

Laura Soriano

LA NATURALEZA Y LAS FORMAS DEL TIEMPO. LA MUERTE EN VENECIA.

Nada hay más extraño ni más delicado que la relación entre personas que sólo se conocen de vista, que se encuentran y se observan cada día, a todas horas, y, no obstante, se ven obligadas, ya sea por convencionalismo social o por capricho, a fingir una indiferente extrañeza y a no intercambiar saludo ni palabra alguna. Entre ellas va surgiendo una curiosidad sobreexcitada e inquieta, la histeria resultante de una necesidad de conocimiento y comunicación insatisfecha.

Thomas Mann: *La muerte en Venecia*.

Propósito. —El conflicto del artista-burgués. —Los signos premonitorios. —La seducción de las formas. —Tiempo *suspendido*. —Tiempo *asociativo*. —Tiempo *paradójico*. —Eros y Thanatos.

Propósito

A través de un recorrido por fragmentos de la novela de Thomas Mann, *La muerte en Venecia* (1912), y por algunas escenas significativas de la película de Luchino Visconti, *Muerte en Venecia* (1971), se intenta en este artículo un análisis de las diferentes formas del tiempo por las que pasa estéticamente el protagonista del relato, Gustav Von Aschenbach, debido a la seducción que experimenta ante el joven Tadzio. La influencia que el pensamiento de los filósofos Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche ejerció sobre Thomas Mann, queda reflejada a lo largo del relato; el mismo Thomas Mann, en su libro *Relato de mi vida*, alude a la influencia de los dos pensadores en su obra:

El sentimiento de plenitud y de arrebató que yo experimentaba tenía una intervención significativa, la satisfacción que me producía aquella poderosa negación y aquella condena moral-espiritual del mundo y de la vida en un sistema de pensamiento cuya musicalidad sinfónica me seducía de la manera más honda. (...) Lo que me encantaba de una manera sensible-suprasensible era el elemento erótico y místicamente unitario de esta filosofía¹.

La música del principal decadentista sinfónico, Gustav Mahler, acompaña a la adaptación cinematográfica de esta novela² realizada con gran maestría por Luchino Visconti, pese a que sus imágenes, a nuestro entender,

¹ MANN, T: *Relato de mi vida*, Madrid, Alianza Editorial (trad. de Andrés Sánchez Pascual), 1990, p. 26.

² VISCONTI, L: *Death in Venice, from the novel by Thomas Mann* (v.o. inglesa), Alfa Cinematografies S.r.L., 1971.



Gustav Von Aschenbach, en el instante último y definitivo de su existencia, a orillas del mar, alarga la mano...



El tiempo existe cuando ya pasó y entonces ya es tarde para vivir.

³ LIANDRAT-GUIGUES, S: *Luchino Visconti*, Madrid, Ed. Cátedra, 1997, p. 109.

⁴ MANN, T: *Relato de mi vida*, op. cit., p. 43.

⁵ SALABERT, P: *Figuras del viaje. Tiempo, arte, identidad*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario-Homo Sapiens Eds., 1995, p. 13. A lo largo de este artículo emplearé las categorías del tiempo que propone Salabert en este libro así como en *El infinito en un instante*, cuya referencia bibliográfica daré más adelante.

⁶ MANN, T: *La muerte en Venecia* (trad. de Juan del Solar), Barcelona, Edhasa, 1997, p. 100.

nunca puedan superar el texto original. Visconti utilizó el mismo apellido alemán, Aschenbach, que significa «arroyo de cenizas», para el personaje miembro de las SS en *La caída de los dioses* (1969). En *Muerte en Venecia*, y haciendo uso de maravillosas panorámicas y del zoom, nos muestra aquello que está más allá de lo visible y nos transporta así a una idea de tiempo: «las puestas en escena de Visconti se apoyan en los datos sensibles de la imagen, pero también en el trabajo de lo que está más allá de lo sensible. Al convertirse lo invisible en enigmático, el espectador tiene entonces la experiencia de una reflexión o idea de tiempo»³.

Thomas Mann reproduce en esta novela los detalles de la vida moderna y antigua a través de un profundo y sutil análisis intelectual de las ideas y los personajes, combinado con un profundo sentido trágico. *La muerte en Venecia* fue concebida tras una estancia del propio autor con su mujer, un año antes, en el mismo lugar. Mann relata cómo realizó esta obra: «mientras trabajaba —con mucha lentitud, como siempre— en este relato, experimenté en algunos instantes el sentimiento de un caminar absoluto, la impresión soberana, nunca antes conocida por mí, de ser llevado en brazos»⁴.

Gustav Von Aschenbach, en el instante último y definitivo de su existencia, a orillas del mar, alarga la mano para intentar alcanzar lo que ha constituido el objeto de su anhelo, el adolescente Tadzio, que entre otras cosas le recuerda a la manera proustiana el tiempo pasado que él nunca va a recuperar. Mientras Gustav muere, Tadzio se va alejando mar adentro hacia la inmensidad sin límites, señalando con el brazo extendido un horizonte inaccesible. Todo el relato se sitúa al final de un tiempo del protagonista que es su tiempo *biológico*, orgánico, su tiempo de vida⁵. A Aschenbach le preocupa el final de este tiempo y lo recuerda a través de un reloj de arena que había tenido en casa de sus padres que le hace descubrir que el tiempo existe cuando ya pasó, y entonces ya es tarde para vivir⁶.



En su llegada a Venecia... todo será diferente a lo vivido anteriormente.

