup>173</sup> en un barco negro, de velas igualmente negras, como “el señor de las almas de los muertos”, si bien rodeado de frutas.<sup>174</sup> A él estaban dedicadas las fiestas fúnebres más importantes de Atenas y del pueblo jonio, conocidas como Antesterias. (Otto, 2006, p. 88) En los ritos fúnebres de las Antesterias, se dedicaban al dios “con especial ternura” –según cuenta Píndaro (*apud* Otto, 2006, p. 118)- las rosas entre otras flores. Recuérdese que la película construye un *image system*<sup>175</sup> con la rosa, que quedará asociada, en la escena final, a la muerte, aunque mantendrá la ambivalencia Eros-Thánatos. Asimismo, en las Antesterias, se ofrecían al dios frutos jugosos; por supuesto, el tan conocido de la vid, pero también higos, piñas y limones. (Otto, 2006, pp. 116-117) Curiosamente Thomas Mann no hace referencia a los limones. Sin embargo Visconti, con su característico detallismo preciosista, construye también a la playa desde el plano acústico: las voces asordadas, pero omnipresentes de los vendedores ambulantes ofrecen no solo *fragole*, fruta fresca transmisora de la peste, sino también *limoni*, fruto jugoso consagrado a

---

<sup>172</sup> Sigo en este punto referido a tal advocación de Dionisos, a Walter Otto (2006), quien recoge –aunque a veces corrige- la tradición que explica Erwin Rohde.

<sup>173</sup> La acción de la *nouvelle* comienza en el mes de mayo; la de la película, en junio, es decir que ambos relatos se sitúan temporalmente en la primavera del hemisferio Norte.

<sup>174</sup> En el interior de una vasija griega que se encuentra en la *Staatliche Antikensammlung* de Múnich, puede verse una de estas representaciones de Dionisos Antesterios navegando. Es altamente probable que Thomas Mann, que vivió largos años en la ciudad bávara y residía allí al momento de la composición de *La muerte en Venecia*, conociera esta pieza arqueológica.

<sup>175</sup> Tomo el concepto de *image system* de Armando Fumagalli (2004). El catedrático italiano denomina así a una microestrategia narrativa cinematográfica que consiste en la mostración de objetos en diferentes momentos y contextos, a los que se asigna carácter simbólico. (p. 98)

Dionisos. Mientras la banda visual presenta tomas de la playa en el estilo de las pinturas postimpresionistas de Joaquín Sorolla, la banda sonora articula con estos pregones un *sonido territorio*<sup>176</sup> que, amenazante y ominoso, quedará definitivamente ligado al mar y a sus “umbrales”.<sup>177</sup>

Retomemos ahora, a la luz de este contexto, la escena que abre el *film*. El guion ubica espacial y temporalmente el relato: “está amaneciendo en alta mar.” (Visconti, 1976, p. 21) Como ya se ha en parte anticipado, la cámara morosa de Visconti nos presenta la silueta de un barco de chimenea y quilla negros que avanza lentamente rumbo a Venecia. Con suaves paneos y efecto de *zoom*, que imprimen un *tempo* lento al relato ya desde el comienzo, la cámara se focaliza en el vapor, que irá “aumentando de tamaño” hasta apoderarse por completo de la pantalla, para luego “desaparecer por la izquierda.” (Visconti, 1976, p. 21)

El siguiente plano nos conduce a la presentación del personaje: un hombre agobiado, entrado en edad, vestido asimismo de negro, contempla el mar mientras lee. Aun sin ser consciente de ello, Aschenbach está ya consagrado a la muerte. Quien aquí navega junto a él es Dionisos Antesterios.

Si seguimos avanzando en el relato filmico, nos enteraremos, por la información que brinda a Aschenbach el empleado de la agencia de viajes, de que también la peste ingresó por mar a Venecia, siguiendo el mismo recorrido que algunas tradiciones atribuyen al culto de Dionisos.<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> El estudioso francés Michel Chion (1998) acuña la expresión *sonido territorio* para referirse a aquellas imágenes acústicas que caracterizan un espacio y pintan una atmósfera. Podría tratarse, por ejemplo, de sonidos de agua, cantos de pájaros, tañido de campanas, o –como en este caso– de los pregones de vendedores ambulantes. Chion lo define como un “sonido ambiental envolvente”, cuya presencia es “continua” y se halla “extendida por todas partes”. (p. 78)

<sup>177</sup> Al detenerse en las festividades de Dionisos Antesterios, Walter Otto (2006) se pregunta: “¿En qué esfera nos encontramos entonces?”, para responder inmediatamente: “No cabe ya ninguna duda de que es la de la muerte.” (p. 85)

<sup>178</sup> Esto ya ha sido advertido por la Germanística. Visconti recoge este trayecto de manera textual, de la *nouvelle* de Thomas Mann.

