

ENSAYO

LA MUERTE EN VENEZIA

Juan Coronado / Facultad de Filosofía y Letras

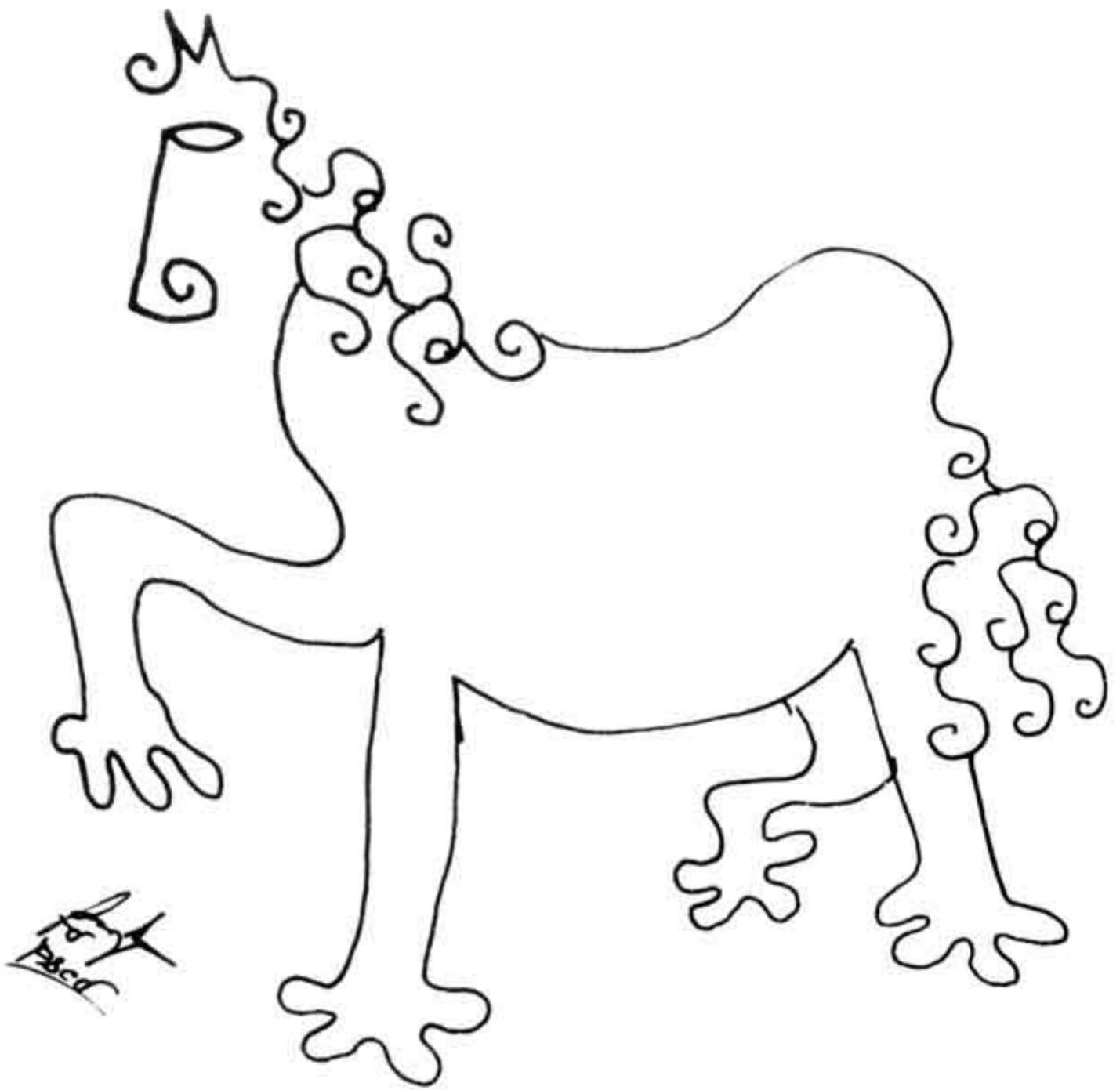
Introducción

Inquietud y calma es la mezcla sensitiva que nos deja la lectura de *La muerte en Venecia*. Estamos ante la conciliación de los opuestos. Ante el conflicto de las dualidades. Todo el desasosiego que puede despertar la obra nace de que se nos habla de la perfección; ya que en último término, según nos dice Mann, el arte es "el más alegre y el más bello símbolo de esfuerzo humano hacia la perfección". Es así como *La muerte en Venecia* se nos da como una hermosa alegoría de la búsqueda de perfección. En esta particular búsqueda encontramos la reminiscencia del mundo clásico griego. El conflicto de la dualidad alma-cuerpo. La iluminación, bajo la luz platónica, del mundo de las ideas como último punto de la perfección. Son entonces los imperativos de la novela: perfección, dualidad y belleza. Y todo envuelto en una atmósfera de muerte y descomposición.

