



El drama sensual en “La muerte en Venecia” de Thomas Mann

Santiago Martín Arnedo

Licenciado en Filosofía por la Universidad de Granada
smarnedo@hotmail.com

Resumen: Análisis de los elementos simbólicos que pueblan la novela de Thomas Mann, y de cómo se mantiene una tensión dialéctica entre la mitología helena, la belleza como camino sensible para la conducción del espíritu, y la ética de raíz cristiana, que suspende la sensibilidad como camino hacia el abismo, de tal forma que emparenta al artista con el loco.

Palabras clave: Thomas Mann, platonismo, muerte, belleza, mitología

“La ironía platónica de que el dios está en el amante y no en el amado”
(Thomas Mann)

Introducción.

Publicada en 1912, “La muerte en Venecia” [1] de Thomas Mann supone la aproximación narrativa al atardecer de una vida: la del escritor e intelectual Gustav von Aschenbach. Aunque todavía era joven en el año de la publicación, Thomas Mann se había convertido por entonces ya en un reconocido aristócrata de la literatura. Los años en los que surge la obra son tranquilos y fructíferos. Ha nacido su hija Katia (tras Erika, Klaus y Golo). Se intercalan giras de conferencias, y vacaciones con la familia incluyendo las visitas a algunos balnearios. Los Mann se han dejado construir una bella estancia de verano en Bad Tölz. La última publicación había sido “Alteza Real” (1909) y la próxima empresa será “La montaña mágica”, como distendida respuesta a “La muerte en Venecia”.

Thomas Mann destila nuevamente sus experiencias vitales en su creación, como hiciera en tantas ocasiones: qué decir del enfado de sus convecinos de Lübeck al verse retratados en “Los Buddenbrooks” o de la estancia que pasó su esposa por prescripción médica en el sanatorio de Davos y que cristalizaría en “La montaña mágica” [2]. Así pues, como Aschenbach, también Thomas Mann ha viajado a Italia, se ha hospedado en el Lido, en el Grand Hôtel des Beins y ha perdido la razón en pos de algún jovencito polaco, sin llegar, eso sí, a mayores. En una carta a Kuno Fiedler confesó [3]: “Yo con Tadzio no habría sabido qué hacer de ir en serio”.

También como Aschenbach por su sangre corre una mixtura de germanismo paterno y la sensualidad materna oriunda allende los mares. Esta mezcla explosiva posibilita la naturaleza tan contradictoria como fructífera del artista.

Escritor y personaje se deben ascéticamente a su obra y las publicaciones de uno y de otro a veces coinciden en el título (“Un miserable”) y siempre en intenciones y contenidos.

Esta novelita nos ofrece una trama tan breve como fascinante. Mas el contenido literal no agota en absoluto su exquisitez. Hasta el punto de que una interpretación exclusivamente homoerótica podría llegar a ser totalmente irrelevante. Pese a esta concisión, las referencias simbólicas son tan densas y su maestría formal tan madura que la han situado inexorablemente en el Olimpo de las obras clásicas. El autor, también en este sentido, había emprendido estudios de mitología para buscar la inspiración y la forma, como tendremos ocasión de ver, y el resultado se concreta en un relato cuyas infinitas referencias lo hacen más misterioso conforme se relea una y otra vez.

La muerte.

Como hemos dicho, se nos presenta a un escritor ya consagrado, dedicado callada y disciplinadamente a su monumental obra. El nombre del escritor es Aschenbach. Literalmente significa “arroyo de ceniza”. El término “ceniza” en alemán (*Asche*), además de su inequívoca referencia mortuoria, como aquello que queda tras nuestro fenecimiento y que es reactualizado ritualmente cada Miércoles de Ceniza por la liturgia católica, dicho término está asociado a un mito: *Aschenbrödel*. En español: la cenicienta [4]. En los cuentos tradicionales, encubre dicho término la verdadera identidad del hermano más pequeño, que tras sufrir injusticias y vejaciones acabará imponiéndose como el más fuerte. Pero la verdad sólo se descubre al final. Como la naturaleza corrupta de Aschenbach ha quedado larvada tras una disciplina titánica y que sólo en descuido aflora con toda su pasión. En los cuentos, la justicia siempre se restablece al final. Como es bien

sabido, los hermanos Grimm, redimen a la Cenicienta, la hijastra maltratada y confinada a las tareas domésticas, que tras su oportunidad, el baile, de patito feo deviene en un bello cisne. En este sentido “La muerte en Venecia” es un cuento invertido. La virtud y la excelencia acaban corrompida y fuera de sí de su protagonista. Y le ocurre como al anciano Goethe, enamorado de Lotte: “La humillación a la que la pasión por un encantador e inocente pedazo de vida somete a un espíritu elevado” [5]. En ningún caso se consumará la posesión carnal.