Mientras que en la novela de Thomas Mann, *La muerte en Venecia*, Gustav Von Aschenbach es un famoso escritor alemán, en la película de Luchino Visconti, *Muerte en Venecia* (sin el artículo), es un famoso compositor. Esto lleva a pensar en la referencia del personaje a Mahler, que falleció en 1911, un año antes de ser escrita la novela de Mann. Ambos comparten el nombre, Gustav, y su descripción física en el relato también se ajusta a la del músico. La película comienza por el tercer capítulo de la novela de Mann, en su llegada a Venecia, esta ciudad presa del «mal», como llaman en la novela al cólera, y con el Siroco azotando su clima. El tiempo de decadencia de la ciudad irá en paralelo a la decadencia del personaje. «La ciudad le había recibido siempre en medio de una luminosidad radiante. Pero el cielo y el mar seguían turbios y plomizos, y el viajero tuvo que resignarse a llegar a una Venecia muy distinta de la que siempre había encontrado al acercarse por tierra»⁷. En este momento el personaje en su llegada a Venecia experimenta una primera extrañeza, una singularidad alusiva a que todo será diferente a lo vivido anteriormente.

El conflicto del artista-burgués

Gustav Von Aschenbach se mueve entre el conflicto del hombre de temperamento artístico y su entorno de clase burguesa. Aschenbach está íntimamente ligado a otro personaje de Mann, a Adrian Leverkühnn, el músico de *Doktor Faustus*, 1947 —historia de un pacto con el Diablo en el que Adrian vende su alma para superarse en el arte. El pacto establece unas condiciones claras: a Adrian le será concedido tiempo, un tiempo de gloria, de una creación que pasará por encima de las trabas de la moral y la razón. A cambio, él deberá renunciar a todo trato humano. Su relación con el arte será solitaria y dolorosa. Y deberá entregar su alma al final del plazo concedido⁸. En *La muerte en Venecia* el aventurero que ve Aschenbach ante un

⁷ *Id.*, p. 38.

⁸ MANN, T: *Doktor Faustus*, Barcelona, Edhasa (trad. de Eugenio Xammar), 1998, cap. xxv, «Diálogo entre el Diablo y el músico».

⁹ MANN, T: *Señor y perro / Tonio Kröger / Tristán*, Barcelona, Edhasa (trad. de Oliver Strunk), 1994, p. 196.

¹⁰ NIETZSCHE, F: *Estética y teoría de las artes*, Madrid, Alianza Tecnos (trad. de Agustín Izquierdo), 1999, pp. 29-30.

¹¹ NIETZSCHE, F: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial (trad. de Andrés Sánchez Pascual), 2000. p. 249.

cementerio en su paseo por Munich, tiene un paralelismo con el diablo de *Doktor Faustus*, representa la oscura figura que lo impulsa hacia el viaje, de lo apolíneo a lo dionisiaco nietzscheano, que marca el primer paso hacia la muerte. En el marco de un tiempo *deóntico*, o del deber hacer, el universo de valores de Aschenbach se pone en conflicto. Como «burgués-artista», sus aspiraciones estéticas lo inclinan a la búsqueda de la armonía, la pureza, el equilibrio (lo apolíneo), y como «artista-burgués», siente la exigencia, para la creación artística, de una entrega a las seducciones que embriagan los sentidos (lo dionisiaco). Y en esta dicotomía es donde el personaje vivirá su viaje inmerso en un tiempo *psicológico*, un tiempo de captación estética que más adelante se analizará detenidamente.

Mann habla del conflicto del burgués-artista, y viceversa, en otras obras como en *Tonio Kröger*, de 1903: «Estoy entre dos mundos; ninguno de ellos es mi hogar, y por eso todo me resulta un poco difícil. Vosotros, los artistas, me llamáis burgués, y los burgueses sienten la tentación de detenerme. (...) No sé qué es lo que me ofende más»⁹. Aschenbach, a través del deseo que le impulsa hacia Tazio, llega a la visión dionisiaca del mundo. Tal y como Nietzsche lo propuso en su defensa de la naturaleza contra el artificio, «el arte dionisiaco es la apariencia del ser. El ser es la voluntad única que llega a entrever la visión dionisiaca del mundo, un mundo verdadero, lleno de dolor y contradicción..., el arte dionisiaco es el juego del artista con la embriaguez»¹⁰.

Por esto se puede decir que Mann relata la historia de un renacer: nacer de nuevo a la vida para encontrar en ese renacimiento la muerte. Pero, ante ella, la reformulación de un nuevo universo de valores que revelan la verdad del ser, un ser inmerso en la naturaleza: «En la embriaguez dionisiaca..., la naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta»¹¹.

Los signos premonitorios

El relato literario y la película nos muestran de diferentes maneras a un hombre que avanza hacia su destino sin poder resistirse a él, como si los signos premonitorios de los que Venecia está cargada tuvieran un poder fascinante, quizá por el horror que promueven debido al «mal». Una Venecia que se hunde mientras los signos, que aparecen como máscaras carnavalescas, conducirán a Aschenbach a la muerte. Su escasa resistencia se irá debilitando poco a poco, como si supiera de algún modo cuál es el destino que le aguarda y con este saber se entregara abiertamente a él. Así se presentan las cosas desde el comienzo mismo, cuando sostiene una discusión aparentemente intrascendente con un gondolero porque se niega a que le conduzca a su hotel y la góndola le recuerda a un ataúd: clara referencia a la barca de Caronte navegando por la laguna Estigia. En cuanto al *viejo maquillado* que conoce en su trayecto a Venecia, es un signo premonitorio



El *viejo maquillado* que conoce en su trayecto a Venecia es un signo premonitorio de su decadencia.

de su decadencia y de su último intento por recuperar la juventud. Aunque en este momento la visión del personaje todavía parecerá grotesca a su rígida concepción moral burguesa.