En su presentación de *El pensamiento vivo de Schopenhauer* Mann nos dice: "el goce que nos da un sistema metafísico, el contento que nos procura la organización espiritual del mundo en una arquitectura de ideas lógicamente concluida, armónicamente apoyada en sí misma, es siempre de una calidad eminentemente estética". Mann nos muestra aquí su complacencia por emparentar íntimamente, a la manera de Platón, la filosofía y la literatura. De este gusto filosófico nace probablemente la estructuración perfecta de su obra; y de esta manera recibimos el "deleite que el arte nos regala mientras ordena y forma la enredada confusión de la vida hasta hacerla diáfana y comprensible."

La novela encierra en sí toda una visión cósmica que parece estar estructurada en círculos concéntricos que parten de lo estrictamente particular a la más grande generalidad.

Este plan arquitectónico podemos dividirlo en tres grandes mundos: lo vital, lo literario y lo filosófico.



1. El plano vital

La narración parte de lo meramente individual: un momento crítico de la vida de Aschenbach. La novela en este primer plano nos ofrece dos problemas vitales que corren paralelamente: un derrumbamiento moral y el desarrollo de una pasión amorosa.

1. El derrumbamiento moral de Aschenbach. Louis Leibrich al referirse a la obra general de Mann nos dice: "En lo que concierne a los fenómenos de la vida, la cuestión que atrae su atención particularmente, es la relación e interacción que existe entre lo físico y lo moral." En el caso particular de la novela que nos ocupa, al tratar el problema vital de Aschenbach, se va a partir de la dualidad de sangres. Una dualidad de tipo biológico que va a provocar un conflicto moral. Encontramos entonces como causa primera del conflicto, la unión de dos herencias radicalmente distintas: Aschenbach, de la rama paterna recibe toda una herencia de "hombres que habían vivido una vida disciplinada y sobria"; y de la rama materna recibe la influencia de una "sangre más viva y sensual".

El personaje se nos presenta en el momento crítico de esta dualidad. Toda su vida anterior ha estado regida por la herencia paterna, y es ahora probablemente la influencia materna la que provoca ese "impulso oscuro que tan inesperada y tardíamente le acomete". La vida del personaje ha sido como una línea recta que en este momento se va a quebrar. Se ha perdido en la vía del pensamiento y ha dejado el sentimiento en el vacío. Como máxima ha tenido la disciplina y el trabajo. Esta situación se nos revela muy claramente con una imagen que da "un fino observador", hablando de él en sociedad: "Aschenbach ha vivido siempre así, y cerraba fuertemente el puño de la mano izquierda, nunca así, y dejaba colgar indolente la mano abierta." De pronto ha sentido la necesidad de abandonarse. Sorprende en sí mismo un

ansia juvenil hacia lo lejano que se manifiesta en el primer momento como un simple deseo de viajar. Surge el conflicto interior que es la lucha de dos realidades.

Aschenbach ha vivido en un mundo de sólida construcción, basado en lo que ha dado en llamar "el heroísmo de la debilidad": un ser físicamente débil y delicado siente su naturaleza impulsada a la compensación, busca la afirmación de su personalidad sobre sus propias condiciones biológicas. La lucha es la clave de su realización. La figura de Jesucristo por un lado y la de San Sebastián por el otro, forman la corporización del anhelo sublime de Aschenbach. Son figuras que plasman en su realidad y belleza el particular heroísmo propio de la época que el personaje vive; y hacia donde dirige su identificación y proyección, su ser y su obra.