Pero para subrayar aún más esta ligazón entre Aschenbach, la peste y Dionisos, el cineasta recurre a una reminiscencia literaria de otra novela de Mann, su *Doktor Faustus*. Cuando ya el barco va llegando a destino, un plano más cercano permite observar su nombre: Esmeralda. No solo se trata de un nombre extranjero en Italia -como extranjeros son Dionisos en Grecia o los mismos Tazio y Aschenbach en Venecia-, sino también del nombre que designa a la prostituta que contagiara la sífilis al protagonista de *Doktor Faustus*, el músico Adrian Leverkühn. En uno de los *flashbacks* de la película, se insistirá en la cadena asociativa Esmeralda-Tazio-peste-Dionisos como una suerte de asimilación, al ubicar a la muchacha en un burdel y a Aschenbach como uno de sus clientes. La evocación tiene lugar por asociación de ideas, ya que Tazio interpreta en el piano del hotel, *Para Elisa*, de Beethoven, como Aschenbach recuerda que lo había hecho también, tiempo atrás, Esmeralda en un prostíbulo.

El mar como dominio de Dionisos Antesterios y como espacio de la peste y de la muerte está ya consolidado desde el inicio.

### En la playa: bajo el signo de Hermes Psychagogo

Esta última escena de la playa se halla altamente estilizada y en franco contraste con las anteriores, que habían sido compuestas con un sutil *efecto cuadro*<sup>179</sup>, reminiscencia de las pinturas de Sorolla -según ya he advertido-.<sup>180</sup> Aquí los colores pastel se diluyeron en tonos

---

<sup>179</sup> El especialista catalán Jordi Balló (2000) acuña este concepto para referirse a planos que sugieren una filiación pictórica y conectan entonces con el imaginario del espectador, o a aquellos que por sus características y configuración, semejan una pintura (pp. 16-17).

<sup>180</sup> Puede resultar de interés la siguiente página de Internet con reproducciones de pinturas del artista español: [www.todocadros.com.ar/pintores-famosos/sorolla](http://www.todocadros.com.ar/pintores-famosos/sorolla). Dadas las notables similitudes con varios fotogramas de la película, aconsejo detenerse especialmente en la observación de *Paseo a orillas del mar* (1909), *Bajo el toldo* (*Under the Awaring*) *Playa de Zaranz* (1905), *Bajo el toldo Zarantz* (1910), *Después del baño* (1908), *Idilio en el mar* (1908), *El*

apagados, y el bullicio de los juegos infantiles cedió el lugar a una tan triste como bella canción de cuna de Modest Mussorgsky, interpretada por la cantante lituana Masha Predit, que en el *film* encarna a una turista rusa.<sup>181</sup> Mientras la banda visual traza un suntuoso y lento paneo de búsqueda que mostrará una playa desolada, la banda sonora intensifica su presencia con la voz poderosa de la Predit. Se impone aquí una aclaración acerca del carácter y sentido de las canciones de cuna rusas en este contexto. Por un lado, en tanto canción de origen eslavo, aludiría al ámbito de procedencia de Tadzio; por otro, las canciones de cuna rusas del siglo XIX –como esta– son también danzas de la muerte, pues surgieron en una época en que la mortandad infantil constituía un flagelo.<sup>182</sup> También en este caso la canción de cuna se revela como *máscara* de un canto fúnebre: lo que debía significar plenitud de vida se resuelve en dolor y muerte.

¿Qué acentos coloca en tanto la banda visual? Combinando una vez más panorámica (adviértase, hacia la

---

*pescador* (1904), *La hora del baño* (1909), *El baño del caballo* (1909). Para permitir ponderar en toda su dimensión la exquisitez del detallismo viscontiano, quisiera que se advirtieran las fechas de composición de estas pinturas, todas ellas coincidentes con el tiempo de génesis y publicación de la *nouvelle* y de la acción de los relatos tanto literario como filmico.