La ceniza evangélica, como decíamos, anuncia la penitencia, la cuaresma y el final del desenfreno de la carne, del carnaval; mas en Aschenbach la penitencia y la carne se identifican en una suerte de colorido Via Crucis, que tendrá de telón de fondo también otra ciudad tan bella como decadente: Venecia.

Desde el título la palabra “muerte” (*der Tod*) se hace presente. Según arranca la narración, el escritor, no pudiendo encontrar descanso ni inspiración en su trabajo, se resuelve a emprender un paseo por la ciudad, Múnich. La caminata y el aire fresco que deben reparar sus fuerzas lo llevan hasta el cementerio. Está desierto: la soledad de los cementerios. Mientras espera el tranvía que ha de devolverlo a casa, se entretiene leyendo inscripciones lapidarias: “que la luz eterna brille sobre ellos” y otras por el estilo en un negocio funerario que simula un segundo cementerio. Casi sin darnos cuenta, Thomas Mann manipula nuestra sensibilidad de lectores. Ningún escenario es casual, lo que convierte la narración en el ideal griego de lo bello, como lo acabado, lo finito, lo no necesitante.

La visión de un extranjero, que aparece en este macabro paisaje, desvía sus pensamientos radicalmente. Tras sostener las miradas, emprende Aschenbach la huida del lugar. Si bien es cierto que nuestro protagonista es un héroe en la contienda de las ideas, en la práctica no es más que un amedrentado y poco práctico escritor. Ha surgido una tenaz determinación en su ánimo. Ha de emprender un viaje. En dicho viaje, continúan las referencias fúnebres. Tras una tentativa en falso, Aschenbach se resuelve por Venecia como destino. Una góndola, en su paralelismo estético con el ataúd, ha de trasladarlo a San Marcos:

“...esa extraña embarcación, que desde épocas baladescas nos ha llegado inalterada y tan peculiarmente negra como sólo pueden serlo, entre todas las cosas, los ataúdes... evoca aún más la muerte misma, el féretro y la lobreguez del funeral, así como el silencioso viaje final. ¿Y se ha notado que el asiento de estas barcas, ese sillón barnizado de un negro fúnebre y tapizado de un negro mate, es el asiento más blando y relajante del mundo?... La travesía será corta - pensó. “Ojalá fuera eterna! (*möchte sie immer währen*) [6]”

La ciudad también está transida por la muerte, pero tras una máscara de falso esplendor. Como el falso joven (*Jüngling falsch*) que encuentra en el barco, que le provoca repulsión porque es un viejo corrupto, maquillado y ataviado con ropas multicolores simulando una pertenencia a un grupo de muchachos al que no debe (*zu Unrecht*) pertenecer. (La ironía del trasunto se descubre cuando nuestro escritor se deja maquillar y disfrazar por el barbero para correr como un quinceañero detrás de Tadzio). Hay una belleza trampa, vacía, encarnada en Venecia, aquejada de una epidemia de cólera. Aunque llega hasta él fuerte a olor a desinfectante, “un olor dulzón, medicinal, que evocaba miseria, heridas y una higiene sospechosa [7]” todo el mundo le oculta la realidad (“una simple medida policial” le dicen). El no conoce la verdad. Comentan vagamente sobre el “mal” (*übel*). Del hotel, se da cuenta, van marchando poco a poco los huéspedes y nadie informa de las razones. Es un engaño más, otro, que se suma a la sospecha de inautenticidad que rodea a nuestro protagonista.