El menoscabo de este particular heroísmo es lo que da la idea de la decadencia. Dos series de fenómenos marcan esta decadencia: 1º Debilitamiento de la vitalidad y 2º Afinamiento de la sensibilidad. Aquí encontramos resumido a grandes rasgos el problema vital de Aschenbach. Esta es la decadencia que toma la forma de gran alegoría y da cuerpo a la novela *los Buddenbrook*.

Esta singular decadencia es representativa de la época, y Thomas Mann la siente en su propia naturaleza. Es un enriquecimiento interior que choca contra lo tradicional y que exteriormente es sentido como inadaptación a la convivencia social. Mann pretende explicar el problema desde el punto de vista naturalista como "la unión sin armonía de las tendencias de dos razas y de una merma de la vitalidad de la rama paterna que conducía por una parte al debilitamiento de las normas burguesas y por otra a un desorbitamiento hacia el espíritu, a la atracción por lo exótico, la incorporación en el ambiguo mundo del arte, que para los estrechos límites de lo que era digno desde el punto de vista burgués, podía ser interpretado como una decadencia". En este sentido gira la decadencia de Aschenbach. Siente de pronto la ebullición de esa "sangre más viva y sensual" que lo llama al extravío en la aventura real, a buscar la vitalidad perdida, a romper la disciplina y dejar fluir lo inconsciente. Llamado que por su fuerza no puede ser desatendido. Ese su mundo creativo forjado por la disciplina, se había vuelto frío, lo había abandonado el sentimiento y del nuevo bullir vital va a surgir la fuente olvidada. Fuente del sentimiento en la que se sumerge plenamente. Se despierta en Aschenbach "un desmesurado apetito de naturaleza, de lo demoníaco, de participación en el juego vital cuando el espíritu fatigado descubre que de cierta manera ha construido sólo una apariencia, algo vacío". Es la sensación plena del vacío existencial lo que lo lleva a buscar en el mundo exterior: lo que lo hace soñar con un paisaje voluptuoso, exótico y animal. Todo este mundo lo va a encontrar en Venecia. Se va a entregar al complejo mundo del sentimiento, hasta llevarlo a formas exageradas y absurdas que lindan con lo patológico. Va a hundirse en lo nocivo para revitalizar su alma. Va a buscar "el pecado que significa duda, inclinación hacia lo prohibido, el perderse a sí mismo, el dejarse atraer por lo seductor". En este sentido de pasión exacerbada tendiente a lo patológico, alguien podría decir que la novela es simplemente la historia de un pederasta.

El núcleo del problema vital de Aschenbach es el no haber podido hacer la síntesis entre el espíritu y la naturaleza, el arte y la vida. Nos encontramos pues ante un hiato entre la vida y el arte. Nos dice Mann en boca de su personaje Tonio Kröger: "el artista que vive no trabaja y es necesario haber muerto para la vida banal de relación, para ser del todo un creador". Ya en sus últimos años piensa Mann que ha sido una insensatez tanto "el disfrute estéril y falto de amor del intelecto a expensas de la vitalidad, como la

glorificación exaltada de la vida". Pero en sus primeras obras plantea firmemente esa escisión entre el mundo de la vida y el mundo del arte. La defensa de esta postura la basa en el concepto de Goethe que dice: "El hombre no elude el mundo de manera mejor que mediante el arte y no hay atadura más segura con el mundo que el arte." El arte recrea otra existencia por sobre la banal cotidiana.

La fisonomía de Aschenbach había sido retocada por el arte "como sólo suele hacerlo una vida llena de emociones y aventuras; y el artista, aunque viva exteriormente en un retiro claustral, se siente al fin y al cabo poseído de un refinamiento, un cansancio, y una curiosidad de los nervios, más intensos que los que puede engendrar una vida llena de pasiones y goces violentos". Se nos muestra así el arte para quien lo vive, como "una vida enaltecida".

Esta misma idea nos la expresa Schopenhauer cuando dice: "Tendremos que considerar el arte como la realización acabada de cuanto existe, porque nos proporciona en esencia lo mismo que el mundo visible, pero de un modo más concentrado y perfecto, con reflexión y elección deliberada de tal manera que podemos llamarle la flor de la vida, en la plena acepción de la palabra."