<sup>181</sup> Al convocar a la cantante lituana para la interpretación de este pasaje, Visconti demuestra que no escatimó jamás en esfuerzos para lograr la excelencia. La importancia de Masha Predit como cantante de cámara en aquel momento puede muy bien inferirse de haber tenido al piano como acompañante habitual al extraordinario Gerald Moore.

<sup>182</sup> El escritor granadino Federico García Lorca, en una conferencia sobre las canciones de cuna europeas, marca las diferencias entre las nanas españolas y las rusas: “Las canciones de cuna rusas que conozco, aun teniendo el oblicuo y triste rumor eslavo, pómulo y lejanía de toda su música, no poseen la claridad sin nubes de las españolas. [...] La tristeza de la canción de cuna rusa puede soportarla el niño, como se soporta un día de niebla detrás de los cristales.” (2010, p. 3)

izquierda)<sup>183</sup> y *zoom* –verdaderos estilemas del *film*-, la cámara se va deteniendo aquí y allá en distintos planos de alta densidad simbólica: un hombre corpulento, de barba y rasgos extranjeros, que podría evocar tanto a Dionisos como al retrato de Mussorgsky, surgido de la paleta de Ilya Repin;<sup>184</sup> un grupo de tres niñas sentadas en la arena y vestidas íntegramente de negro, que insinuarían la inminencia de la muerte, y por último, los planos y contraplanos de Tadzio y Aschenbach en su juego final de gestos y miradas que culminará en la muerte.

La banda sonora se despliega, redundante, en perfecta sincronía, para enfatizar la atmósfera de tristeza y muerte. El lamento de la canción de cuna acompaña los sucesivos paneos de búsqueda y acaba cuando Aschenbach, de traje y sombrero blancos, aunque con corbata y cinta de sombrero rojas y una rosa en el ojal, se sienta, con evidente dificultad, en la reposera blanca, ayudado por un botones vestido de negro. A partir de este momento, arranca, por última vez ya, el *leitmotiv* de la película, el *Adagietto* de Mahler.

Quisiera detenerme aunque sea brevemente en la elección cromática del rojo, una de las dominancias tanto del *film* como de la *nouvelle*. Simbólicamente se trata de un color ambivalente, que remite a la pasión erótica, pero también a la sangre y al peligro. En la película queda

---

<sup>183</sup> Las panorámicas suelen trazarse de izquierda a derecha, ya que esta dirección se corresponde con el modo de nuestra lectura y, por tanto, con el movimiento natural de la mirada decodificadora. La inserción de una panorámica en sentido inverso no solo resulta llamativa y hasta incómoda, sino que posee una connotación negativa que roza lo siniestro. Algo similar sucede con las marcaciones en el teatro y en la ópera: cuando se indica, por ejemplo, que uno de los personajes ingresa a escena por la izquierda, el espectador intuye que algo desagradable está prefigurándose.

<sup>184</sup> Es notable el parecido del actor con el Mussorgsky de este retrato, que es el Mussorgsky gravemente enfermo, que había posado cuando estaba internado en un hospital por su adicción al alcohol. De hecho, muere, como consecuencia de un coma etílico, a los pocos días de realizado el retrato. Amigos imprudentes le habían regalado una botella de vodka, que el músico consumió solo, en un ataque de ansiedad.

netamente vinculado a la peste –según ya he explicitado- por las frutillas que Aschenbach –en efecto- come. Sin embargo también esta fruta encierra reminiscencias míticas. Por un lado, las fresas son semejantes en color y por la cantidad de semillas, a la granada, fruto del Hades y de Perséfone, que también aparece en la *nouvelle* y en el *film* (Aschenbach bebe granadina en la terraza del hotel). Por otro, según el relato mítico, las frutillas nacieron en forma acorazonada y rojas, de las lágrimas que derramó Afrodita por la muerte de su amado Adonis. Eros y Thánatos se hallan entonces, una vez más, reunidos de manera indisoluble.