En medio de una aparente calma, la peste comienza a azotar Venecia. La peste es una metáfora brutal del caos que despunta bajo un orden que el conjunto de aristócratas y burgueses que pasan su verano parecen disfrutar. Como verdadero signo premonitorio del caos, aparece un guitarrista burlón en la terraza del Hotel de los Baños que se mofa obscenamente de la aristocrática solemnidad de los huéspedes, para luego desaparecer sacando la lengua a todo ese bello mundo. Este cantante, grotescamente maquillado, es otra aparición carnavalesca, macabra y burlona, otro signo que anuncia el desenlace trágico que se acerca. Aschenbach, en primera instancia, participa de estos signos en tanto que le inducen a algo, pero no serán asimilados por él hasta bien entrado el relato, cuando la amenaza de la enfermedad y la muerte den sentido a todo.

En la magnífica descripción que hace Mann de todos estos personajes podemos encontrar perfectamente tres clases de signo, que son el icono, el índice y el símbolo¹², y ver cómo asimila (o interpreta) Aschenbach estos signos. Así, por ejemplo, respecto al *viejo maquillado*, podemos hablar primero del icono. Es la sensación fugaz, la impresión que no se define todavía: «Un grupo de jóvenes integraban el pasaje de primera... uno de éstos, vestido con un traje estival de última moda, color amarillo claro, corbata roja y un panamá con el ala audazmente levantada, destacaba entre otros por su voz chillona y excelente humor». Podemos hablar después del índice. Es caer en la cuenta, tomar conciencia: «Pero cuando Aschenbach lo

¹² SALABERT, P: *El infinito en un instante*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 1993, pp. 44-51. Salabert analiza la estructura triádica de las Categorías Faneroscópicas de Ch. S. Peirce explicando cómo tienen su equivalente en la estructura general del signo según el autor norteamericano. Esta tricotomía es: *Representamen-Objeto-Interpretante*. Ahora bien, en el nivel del *Objeto* encontramos una nueva tripartición de la que surgen tres clases de signos: el icono, el índice y el símbolo, de los que hablaremos a continuación.

¹³ MANN, T: *La muerte en Venecia*, op.cit., pp. 35-36.

¹⁴ NIETZSCHE, F: *Schopenhauer como educador*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva (trad. de Jacobo Muñoz), 2000, p. 71.

¹⁵ SALABERT, P: *Figuras del viaje. Tiempo, arte, identidad*, op. cit., p. 14.

¹⁶ BACHELARD, G: *La dialéctica de la duración*, Madrid, Villalar (trad. de Rosa Aguilar), 1978, pp. 20-25.

¹⁷ SALABERT, P: *Lo moderno y sus postrimerías. Figuras conceptuales de la estética moderna*, op. cit., p. 13.

hubo observado con más detenimiento se percató, no sin terror, de que se trataba de un falso joven. Era un hombre viejo, no cabía duda». Pasamos así al símbolo. Es el orden, la convención, la moral: «Aschenbach se estremeció viéndolo alternar con aquellos muchachos. ¿No sabían, no advertían acaso que era viejo y no tenía derecho a llevar su abigarrada indumentaria de dandy ni a hacerse pasar por uno de ellos?»¹³.

Todos estos signos se revelan para Aschenbach como: «los fantasmas que se agitan alrededor de nosotros, cada instante de la vida quiere decirnos algo, pero no queremos oír esa voz fantasmal. Tememos que al estar solos y tranquilos nos sea musitado algo en el oído»¹⁴.

La seducción de las formas

Dentro de este tiempo *biológico*, es decir, de ese tiempo en el que vive y que llega a su final, Aschenbach se sumerge en otro tiempo: el *psicológico*, personal. Este tiempo, «por una parte, resulta fragmentario, insólito, opaco; por otra, es imaginativo y creativo. Es el que dinamiza a la cotidianidad y aporta sus intuiciones a la razón»¹⁵, esa razón que se encuentra aún en otro tiempo diferente: el tiempo *lógico*. En el relato hay un cruce o superposición de diferentes modelos de tiempo que interpretan los cambios en la conciencia temporal del protagonista.

Desde el momento en que Gustav Von Aschenbach ve por primera vez a Tadzio en el salón del Hotel de los Baños, en el Lido, se sumerge en un tiempo de contemplación estética, ese tiempo que Salabert llama «perezoso». El instante en que su mirada se detiene en Tadzio representa el punto cero del que surgirá la duración del nuevo tiempo en el que se adentra. Eso de acuerdo con las ideas de Gaston Bachelard que modificó las de Bergson aludiendo a que «la continuidad de la duración no se nos presenta como un dato inmediato, sino como un problema»¹⁶. Una continuidad de la duración creada a través de la asociación de los diversos instantes, los momentos significativos que protagonizará el artista.

Lo que le sucede a Aschenbach en este primer contacto con Tadzio corresponde a lo que observa Salabert en su libro *Lo moderno y sus postrimerías*: «Desear el "ahora" y entrar a él no supone entrar en el mundo en su presencia inmediata. Lo que supone es más bien entrar en la consciencia de un lenguaje que permite hablar simbólicamente de esa inmediatez como el objeto permanente de un deseo que evoluciona y se transforma»¹⁷.

Desde el momento en que conoce a Tadzio, el muchacho se convierte en objeto de su atención.