Schopenhauer nos habla de la vida como de un dolor perpetuo que es en partes espantoso y despreciable; pero que si esta misma vida es considerada como mera "representación" o reproducida por el arte, se emancipa del dolor y constituye un espectáculo importante. Aschenbach parece inyectado con este pesimismo vital de Schopenhauer. Hasta los cincuenta años sintió esa repulsa por la aventura del mundo exterior y al sumergirse en ella encuentra su perdición y su muerte. El mundo exterior a través del cólera es lo que marca su destrucción física.

A este nivel anecdótico podríamos concluir que la novela es el problema de la crisis moral de un personaje que se deja arrastrar por la pasión hasta encontrar la muerte.

2. El desarrollo de una pasión amorosa. Aschenbach se ha perdido en la vía del pensamiento y ha alejado de sí toda posibilidad de sentimiento. Su vacío existencial produce un oscuro deseo de algo que no se precisa. Tiene la sensación de flotar en lo infinito. Ese deseo no precisado es quizá el querer abandonarse a una "tardía aventura sentimental". Su ánimo así dispuesto recibe el impacto de la belleza de "un muchacho de cabellos largos". Admira grandemente y analiza con detenimiento la "clásica perfección" y belleza del mancebo. Ya se ha despertado en el alma de Aschenbach el primer sentimiento de lo que será su pasión amorosa: la admiración. El paso siguiente es recibir la luz de Eros a través de los "singulares ojos soñadores" de Tadrín. Las miradas se han encontrado y Eros ha usado el arco. En este momento recordamos aquel poema de Platen que dice: "Quien contempló de sus ojos la belleza, está ya consagrado a la muerte." Aschenbach ha recibido la ponzoña. De aquí la terrible pasión va a seguir los siguientes pasos:

- a) Agitación espiritual indeterminada;
- b) Desasosiego;
- c) Deleite en la contemplación de la figura admirada;
- d) Ensueños sobre el objeto amado (idealización);
- e) Deseo de acercamiento con la idea de protección;
- f) Exaltación del propio yo;
- g) Visión más cercana;
- h) Captación de algún defecto (la pasión se hace más real);
- i) Miedo de caer en la pasión;
- j) Deseo de huir;

- k) Conflicto interno por no tomar una decisión;
- l) Dolor por la idea de alejamiento;
- m) Retorno;
- n) Nuevo entusiasmo, armonía;
- ñ) Encuentros y gran complacencia;
- o) Deseo de acercamiento con la idea de ejercer una influencia espiritual (el ensueño de la escena de Sócrates y Fedro);
- p) Deseo de entablar conocimiento;
- q) Frustración e impotencia;
- r) Inquietud y fijación de la idea del amado;
- s) Especulación sobre los posibles sentimientos del objeto amoroso;
- t) Comprobación de cierta respuesta;
- u) Conmoción y confesión plena a sí mismo, de su pasión.

En este momento va a tener lugar el paso de la pura contemplación a la acción plena. La pasión va a tomar el camino de una gran exaltación. El proceso va a continuar en esta forma:

- a) Buscar, perseguir, espiar;
- b) Estar en la disposición de llegar hasta lo más extravagante;
- c) Perdición a través de los exóticos extravíos del sentimiento;
- d) Incondicionalidad a obedecer los caprichos del Dios;
- e) Entrega al desenfreno y la furia de la caída en la lujuria del sueño;
- f) Deseos de abolir el mundo y quedar en la sola compañía del amado;
- g) Obsesionada persecución y ansiedad infinita;
- h) Precipitación a la muerte.

Aquí está la mecánica descarnada del proceso pasional de Aschenbach. Mann nos muestra en su fina y conmovedora descripción de este proceso, su gran conocimiento de las sutilezas del espíritu.

II. *El plano literario*

1. La segunda realidad. Más allá de lo puramente anecdótico encontramos un mundo de proyecciones que le dan luminosidad a la narración y nos llevan a la estratificación de realidades que se alzan sobre esa primera que sirve de base y que podríamos llamar lo corporal de la novela.

La muerte en Venecia es una verdadera cristalización como dice el mismo Thomas Mann, ya que es "una estructura y una imagen, irradiando luz desde innumerables facetas debido a su naturaleza inagotablemente alusiva; que bien pudo cegar los ojos de su mismo creador mientras éste le daba forma". Esta naturaleza alusiva fascina y desata un pequeño temblor en quien se acerca a ella tratando de descubrirla. Finalmente, tal vez para matar la frustración, se alude a lo propio.