Sobre el final, Tazio se perfila inconfundiblemente como el Hermes Psychagogo. Se han señalado para ese gesto de la mano apoyada sobre la cadera y el otro brazo extendido indicando el horizonte, distintas referencias de las artes plásticas. Sin embargo, creo que no se han tenido en cuenta representaciones de Hermes que adoptan idéntico gesto.<sup>185</sup>

A propósito de este segmento final, consigna el guion: “Tazio ha llegado a la orilla del mar, [...] como envuelto en una luz irreal y maravillosa. [...] Aschenbach cierra los ojos, como cegado por aquella visión.” (Visconti, 1976, pp. 85-86)

Tazio, transfigurado en esta escena y elevado a la categoría de deidad, se revela definitivamente como el conductor de almas, faceta que –a decir del mitógrafo húngaro Karl Kerényi - representa la esencia más pura de Hermes. (2010, pp. 17-18)

Hermes Psychagogo, “Hermes del Hades” (*turms aitas*), como se lo denomina en los espejos etruscos, se interna en el mar, donde concluye el postrer y definitivo viaje de este artista.

---

<sup>185</sup> Este tema requeriría mayor detenimiento. Puede resultar de utilidad el artículo de María Amparo Arroyo de la Fuente, “Iconografía de Hermes en el arte clásico”, disponible en línea. Sus investigaciones se publicaron también bajo la forma de *e-Book*.

## Conclusión

El crítico francés Gérard Legrand se ha referido de manera peyorativa a estas huellas intertextuales características de Visconti, como a “sutilezas irritantes de este jardinero bizantino”. (Legrand *apud* Liandrat-Guigues, 1997, p. 93) No coincido en absoluto con su criterio. Si quisiéramos acudir a otra metáfora, elegiría más bien la del minucioso orfebre, que selecciona el material y realiza un trabajo de engarce exquisito y sutil.

Podrá el espectador desconocer –en todo o en parte- el universo de referencias aquí amalgamadas; sin embargo, la potencia de las imágenes viscontianas le permitirá captar aquello que se oculta detrás de las infinitas máscaras.

## Bibliografía

- Arroyo de la Fuente, M. A. (2009). Iconografía de Hermes en el arte clásico. Liceus; Portal de Humanidades. Recuperado en: <http://liceus.com>
- Aumont, J. (1998). El rostro en el cine. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Balló, J. (2000). Imágenes del silencio; los motivos visuales en el cine. Barcelona: Anagrama.
- Cid, A. C. (2005). La recreación de lo mítico en Muerte en Venecia, de Visconti. Actas de Jornadas Literatura / Crítica / Medios: Perspectivas 2003. Buenos Aires: UCA. Recuperado en: <https://litarg.files.wordpress.com/2013/03/actas-de-las-primeras-jornadas.pdf>.
- Cirlot, J. E. (1997). Diccionario de símbolos. Madrid: Siruela.
- Chion, M. (1998). La audiovisión; introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Eliade, M. (1981). Lo sagrado y lo profano. (4° ed.). Barcelona: Guadarrama / Punto Omega.
- Fumagalli, A. (2004). I vestita nuovi del narratore; l'adattamento da letteratura a cinema. Milano: Il Castoro.
- García Lorca, F. “Las nanas infantiles”. Recuperado en: [www.biblioteca.org.ar/libros/157654.pdf](http://www.biblioteca.org.ar/libros/157654.pdf)

- Gaudreault, A. / Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico; cine y narratología*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Kerényi, K. (2010). *Hermes el conductor de almas; imágenes primigenias de la religión griega*. Madrid: Sexto Piso.
- Liandrat-Guigues, S. (1997). *Luchino Visconti*. Madrid: Cátedra.
- Mann, Th. (1980) *Der Tod in Venedig*. (6° ed.). Frankfurt/M.: Fischer.
- Mann, Th. (1975). *El artista y la sociedad*. Madrid: Guadarrama.
- Mann, Th. (1999). *La muerte en Venecia*. (9° ed.). Barcelona: Edhasa.
- Otto, W. F. (2006). *Dioniso; mito y culto*. (3° ed.). Madrid: Siruela.
- Radigales, J. (2001). *Muerte en Venecia; Morte a Venezia; Luchino Visconti*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Visconti, L. (1976). *Muerte en Venecia*. (2° ed.). Barcelona: Aymá.