Su contemplación es para Aschenbach *la espera del sujeto*, el deseo del momento de volver a verlo «en el sentido del contacto o de la inmediatez *estésica* (vistazo)»¹⁸. Es sugestivo el hecho de que nunca llegue a tocar el cuerpo que le fascina. Ni siquiera a intercambiar alguna palabra con el muchacho. ¿Por qué nunca lo aborda? ¿Es por su timidez, sus prejuicios, su moral demasiado rigurosa? No, en lo fundamental no es nada de esto sino algo más esencial:



el cruce de miradas entre los dos evoca un encuentro total, absoluto, que preserva la ilusión de una plenitud que el contacto por medio de la palabra, e incluso la relación física, llevarían a romper. Es éste el impedimento principal para que haya cualquier aproximación que no sea la de la ilusión sostenida por las miradas. Así es como Aschenbach pretende penetrar, a través de la belleza de Tadzio, en el misterio de la belleza que lo atormenta desde sus propias obras. En este encuentro total, Aschenbach no puede controlar su cuerpo ante el contacto visual con Tadzio, ante la belleza de sus formas: «esa purísima perfección en sus formas, poseía un encanto tan único y personal que su observador no creía haber visto nunca algo tan logrado en la naturaleza ni en las artes plásticas»¹⁹. Arthur Schopenhauer observa que: «no hay hombre que en primer término no desee con ardor y no prefiera las más hermosas criaturas, porque realizan el tipo más puro de la especie»²⁰. La seducción de las formas que experimenta Aschenbach ante Tadzio no responde a algo racional, sino que su cuerpo puede convertirse en una representación de la voluntad: «como la cosa en sí, lo único real en toda existencia, el núcleo de la naturaleza, a partir del individuo humano, en el magnetismo animal y por sobre éste,... mostrando con ello un dominio sobrenatural, esto es, metafísico sobre la naturaleza»²¹. Así pues, Aschenbach experimenta lo que podríamos llamar un instinto natural. Su visión se ha convertido en una ilusión para influirle en su propia voluntad: «una ilusión de voluptuosidad es lo que hace refulgir a los ojos del hombre la embaucadora imagen de una felicidad soberana en los brazos de la belleza, no igualada por ninguna otra humana criatura ante sus ojos»²².

En el sentido de la contemplación «estésica» de la que hemos hablado, no puede haber un tiempo largo salvo que lo alarguemos demorándonos en la percepción primera, vagabundeando por la superficie del objeto, dejándonos ir. Y es entonces cuando el tiempo del objeto²³, es decir, Tadzio, se convierte en el del sujeto, Aschenbach, que se identifica con él. El sujeto se detiene para poder ver, a la vez que el objeto permanece inmóvil como Tadzio en la playa, para poder ser visto. La belleza angelical de Tadzio deviene «lo puro» (la juventud) y refleja la identidad de Aschenbach, «lo impuro» (la vejez), en el amor espiritual de Aschenbach por Tadzio. Aschenbach está buscando en la presencia del joven las carencias de su propio ser.

Es sugestivo el hecho de que nunca llegue a tocar el cuerpo que le fascina...

¹⁸ SALABERT, P: *El infinito en un instante*, op. cit., p. 64.

¹⁹ MANN, T: *La muerte en Venecia*, op. cit., p. 47

²⁰ SCHOPENHAUER, A: *Metafísica del amor. Metafísica de la muerte*, Barcelona, Obelisco (trad. de Mercedes Domínguez), 1994, p. 26.

²¹ SCHOPENHAUER, A: *Sobre la voluntad en la naturaleza*, Madrid, Alianza Editorial (trad. de Miguel de Unamuno), 1970, p. 158.

²² SCHOPENHAUER, A: *Metafísica del amor. Metafísica de la muerte*, op. cit., p. 29.

²³ SALABERT, P: *El infinito en un instante*, op. cit., p. 64.

²⁴ STEPANENKO, P: *Schopenhauer en sus páginas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 156.

²⁵ DOMÍNGUEZ, M: «Prólogo» a Schopenhauer, A: *Metafísica del amor. Metafísica de la muerte*, op. cit., p. 7.

²⁶ SCHOPENHAUER, A: *El mundo como voluntad y representación*, México, Ed. Porrúa (trad. de Eduardo Ovejero y Maury), 2000, pp. 90-93.

La plenitud ordinaria del hábito vital dentro del ideario burgués de Aschenbach se va modificando hasta el punto de que en una primera toma de conciencia, antes de que el deseo que le ha absorbido deportándolo a una dimensión temporal distinta se torne en obsesión, decide emprender la huida ante la presencia de la peste. Pero un incidente que parece trivial lo induce a volver sobre sus pasos: una confusión respecto al destino —de su equipaje, en este caso— lo vuelve a encauzar hacia su destino inexorable que está en esa Venecia brumosa y fétida. La vuelta de esta huida se debe entender como un presente puro, como un «ahora absoluto», en el que el instante bachelardiano, de corte inaugural, está fuera del tiempo. Porque a su vuelta Aschenbach tiene una visión reveladora: el amor que siente por Tadzio y su deseo se volverán duraderos. Este presente es un corte, una ruptura en el hábito con respecto a su vida anterior (lo apolíneo); a partir de ahora, impera la voluntad de aferrarse a su deseo (lo dionisiaco), que es Tadzio, un deseo que más tarde se intensificará en las persecuciones por Venecia, tras el Eros de la muerte.