El mundo alusivo referido en este plano literario va desde el símbolo hasta el mito.

A) *El mundo de los símbolos en la novela*. La narración se desenvuelve en su aparente sencillez (lo que por otra parte es su gran valor estilístico) entre un complejo mundo simbólico. Sin el abandono del pequeño temblor señalaré algunos de ellos.

1. *Símbolos de la muerte*

La presencia de la muerte, como es obvio, se encuentra a lo largo de toda

la novela y hay momentos en que se corporiza de una manera evidente.

Desde el principio Aschenbach, en su paseo, se encuentra sin darse cuenta junto al "Cementerio del Norte esperando el tranvía". Enseguida, de entre "dos bestias apocalípticas" surge un personaje que va a tomar forma varias veces; primero como este viajante exótico que sale del cementerio, después en la figura del gondolero y finalmente en el guitarrista, y que es como el anzuelo que usa la muerte para atraer a Aschenbach. Este personaje primeramente despierta su inquietud y el deseo de muerte, como un deseo de viajar y de aquí surge el ensueño de un mundo exótico, selvático, que es el anuncio de las espesuras pasionales en que se va a perder en Venecia. En ese ensueño se premoniza también la peste cuando se dice "de la espesura de bambú brillaban los ojos de un tigre en acecho" y esto se relaciona con una frase paralela que se dice cuando Aschenbach sabe sobre la realidad de la peste: "En cuyas espesuras de bambú acecha el tigre."

Venecia es también ese mundo exótico, enmarañado y animal que le presenta su imaginación y donde acecha ese tigre que es la peste.

Giovanni Papini ha dicho de Venecia que "está en los confines entre la vida y la muerte, es una despreocupación turbada de cuando en cuando por los estremecimientos de la muerte; que tiene la atmósfera de ciudad en putrefacción, de ciudad degradada, de ciudad que amenaza caerse y hundirse; es un clima propicio para todas las almas arruinadas". Es Venecia la ciudad de la muerte, del amor y del ensueño, el lugar que atrae la totalidad del ser de Aschenbach.

La góndola. Todo el complejo simbólico de la góndola veneciana se nos revela cuando Aschenbach entra en ella: "hay cierto estremecimiento. . . una secreta opresión. . . negra, con una negrura que sólo poseen, entre las demás cosas, los ataúdes, evoca aventuras silenciosas y arriesgadas, la noche sombría, el ataúd y el último viaje silencioso".

El mar. El mar se devela como símbolo de lo sin fin, sin objetivo, lo inarticulado, lo eterno, la nada, la muerte, el Nirvana. Y Aschenbach pasa sus mejores horas contemplando y anhelando ese mar.

En el camino de Aschenbach siempre hay objetos o personajes que tratan de anunciarle su caída, para que quizá desvíe el camino. Así el "joven falsificado" que viaja en el barco le anticipa con el carmín de sus mejillas, los afeites físicos y morales a que va a llegar. Un reloj de arena le dice que su vida se precipita lentamente. Y la visión del reloj solamente lo atrae, no lo retira. Ya casi al final recibe una última advertencia del tiempo detenido y de la muerte, cuando ve "un aparato fotográfico. . . que, descansaba al borde del mar sobre su trípode, y el paño negro que habían echado sobre él flotaba al viento". Aschenbach no ve ni escucha sino su llamado interior que lo lleva "hacia la tentación monstruosa". Tadrín en ese momento se convierte en el Todo. Su figura frente al mar es la encarnación de Eros: "Una figura aislada y solitaria; con el cabello flotante." Mann lo define llamándolo Psychagog; es Thanatos, joven conductor de la muerte.

El complejo simbólico del sueño. En el sueño erótico se resume en una intrincada red de símbolos, todo el descenso al mundo de los sentidos y la caída moral que sufre Aschenbach. Este sueño actúa como cristalización de todo el problema moral desarrollado en la obra. Es el sueño dionisiaco que hace nacer la tragedia del personaje. Es la evocación del nacimiento de la tragedia clásica. Nos marca la tragedia de Aschenbach como el entregarse de los sentidos al llamado del "Dios desconocido". Los sentidos de Aschenbach se nos dice "estaban en acecho" (como el tigre de la peste).