Tras una actuación de unos músicos callejeros, el viejo Aschenbach paladea un zumo de granada, que según la mitología está asociado a Hades, hermano de Zeus y señor del infierno. En efecto, Perséfone, hija de Zeus, y diosa de la fertilidad, andaba jugando y recogiendo flores con unas ninfas y con Artemisa y Atenea (hermanas de Zeus). Apareció Hades y la raptó dándole a probar granada en el Hades, pues quien allí probaba bocado estaba condenado a no salir jamás.

Las últimas líneas del libro están dedicadas, cómo no, a la muerte Aschenbach. Frente al mar, que en el imaginario de Thomas Mann representa a la muerte. Estigia, que para algunos está emparentada con Perséfone, simboliza el arroyo (*Bach*, arroyo de ceniza, *Aschen-bach*). Pero él muere por y cabe la belleza.

“Su cabeza, reclinada contra el respaldo de la tumbona, había seguido paso a paso las evoluciones del que avanzaba a lo lejos [...] tuvo, no obstante, la impresión de que el pálido y adorable psicagogo (*Psychagog*) le sonreía a lo lejos, de que le hacía señas, como si, separando su mano de la cadera, le señalase un camino y lo empezase a guiar, etéreo, hacia una inmensidad cargada de promesas (*Verheissungsvoll-Ungeheure*). Y, como tantas otras veces, se dispuso a seguirlo” [8].

De nuevo el texto nos remite a la mitología griega. El psicagogo ejercía la profesión de evocar las sombras de los muertos. Literalmente significa conductor de la psique. Algunos han pensado que Tadzio se ahoga o se suicida. No parece razonable tal hipótesis. Todo sigue estando en la mente de Aschenbach. Hasta las señas

del muchacho son sólo “una impresión”. La imagen que aquí funciona es la que la belleza le ha llevado, le ha acompañado hasta el último momento hasta lo terrible.

La belleza y lo terrible

“Lo bello no es sino el comienzo de lo terrible (*des Schrecklichen*)” [9] sentenciaba Rilke en sus Elegías del Duino. Si nos fuera dado contemplar directamente el valor del puro o de la belleza pereceríamos (*vergingen*) instantáneamente. Los ángeles de Rilke, que unen y sirven de puente entre lo visible y lo invisible, toman cuerpo en Tadzio. Este el nombre del joven polaco de quien Aschenbach se queda prendado. Pero admira el arquetipo platónico como modelo primordial e inalcanzable de belleza. En toda la narración no llega a intercambiar una palabra con él, ni entiende su idioma ni lo escucha hablar. Mejor así, inasible. Rilke afirma que los ángeles no nos escuchan (“todo ángel es terrible”), pues la belleza no es algo que podamos soportar, y ante su existencia más poderosa sucumbiríamos. Y es la belleza lo que arrastra a Aschenbach hacia la fatalidad. La palabra apresa el conocimiento, congela la realidad petrificándola, aislándola. La palabra domeña lo desconocido. No en vano, Nietzsche llegó a confesar que tan pronto veía expresado su pensamiento, lo abandonaba.

El misterio asegura la idealización. Y el misterio se convierte en leyenda. Este fatalismo constituye un verdadero *leitmotiv* en la narrativa de Thomas Mann, quien considera al artista como un ser arribado a la locura. En muchas de sus obras, y ejemplarmente en su Fausto, la locura juega un papel fundamental en la creación. El artista exhausto bordea la frontera del no equilibrio para dar lo mejor de sí. En su desorden ordenable, que tiene mucho que ver con la propia concepción de la obra de arte. Una vez creada parece atenerse a reglar, pero en su parto la imaginación crea *ex nihilo*, sin que sea posible rastrearla en precedentes. De ahí la originalidad como radical novedad. De ahí la palabra creación y la metáfora del artista como demiurgo.

Y no es la primera ni la última vez que relaciona lo bello con la muerte [10]. Es una idea enraizada en la mentalidad germana, muy bien sintetizada en el Loreley de Heine [11], en donde, como en los cantos de sirenas homéricas, el marinero naufraga en el Rin cegado por la belleza fulgorosa de Loreley, quien peina sus bruñidos cabellos al sol. “Con asombro percibió Aschenbach -leemos en la novela- que el muchacho tenía una belleza perfecta (*vollkommen schön*)... ¿qué le importaba ya el arte y la virtud frente a los beneficios del caos?... y su alma captó la impudicia y la locura de la caída [12]”. Quizá en el momento de embriaguez suprema las palabras sobran. El discurso es inapropiado. Ya no es la idea la que deviene totalmente en sentimiento ni viceversa. Ya no vive una la escena sino que la escena lo vive a uno, o como decía Hegel, que uno no contempla el universo sino que el universo se contempla a sí mismo a través de uno. Frente a un destino así, ¿quién puede mover ficha? Los esfuerzos son vanos, pues el destino ya está escrito. La sombra de la muerte es alargada, y el acto de vivirla es ya sólo un epígono.