El deseo de Aschenbach se debe entender según el concepto de voluntad de vivir, que no existe como una consecuencia del mundo sino que es el mundo el que existe como una consecuencia de la voluntad de vivir²⁴. Una voluntad que define Schopenhauer: «como voluntad de vivir impresa en la naturaleza y, por ende, en todos los seres que la conforman, incluyendo evidentemente al hombre, quien pese a que se considera superior a su entorno no es sino un esclavo más de esa fuerza ciega o energía inexplicable que va marcando paso a paso, inexorablemente, las pautas de su destino»²⁵. Una voluntad de acto inconsciente, que se manifiesta en el deseo sexual, en tanto que el ser humano es impulso sexual, y en el amor a la vida de los seres: «El acto de la voluntad y la acción del cuerpo no son dos estados diferentes, conocidos objetivamente y unidos por la ley de causalidad, sino que son una y la misma cosa»²⁶. Así que el cuerpo de Aschenbach es su voluntad objetivada. En tanto que vivimos, somos esclavos de nuestros deseos y la insatisfacción nos domina. La insatisfacción de Aschenbach procede de no poder llevar a término su obra. Este modo de pensar le valió al filósofo el calificativo de pesimista. Schopenhauer proponía una liberación de la irracionalidad a través de la experiencia estética, que es sólo una liberación momentánea del dolor, el tedio y la insatisfacción de vivir. Por tanto, Aschenbach en su deseo de contemplar a Tadzio no tiene un propósito, sino que la voluntad de la propia contemplación le lleva a la ilusión de la experiencia estética.

Mann muestra en todo momento que orden y serenidad son frágiles e ilusorios. El protagonista ha creído vivirlos hasta entrar en su edad madura. Era el hombre de la repulsa, de la «decencia absoluta», el que en sus discusiones con su amigo Alfred (que puede hacer referencia al discípulo de Mahler, Arnold Schönberg), propone como divisa «que nada me toque». Venecia le reabre la herida de los fracasos del pasado y lo confronta con su

envejecimiento, tanto más terrible a la luz de la juventud y lozanía de Tadzio. La austeridad y el rigor de su puritanismo, así como su moralismo protestante y burgués, hacen aún más fuerte la tentación de ceder a la atracción de ese mundo peligroso y precioso que es el erotismo, representado por el joven.

Nietzsche en *Así habló Zaratustra* presentó las tres metamorfosis del espíritu del artista. Explica que el artista ha de ser primero un camello, capaz de echarse a las espaldas la carga de la academia, la tradición y la moral; después, el león que se sacude con feroz rebeldía ese peso para alcanzar la libertad; finalmente, el león se convierte en un niño que juega despreocupado. Como el juego es verdaderamente creador, sólo desde lo lúdico puede hablarse de arte²⁷. En la novela Mann nos relata estos tres pasos de la metamorfosis en la figura de su protagonista, hasta el último estadio, en el que inconscientemente busca identificarse con el joven Tadzio. Aschenbach ha llegado a adoptar la forma del artista-niño nietzscheano. Cuando contempla a Tadzio en la playa, se entrega a ese juego de seducción de la apariencia de la forma, que hace posible la belleza. El efebo, Tadzio, el niño angelical, es el andrógino que encarna un polo de la vida de Aschenbach que precisamente representa la vida, la vida como antítesis y también alternativa del universo rigidamente intelectual en el que se ha encerrado.

Tadzio para Aschenbach será el Eros de la mitología griega que aportaba la armonía al caos y permitía a la vida desarrollarse. El dios Apolo que describe Nietzsche en el *Nacimiento de la Tragedia* recuerda a la figura de Tadzio: «es el dios del sol y de la luz. La belleza es su elemento: eterna juventud le acompaña. Pero también la bella apariencia del mundo onírico es su reino: la verdad superior, la perfección propia de esos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, élévalo a la capacidad de dios vaticinador, pero también ciertamente de dios artístico. El dios de la bella apariencia tiene que ser al mismo tiempo el dios del conocimiento verdadero»²⁸. En el mismo capítulo sobre «La visión dionisiaca del mundo», Nietzsche explica: «El mito dice que Apolo recompuso el desgarrado Dioniso, se trata del Dioniso órfico que dio lugar al segundo Dioniso».

Tadzio recompone el caos de Aschenbach, como hizo Apolo con Dioniso, para llevarlo hacia la muerte por el camino de la belleza.

—

A partir de aquí, los tres apartados siguientes llevan por título: «Tiempo suspendido», «Tiempo asociativo» y «Tiempo paradójico». Son los tres tiempos de la captación estética expuestos por Salabert en su libro *El infinito en un instante*, y que en los siguientes apartados relacionaré con las experiencias estéticas de Aschenbach en su seducción.

²⁷ NIETZSCHE, F: *Así habló Zaratustra* (trad. de Andrés Sánchez Pascual), Madrid, Alianza Editorial, 1972, pp. 53-55.

²⁸ NIETZSCHE, F: *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 245.

Tiempo *suspendido*

²⁹ SALABERT, P: *El infinito en un instante*, op. cit., p. 81.

³⁰ *Id.*, p. 99.

³¹ NIETZSCHE, F: *Así habló Zaratustra*. op.cit., p. 429.

El tiempo *suspendido* se presenta como un «ahora puro» en la medida en que puede ser sentido como una ruptura del tiempo de la experiencia cotidiana. El momento de lo sublime va a ser el que se da en un tiempo suspendido después del regreso de Aschenbach a Venecia para el reencuentro con Tadzio. La euforia que siente el protagonista al volver a contemplar a Tadzio desencadena un instante capaz de contener todo el tiempo. Es éste, según observa Pere Salabert, un tiempo «en relación con el instante creativo tal como lo propone Bachelard»²⁹. Después de reinstalarse en el hotel, y ya sentado en la playa, Aschenbach observa a Tadzio cubierto con esa toalla parecida a una toga romana, de pie junto al mar. En ese momento se comienza a ejecutar en la película el cuarto movimiento de la tercera sinfonía de Mahler mientras la imagen muestra a Aschenbach absorto en la contemplación del adolescente. De pronto, preso de una súbita determinación, se levanta y se dirige a una pequeña mesa para comenzar a escribir, a componer una partitura.