La flauta de Pan atrae el primer sentido en la precipitación a este mundo de adoración a Dionisos. Al oído sigue la vista: "súbitamente el lugar se

iluminó"; el olfato: "de los sentidos se adueñaron aromas penetrantes, el olor acre de los machos cabríos"; el tacto: "se excitaban mutuamente con gestos obscenos y manos ávidas"; y finalmente el gusto: "lamiéndose la sangre que brotaba... Y su alma saboreó el desenfreno y la furia de la caída". La frase última de este sueño, o mejor, de este acontecimiento "psico-físico" nos revela que seguramente terminó con una estremecedora polución: "Y su alma saboreó el desenfreno y la furia de la caída." Este sueño puede perfectamente funcionar como núcleo para el análisis de toda la novela.

B) *El mito*. Primeramente oímos la voz de Mann: "El enfrentamiento con lo mítico es la gran tarea, la tarea escogida por los grandes escritores." Mann acoge esta tarea y crea y revive mitos. En sus evocaciones del mundo clásico helénico vemos recreadas formas del mito. Crea el paralelo entre la situación anímica del personaje y su plasmación en el mito. Como ejemplo veamos el momento en que Aschenbach contempla en un parque a Tadrín y evoca la escena en que Apolo juega con Jacinto; y Céfiro, el otro enamorado de Jacinto, le da muerte impulsado por los celos. Apolo entonces convierte la sangre de la herida en una flor que lleva el nombre del amado, y es emblema de la muerte. Thomas Mann se convierte en creador de mitos y crea el mito de Aschenbach, que es el mito de la dualidad del hombre no conciliada. Mito del dolor y del pecado. Del dolor agónico de precipitarse en uno solo de los mundos, teniendo como único camino la muerte. Se acerca quizá al mito de Cristo que se entregó al dolor y a la muerte en un acto de amor. Cuando se habla de la obra de Aschenbach como creador se dice que "es igual a la pálida impotencia que del fondo ardiente del alma saca fuerzas suficientes para obligar a un pueblo descreído a arrojarse a sus pies"

Es hasta *Las cabezas trocadas* en donde Thomas Mann integra plenamente el mito a su obra, donde la literatura es el engranaje perfecto de vida, mito, estética, moral y filosofía.

A este nivel podemos concluir que la novela es un llamado de la muerte a través de lo desconocido y del amor.

En la obra de Mann hay una constante preocupación por los problemas literarios. Encuentra los problemas del ser humano íntimamente ligados con los problemas del creador artístico. Básicamente todo ser humano debe ser un creador, ya sea en el terreno artístico o en el terreno vital.

Propone problemas tanto sobre la naturaleza del arte, como del creador y del proceso creativo. La misma estructuración de su novela nos habla sobre su teoría del género. Parte de la técnica de la creación del mito; proyecta plásticamente de una manera ordenada y coherente, su mundo interior de pensamientos y sentimientos y el mundo de la naturaleza. No parte de los hechos reales y concretos para luego colorearlos con su mundo interior, sino que al contrario: vierte todo su interior en una cristalización de hechos reales. Pero tampoco podemos decir que esto sea una regla invariable, porque Mann siente que en el fenómeno de la creación hay algo de demoníaco que hace perder todo sentido estricto. Este elemento demoníaco es lo que da color, fuerza y movilidad al acto creador.

2. *Sobre la naturaleza del arte*

El arte es el mediador entre lo divino y lo humano (es por esto precisamente que tiene mucho de demoníaco), entre las ideas y su representación, entre espíritu y cuerpo; es un impulso instintivo de espiritualizar la naturaleza y de humanizar lo absoluto y el arte busca la belleza ya que, como se dice en la evocación del diálogo de Fedro: "Ella es, ¡óyelo bien! , la única forma



de lo espiritual que recibimos con nuestro cuerpo, y que nuestros sentidos pueden soportar." El camino del arte es entonces la belleza. La belleza es el medio para conciliar espíritu y cuerpo. Vemos que esta idea es la entera simpatía con el pensamiento clásico griego representado principalmente por Platón.

3. Sobre la naturaleza del artista

Debemos tener siempre presente que Aschenbach es un escritor y que su problema vital es también su problema como escritor. Así como explica Mann el origen del problema vital como proveniente de la dualidad biológica, así determina de una manera simplista la naturaleza de su personaje: "La combinación de ese espíritu de rectitud profesional con los ímpetus apasionados y oscuros provenientes de su ascendencia materna, habían producido un artista, este artista singular que se llamaba Gustavo Aschenbach."