. Pero existe una característica de lo bello que lo hace único: es la única forma del espíritu que podemos recibir por nuestros sentidos (*sinnlich empfangen*). Casi al final del libro, incluye Thomas Mann una larga cita platónica que versa sobre el amor y desvela una de las claves interpretativas de la mentalidad del escritor.

“Sólo la belleza es a la vez visible y divina [...] el camino del artista hacia el espíritu [...] no podemos recorrer el camino hacia la Belleza sin que Eros se nos una [...] en el fondo somos como las mujeres, pues lo que nos enaltece es la pasión [...] cómo podría ser educador alguien que posee una tendencia innata, natural e irreversible hacia el abismo (*Abgrund*)” [13]

Una condena natural induce al artista a su propia perdición. Pues el mundo del sentimiento es lábil. Podemos pensar, y no sin razón, que el binomio que alimenta el núcleo novelesco es el de Apolo y Dionisos, el orden y la sinrazón. Una vez más la simbología helénica fecundando el motor creativo. La ética como sobreposición a la debilidad de la carne, no tan alejada esta perspectiva de la pureza pietista que ha inspirado a la más formal de las éticas, la de Emmanuel Kant. Pero la postura del escritor no plantea una exigencia, como el filósofo, sino un hecho: la contradicción íntima que vivenció [14]. “Dónde me he metido, dónde me he metido” [15] se repetía una y otra vez Aschenbach.

Notas

- [1] Mann, Thomas (1992) *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main. Las citas las cojo de la traducción de Juan del Soler: Mann, Thomas (2002) *La muerte en Venecia*. “Clásicos del siglo XX” El País. Madrid.

[2] Para más referencias en este sentido cfr. Kurzke, Hermann (2003), *Thomas Mann, la vida como obra de arte. Una biografía*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.

[3] Op. Cit p. 208.

[4] En referencia a esta terminología, cfr. *Das Herkunftswörterbuch* (2001), Duden, Mannheim

[5] Kurzke, Op. Cit. p. 504.

[6] Op. Cit. (La muerte en Venecia) p. 41.

[7] Op. Cit. p. 100.

[8] Op. Cit. p. 143.

[9] Rilke, (1998) p. 28.

[10] En su relato “Tristán” por ejemplo, la protagonista empeora en su enfermedad tras interpretar al piano algunas piezas de Wagner, actividad expresamente prohibida por sus médicos. Pues en una balanza estaba vitalidad y arte, y cuando ascendía una, la otra descendía.

[11] Heine, (1995) p. 76.

[12] Op. Cit. p. 49.

[13] Op. Cit. p. 137.

[14] Reducir el planteamiento a una mera controversia sobre su homosexualidad, y las presiones sociales de una sociedad hipócrita es tan empobrecedor como explicar la filosofía de Wittgenstein o la literatura de Oscar Wilde a partir de esa idea.

[15] Op. Cit. p. 106.

Bibliografía

Das Herkunftswörterbuch (2001), Duden, Mannheim

Heine, Heinrich *Gedichte Auswahl*, Antología poética, (1995) edición bilingüe, Introducción y traducción de Beritz Walzer, Ediciones de la Torre, Madrid.

Kurzke, Hermann (2003), *Thomas Mann, la vida como obra de arte. Una biografía*. Galaxia Gutenberg, Barcelona

Mann, Thomas (1992) *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.

Mann, Thomas (2002) *La muerte en Venecia*. “Clásicos del siglo XX” El País. Madrid.

Rilke, Rainer Maria, (1998) *Las Elegías del Duino*, (edición bilingüe), Editorial Universitaria, Santiago de Chile. P. 28.

© *Santiago Martín Arnedo 2011*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