El «ahora» que acaba de vivir Aschenbach posee una condición significativa, es un signo. Salabert explica que desde el punto de vista semiótico en este tiempo *suspendido* puede darse una traslación de signo a signo, así: Icono \longleftrightarrow Índice, sea en una u otra dirección, si bien «es en realidad un índice aunque momentáneamente sea recibido como si se tratase de un icono de gran poder evocador»³⁰. La visión de Tadzio vestido con una toga romana, Aschenbach la interioriza automáticamente, en un tiempo subjetivo de absoluto presente. En este momento de creación, el fondo musical se intensifica; pero no se trata simplemente de un «fondo musical», porque aquí la música coincide con la acción del protagonista, de tal modo que la secuencia sugiere que el artista está en pleno proceso de componer. El *lied* que forma parte de esta sinfonía lleva como letra un poema de *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, titulado *Was mir die Nacht erzählt?* («¿Qué te dice la noche?»). Un poema que habla precisamente del proceso de creación y sus relaciones con el dolor, el deseo y la muerte:

Oh! hombre, ¡presta atención!
 ¿qué dice la profunda medianoche?
 Yo dormía, yo dormía
 De un profundo soñar me he despertado
 El mundo es profundo
 Más profundo de lo que el día ha pensado
 Profundo es su dolor
 El deseo es más profundo que el dolor
 El dolor dice: ¡aléjate!
 Mas todo deseo quiere eternidad
 Quiere profunda, profunda eternidad³¹.



Aschenbach observa a Tadzio cubierto con esa toalla parecida a una toga romana.

La música en la novela es también muy importante. Influye en Mann el pensamiento de los representantes del irracionalismo del siglo XIX, Schopenhauer y Nietzsche, que enfatizan el valor filosófico del arte y especialmente el de la música. Schopenhauer otorga a la música un estatuto cósmico. Para él es la manifestación del mundo como objetividad total una vez superada la voluntad de existir. La música es un arte no-conceptual, por ello no representa el mundo sino que lo expresa³². Nietzsche al principio se sitúa en la misma línea de pensamiento. De hecho todavía bajo la sombra schopenhaueriana, escribe su primera gran obra que en su primera edición se tituló: *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*³³.

³² STEPANENKO, P: *Schopenhauer en sus páginas*, op.cit., p. 203.

³³ SÁNCHEZ PASCUAL, A: «Introducción» a Nietzsche, F: *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 21.

³⁴ SALABERT, P: *El infinito en un instante*, op. cit., pp. 80-81.

Tiempo *asociativo*

Así vamos viendo cómo la búsqueda y sucesión de instantes, momentos, «ahoras absolutos», crean, en relación con el tiempo vivido, un tiempo *asociativo* que da al sujeto la distancia temporal necesaria a la reflexión. Un tiempo *asociativo* que según Salabert: «no puede ser considerado un instante. Al contrario, ha de ser pensado como un recorrido temporal o si se prefiere como una serie de instantes, de horas. (...) El tiempo asociativo es una gran distorsión del tiempo vivido, una fragmentación del yo por causa de un tiempo hecho de discontinuidades encadenadas»³⁴. Es esa fragmentación del yo la que marcará la toma de conciencia de Aschenbach a través de su degradación física y su inútil búsqueda (del yo) en la imagen de Tadzio.

Al momento sublime como ascensión tendrá que seguirle inevitablemente la caída. La preocupación aparente por la peste que azota a Venecia, frente a la cual no tomará ninguna medida, es la fachada que oculta otra inquietud: la de la peste que lo ha invadido a él, un amor apasionado y



³⁵ Id. p. 100.

devastador del que no podrá —¿no querrá?— huir. Un amor cuya imposibilidad sólo tiene dos salidas: creación y decadencia. Es el momento en que comienza a seguirlo por las calles fétidas de Venecia. Más que nunca parece buscar la mirada del muchacho. Busca la mirada buscándose en ella: quiere saber quien es él en la mirada de Tazio, una pregunta cuya respuesta no puede encontrar y que lo lleva poco a poco a la perdición para encontrarse, una y otra vez, con su propia impotencia, la de no llegar nunca a poseer esa belleza que dolorosamente le fascina. Es en estas circunstancias que asistiremos a la progresiva transformación física del personaje de Aschenbach, quien va a maquillarse como el viejo de su llegada a Venecia, para desplomarse al pie de un pozo pútrido antes de morir. La peste que asola la ciudad es así la metáfora de esa otra enfermedad, el amor enloquecido que se ha apoderado de él. La enfermedad protagoniza otra de las más celebradas obras de Mann, *La montaña mágica*, 1924.

En este tiempo la memoria se funda como toma de conciencia verdadera de su amor enloquecido. Salabert observa que en el tiempo *asociativo* se da una traslación del tipo *Icono* —> *Índice*, y «la contigüidad del índice, que corresponde al impacto de lo real, tendrá entonces un efecto doble: activación del pensamiento por una parte y retorno, o rememoración, por otra»³⁵. Aschenbach ve en su obsesión por perseguir a Tazio y por buscar los diferentes encuentros el reflejo de este amor enloquecido.