El creador se ve en la necesidad de amalgamar sus dos naturalezas. Así su obra será disciplina y forma por una parte; y fuerza del sentimiento, pecado, desenfreno y entrega a lo demoníaco, por la otra. Si se sigue sólo uno de estos caminos, el creador está perdido como tal. Es lo que pasa con Aschenbach: se entregó primero a los caminos de la forma y su obra llegó a ser totalmente fría. Sintió entonces la necesidad de buscar una revitalización en el mundo del sentimiento y de la sensación. Pero fatalmente para su obra como creador, este mundo lo arrastró hasta llegar a decir que "ya no se sentía dispuesto a la autocracia". Ya empezaba a perderse como artista, hasta llegar, un poco más adelante, a preguntarse en el extravío del sentimiento: ¿Qué valían el arte y la virtud ante la presencia del caos? Finalmente se entrega al caos y se pierde como artista. Tenía que haber guardado el equilibrio: ser "héroe y disciplinado guerrero alentado por la pasión y por el amor, ya que Eros alienta siempre en la creación y el artista debe ser un "aventurero de los sentidos". Tiene que estar abierto al ejercicio de la libertad de espíritu. Lo demoníaco en el artista lo une a la dinámica de lo inconsciente, mueve el impulso creador, lo encauza y lo matiza; y es la sombra sensible que acompaña al cuerpo lógico, da profundidad a la forma y a la atractiva ambigüedad.

El artista es el mago que juega con estas dos tendencias antagónicas.

4. El fenómeno de la creación

El impulso creador nace "de aquel *motus animi continuus* en que consiste, según Cicerón, la raíz de la elocuencia". Es esta excitación incesante de un deseo del alma lo que crea la necesidad de la creación. Con el terreno anímico en esta disposición se somete la creación al trabajo de la disciplina.

La obra de Aschenbach no procedía de una "inspiración súbita y duradera", sino que había sido creada de un minucioso trabajo cotidiano; "era la resultante de cientos de inspiraciones breves y debía la excelsa maestría de la concepción total y de cada uno de los detalles" a la perseverancia bajo el objetivo de una misma obra.

La voluntad severa del creador supremo bajo un esfuerzo misterioso logra modelar la imagen de la belleza en algún ser. Es esta misma voluntad lo que lleva al artista a su creación y lo eleva a la altura de un Dios.

Cuando el escritor llega a intuir el mundo de las ideas es cuando su anhelo va más allá de las formas sensibles y es la hora en que siente el imperioso deseo de escribir; que es el impulso de hacer brillar a la luz de las palabras el mundo de las ideas, de hacer sensible lo ideal, de intuir lo divino y plasmarlo.

Ya todo esto está íntimamente relacionado con el mundo filosófico de Platón que ahora vamos a delinear.

III. El plano filosófico

La verdad última de *La muerte en Venecia* la encontramos a través del pensamiento platónico. Toda la obra está penetrada de platonismo y aquí sólo vamos a analizar esas evocaciones de diálogo entre "un hombre de edad y un joven; uno feo y el otro hermoso; la sabiduría en contraste con la amabilidad".

Platón distingue "cuatro especies de delirio divino, según los dioses que lo inspiran; atribuyendo la inspiración profética a Apolo, la de los iniciados a Dionisos, la de los poetas a las musas, y en fin, la de los amantes a Afrodita y a Eros".

Ya vimos como Aschenbach fue tocado por el delirio dionisiaco en el sueño. Y ahora vamos a tratar el delirio de Eros.

El delirio de Eros en Aschenbach. Platón en el *Banquete* nos dice: "Eros no es ni un Dios ni un hombre, es una cosa intermedia, es un gran demonio; ya que todo demonio ocupa un lugar intermedio entre los dioses y los hombres; y la función de un demonio es la de ser intérprete y medianero entre los dioses y los hombres." Es por esto que hemos dicho que el arte es demoníaco.

Eros va a ser pues el demonio que comunique a nuestro personaje con la divinidad. Oigamos en las palabras de Platón el anhelo de Aschenbach: "Cuando un mortal lleva en su alma desde la infancia el germen de las virtudes y llegando a la madurez de la edad, desea producir y engendrar, va de un lado a otro buscando la belleza en la que podrá engendrar." Aquí tenemos la imagen perfecta de Aschenbach sintiendo en su alma ese anhelo creativo. En Tadrín encuentra el objeto para realizar su anhelo. De pronto se encuentra ante la belleza y se desata su delirio de amor. ¿Y de dónde viene esa turbación tan grande ante la contemplación de la belleza? En Platón encontramos la respuesta: el alma se parece a las fuerzas combinadas de un tronco de caballos y un cochero; los corceles de las almas divinas son excelentes y de buena raza, pero en los demás seres su naturaleza está mezclada de bien y de mal. Estas almas son aladas y marchan en evoluciones circulares hacia la región de la bóveda celeste en donde se encuentran las esencias que encierran la verdad toda entera. Las almas inmortales suben fácilmente; algunas almas siguen el camino, levantan las cabezas de su cochero hasta las regiones superiores, pero molestadas por sus corceles, apenas pueden entrever las esencias. Hay otras que suben y bajan y sólo perciben ciertas esencias; otras están sumergidas y errantes en los espacios inferiores. Finalmente todas las almas que no llegan a la bóveda celeste pierden sus alas y caen en la tierra. Es por esto que cuando un hombre percibe las bellezas de este mundo y recuerda la belleza verdadera, su alma toma alas y desea volar.

Entresacando del diálogo de *Fedro* veamos la descripción que corresponde a la pasión de Aschenbach por Tadrín:

El hombre que contempló en otro tiempo el mayor número de esencias, cuando ve un semblante o un cuerpo que le recuerda por sus formas la esencia de la belleza, experimenta los terrores religiosos de otro tiempo. Mirando al objeto amable, lo respeta como a un Dios, muda de semblante, el sudor inunda su frente, y un fuego desacostumbrado se infiltra en sus venas. Siente un dulce calor que nutre las alas del alma. En presencia del objeto bello experimenta satisfacción y alegría, pero cuando está lejos del objeto amado, el fastidio lo consume, los poros del alma por donde salen las alas se

desechan; el recuerdo lo llena de alegría y las alas se agitan como la sangre se agita en las venas. Estos dos sentimientos lo dividen y lo turban; y en la confusión a que lo arrojan tan extrañas emociones, se angustia, y en su frenesí no puede, ni descansar de noche ni gozar durante el día de alguna tranquilidad, y llevado por la pasión se lanza a todas partes donde cree encontrar su querida belleza. A esta afección se le ha llamado amor. Y éste es exactamente el amor de Aschenbach. Su deseo de volar a la región de los inmortales, a la perfección.

Aschenbach se ha proyectado en la figura de Sócrates y sueña hacer fecundo el espíritu de Tadrín por medio de discursos sobre la virtud, el deseo, la justicia. Porque finalmente el objeto último del amor es la inmortalidad. Hay quienes son fecundos con relación al cuerpo y buscan mediante la procreación de los hijos la inmortalidad. Los que son fecundos con relación al espíritu buscan en un ser semejante, la belleza corporal unida a la del alma, para engendrar y producir aquello cuyo germen se encuentra ya en él. Aschenbach posee esta fecundidad del espíritu y por medio de su amor quiere alcanzar la inmortalidad. Aschenbach muere para dejar en su lugar a un individuo joven semejante a lo que él mismo había sido. Y es así como "todo lo que es mortal participa de la inmortalidad. Y la inmortalidad es una forma de perfección". Podemos decir entonces que a este nivel *La muerte en Venecia* es la búsqueda de la perfección a través del amor.

Conclusión

La muerte en Venecia tiene la perfección de un círculo que encierra el mundo que contiene. Su gran valor reside en el perfecto ensamblaje de acción, sentimiento y pensamiento en la forma de la palabra. La sencillez de la narración nos ofrece su propia verdad y las otras verdades que encierra. Da oportunidad al lector de elegir la verdad que a su ser convenga.

Mann declara al escribir su novela: "Tuve la más clara sensación de trascendencia, un soberano sentido de nacer de nuevo, tal como nunca lo había experimentado antes."

La muerte en Venecia es finalmente la cristalización del anhelo de inmortalidad de Thomas Mann, que se cumple, pues lo estamos nombrando.