Tiempo *paradójico*

Otro tiempo, el tiempo *paradójico*, aparece en esta plaza de Venecia cuando el protagonista se desploma enfermo junto al pozo en su último paseo detrás de Tazio por los callejones: «una plazuela abandonada que parecía surgir de un hechizo, se abrió de pronto ante él. La reconoció: era la misma



donde, semanas antes, concibiera su desesperado plan de fuga»³⁶. El tiempo *paradójico* está representado por Salabert como una travesía en profundidad que asocia, de modo probablemente fortuito, lo que dicho autor llama puntos-cúspide, es decir, los diferentes «ahoras» que corresponden al tiempo *asociativo*, y puede relacionarse con uno u otro punto perteneciente a desvíos temporales diferentes. Parecido a un relámpago, esto promueve el efecto de un instante *profundo* en el que el sentido ha de renovarse³⁷. Este momento está representado en la película mediante una risa casi histérica del actor Dirk Bogarde, que interpreta el papel de Aschenbach, y que experimenta el hechizo narrado por Mann mientras tiene una revelación sobre la visión de su yo completamente fragmentado: «Y allí, sentado estaba el maestro, el artista que accediera a la dignidad, el autor de *El miserable*, que en forma tan ejemplarmente pura había abjurado de la bohemia y las profundidades turbias..., el escritor encumbrado que superando su propio saber y emancipándose de toda ironía, se había habituado a los compromisos impuestos por la confianza de las masas, el artista de fama oficial..., allí estaba sentado entornando los párpados, y sólo a ratos permitía que por debajo de ellos se escurriera una mirada burlona y confusa, y sus flácidos labios, realzados por el maquillaje, modulaban palabras sueltas, extraídas por la extraña lógica del sueño que su cerebro adormecido producía»³⁸.

Aschenbach se ha dirigido hacia el pasado, quizás como premonición del futuro que le aguarda, la muerte. Salabert explica que en el caso del tiempo *paradójico* se da una traslación semiótica del tipo *Icono* ← *Índice* ← *Símbolo*. Se trata de «un tiempo cuya naturaleza es indexical, pero sólo en su punto culminante. Aquí el índice es el núcleo del proceso. Porque tomado en cuenta globalmente... es la caída de la ley simbólica»³⁹. Lo es, efectivamente, cuando la figura de Tadzio aparece como metáfora del Eros que guía al hombre sensible hacia el espíritu por el camino de la belleza tras recitar un fragmento del

³⁶ MANN, T: *La muerte en Venecia*, op.cit., p. 111.

³⁷ SALABERT, P: *El infinito en un instante*, op. cit., pp. 84-85.

³⁸ MANN, T: *La muerte en Venecia*, op.cit., p. 112.

³⁹ SALABERT, P: *El infinito en un instante*, op. cit., pp. 100-101.



El tiempo *paradójico* aparece... cuando el protagonista se desploma enfermo junto al pozo.

⁴⁰ MANN, T: *La muerte en Venecia*, op. cit., pp. 115-116.

Fedro de Platón. Es aquí, además, donde explota su universo simbólico, reformulando todos los valores de una sociedad burguesa, de los que se ha ido alejando durante el relato. En esta explosión se le revela el secreto del artista y su creación: Aschenbach se encuentra en este momento en oposición con el mundo, siente su ser disperso por los diversos momentos de su vida, su cuerpo fragmentado como substrato de lo vivido, alejado de la esfera de lo convencional e inmerso en esa decadencia atormentada y a la vez extática.

Como en *Doktor Faustus*, lo que vive le revela los estrechos lazos que existen entre el arte y el infierno y lo vuelve más lúcido para divisar el camino de toda sublimación.

Eros y Thanatos

Preparado ya para la muerte, Aschenbach se halla en la playa contemplando a Tadzio:

Tadzio se dirigió entonces en diagonal hacia el mar... se adentró en el bajío del mar... siguió caminando a lo lejos, rodeado de mar y viento, ondeante la rizosa cabellera, como una aparición aislada y desligada de todo, flotando ante la bruma gris del infinito. Una vez más se detuvo a mirar, y de pronto como obedeciendo a un recuerdo, a un impulso, apoyada una mano en la cadera, giró grácilmente el torso y miró hacia la orilla por encima del hombro. Allí estaba el contemplador...y en ese momento se erguió como respondiendo a la mirada,...mientras su rostro adquiría esa expresión relajada y de hondo ensimismamiento de quien está sumido en un profundo sueño. Tuvo la sensación de que le sonreía a lo lejos, de que le hacía señas; como si ...le señalase un camino y lo empezara a guiar, etéreo hacia una inmensidad cargada de promesas. Y, como tantas otras veces se dispuso a seguirlo⁴⁰.

El «tiempo de espera del sujeto» concluye en este tramo final del relato. Aschenbach ha llegado a contemplar la belleza «absoluta» en el instante



El maquillaje que le cae a Aschenbach del rostro...

precedente a la muerte. Como decía el poema de *Así habló Zaratustra*, «Mas todo deseo quiere eternidad, quiere profunda, profunda eternidad», la muerte lo acoge en su deseo eterno. Mann sitúa al personaje ante el mar, ante un horizonte, y Tadzio, como ángel de la muerte, le lleva de nuevo a la naturaleza. Como expresa Schopenhauer: «cuando esta madre soberana y universal expone a sus hijos sin ningún escrúpulo a mil riesgos, sabe que al sucumbir caen otra vez en su seno, donde los tiene ocultos. Su muerte no es más que un retozo, un jugueteo y lo mismo le sucede a los animales»⁴¹. La belleza irresistible de Tadzio le guía a ese espacio último, el fundamento de todo, la muerte.

La entrega a una vida protagonizada por Aschenbach que quiere penetrar hasta los últimos secretos del goce estético, sólo puede culminar en la realización de la muerte; porque si tratamos de llegar al ser, si buscamos el origen en el erotismo, en la belleza, en el Eros de la belleza o en la belleza del Eros, lo que vamos a encontrar es la textura intangible del vacío, de la nada, la verdad de la muerte. El maquillaje que le cae a Aschenbach del rostro en el momento de la muerte revela que debe y puede contemplar a ésta con su verdadero rostro, porque ella es «lo que le hace recuperar la dignidad humana»⁴².

La muerte de Aschenbach es un fin y también una realización simbólica, porque al mismo tiempo que la belleza y la vida se alejan, el artista se adentra en la oscuridad ya irremediable dejando en el lector / espectador el sentimiento de que ha entrado en un nuevo y misterioso espacio lleno de verdad pero enigmático. El final del tiempo *biológico*, al que hacíamos referencia al comenzar, ¿podría dar paso a un tiempo alético, cósmico, verdadero? He aquí uno de los argumentos de Pere Salabert acerca del tiempo alético: «La realidad sensible resulta comparable a un conjunto de tramos durativos que habiendo surgido del Tiempo, quedarán "un día" subsumidos en la totalidad de ese mismo tiempo del que proceden... El tiempo

⁴¹ SCHOPENHAUER, A: *El amor, las mujeres y la muerte*, Madrid, Edaf., 1981, p. 43.

⁴² HEILBUT, A: *Thomas Mann. Eros and Literature*, Los Ángeles, California University Press, 1997, p. 248.

⁴³ SALABERT, P: *Figuras del viaje*, op. cit., p. 11.

⁴⁴ BACHELARD, G: *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura (trad. de Ida Vitale), 1988, pp. 22-23.

⁴⁵ MANN, T: *La muerte en Venecia*, op. cit., p. 73.

Alético es una escenografía infinita que la imaginación pone para la virtualidad del devenir local»⁴³.

Todos los tiempos representados en el presente artículo quedan incluidos así en la muerte de Aschenbach. Esa «escenografía infinita» puede ser imaginada de manera concreta en la línea del horizonte y en las aguas del mar, a la manera que Bachelard propone: «el agua ya no será apenas un grupo de imágenes conocidas en una contemplación vagabunda, en una serie de ensoñaciones entrecortadas, instantáneas; es un soporte de imágenes y un principio que las funda. El agua se transforma así, poco a poco, en una contemplación que se profundiza, en un elemento de la imaginación materializante»⁴⁴.

La novela de Thomas Mann nos enseña algo esencial: la experiencia estética crea tiempos en simultánea ruptura y lazo con el mundo; posibilidad de redención y amenaza de perdición. El arte intenta recrear ese mundo irremediablemente perdido. Esa búsqueda de conciliación entre muerte y vida; muerte que se hace vida para mostrarnos así que ésta, la vida, no tiene otra condición y límite que aquélla. La voluntad de vivir de Aschenbach le lleva a abrazar la belleza seducido por las formas de Tadzio:

¡Qué precisión en las ideas se expresaba a través de ese cuerpo cimbreño y juvenilmente perfecto! Pero la voluntad pura y severa que, operando en la oscuridad, había logrado sacar a la luz esa estatua divina, ¿no le resultaba acaso a él, el artista, algo ya familiar y conocido? ¿No operaba también en él, cuando, impulsado por una sobria pasión, liberaba de la masa marmórea del lenguaje la esbelta forma que había contemplado en su espíritu y la ofrecía a los hombres como imagen y espejo de la belleza espiritual?⁴⁵.

Lo bello es entonces la zona que se ubica en el límite, el velo último que oculta a la vez que evoca, el borde que rodea la verdad última que es la muerte. *La Muerte en Venecia* nos muestra que el arte es la posibilidad de acercarse hasta el borde mismo de ese otro, de esa presencia que sólo se revela por su ausencia. A lo inaccesible de ella se le puede dar materialidad por medio de la experiencia estética. Así es como Aschenbach busca tocar lo intangible, dar forma a lo informe. Ahora bien, hay una condición básica para que este propósito pueda cumplirse: la necesidad de la vida. La creación artística no puede ser sino afirmación de Eros, de la vida, para encontrarse en el otro límite con la muerte.

Laura Soriano

RESUM

A través d'un recorregut per la novel·la de Thomas Mann, *La mort a Venècia* (1912) i mitjançant l'anàlisi d'alguns dels episodis més significatius de la pel·lícula de Luchino Visconti, *Mort a Venècia* (1971), aquest treball pretén examinar les diferents formes del temps, estètiques o no, que experimenta el protagonista del relat, Gustav Von Aschenbach, en ésser

seduït pel jove Tadzio. L'influx que el pensament d'Arthur Schopenhauer i de Friedrich Nietzsche va exercir sobre Thomas Mann es reflecteix en tota la història i és reconegut pel propi Mann en el seu llibre *Relat de la meva vida*.

RESUMEN

Mediante un recorrido por la novela de Thomas Mann, *La muerte en Venecia* (1912), así como por diversos episodios significativos de la película de Luchino Visconti, *Muerte en Venecia* (1971), este trabajo intenta un análisis de las diferentes formas del tiempo, estéticas o no, por las que pasa el protagonista del relato, Gustav Von Aschenbach, debido a la seducción que experimenta ante el joven Tadzio. La influencia que el pensamiento de Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche ejerció sobre Thomas Mann, queda reflejada a lo largo de su relato. Y el mismo Mann se refiere a dicha influencia en su libro *Relato de mi vida*.

ABSTRACT

Through an analysis of Thomas Mann's novel, *Death in Venice* (1912), and some of the most significant episodes of Luchino Visconti's film, of the same name (1971), this essay aims to examine the different forms of time —aesthetic or not— which Gustav von Aschenbach, the main character, experiences because of his seduction before the young Tadzio. The influence of Arthur Schopenhauer and Friedrich Nietzsche on Thomas Mann appears throughout his tale, as Mann himself acknowledges in his book *Story of my life*.