

# „Vom Harz bis Hellas immer Bessern!“

*Un estudio sobre las fuentes antiguas de  
La Muerte en Venecia  
de*

*Thomas Mann*

*(Con una propuesta de edición crítica de la novela)*

Tesis que para obtener el grado de  
Doctor en Letras Alemanas  
presenta

**RAÚL TORRES MARTÍNEZ**



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# **„Vom Harz bis Hellas immer Vefern!“**

# „Vom Harz bis Hellas immer Veßern!”

*Estudio sobre las fuentes antiguas de  
La Muerte en Venecia  
de  
Thomas Mann  
(Con una propuesta de edición crítica de la novela)*

Tesis que para obtener el grado de  
Doctor en Letras Alemanas  
presenta

Raúl Torres Martínez

Universidad Nacional Autónoma de México  
Instituto de Investigaciones Filológicas  
2007

manibusque meis Mezentius hic est

Karl (†), Martha, Abraham:  
dem Lehrer, der Mußer, dem Freund

## Agradecimientos

Marcial, en célebre epigrama (I 16), ironiza sobre las cosas buenas, las mediocres y las muchísimas malas que hay en la confección de un libro.

*Las pocas buenas* que pueda haber en este trabajo se deben a la colaboración de muchas personas: al maestro Eduardo Guerra quien, desde su amistad, desde Alemania, y desde hace años, me ha proveído de materiales bibliográficos imprescindibles; a la buena disposición, y ayuda de mi asesora, la maestra Cecilia Tercero; a la confianza y el enorme apoyo que, a lo largo de mi formación eistettense, me brindó el doctor Karl Kohut; a los profesores que han accedido, de manera tan gentil, a juzgar académicamente estas páginas: el doctor José Tapia, con quien, además, me une una amistad ya añeja; la doctora Carolina Ponce, que hoy leyó mi trabajo, pero hace lustros tuvo la paciencia de iniciarme en el latín; los doctores Dietrich Rall y Carl-Georg Böhne, quienes, del modo más desinteresado, aceptaron apuntalar este proyecto interdisciplinario; y, desde luego, la doctora Ute Schmidt, quien fue también testigo de mis primeros traspies académicos. Estoy en deuda, igualmente, con el doctor Enrique Flores, lector originario de estas páginas, y con el maestro Enrique López quien, amigablemente, otrora las sugiriera.

*Las mediocres y muchísimas malas*, en cambio, se deben únicamente a la impericia de quien alguna vez se perdió en el embriagante bosque germánico, siguiendo las huellas, lamentablemente ya extintas, del doctor Karl Greull, su mentor.





## Índice

### Agradecimientos

### Preliminares

### Introducción

#### I. Nietzsche

*La Muerte en Venecia*, novela de soledad y descenso. Estructura a base de antinomias. Aporía fundamental: *vida* o *espíritu*. Bambalinas y disfraces: Grecia. Máscaras griegas en el carnaval de Venecia: Afrodita, Eros y Hermes.

#### II. von Chamisso y Heine

*La Muerte en Venecia*, tragedia en prosa. Nueva antítesis: sensualidad – muerte. La Muerte: *Leitmotiv* y *collage*. La Muerte y la sombra. La Muerte y el diablo como personajes veristas. *Los dioses en el exilio*: la Edad Media de Heine y el *patchwork* en Mann. Mercurio, *psicopompo* en disfraz holandés.

#### III. Lessing

Una imagen de la Muerte, según el *Laocoonte*. Polémica con el profesor Klotz. Sueño y Muerte, hermanos gemelos. Los “pies cruzados” de Pausanias. El Narciso de Filóstrato y el Tadzio de Thomas Mann. La ‘muerte amable’ y los *lemures* de los sarcófagos antiguos: refutación de Lessing. Otros elementos antiguos de la Muerte excursionista de Mann. Dioniso y el tirso. Las puertas del país del Sueño en la *Eneida*. Recapitulación.

#### IV. Los antiguos

“El crepúsculo” de la educación clásica o lo que Thomas Mann “debe a los antiguos”. Hanno Buddenbrook, Ovidio y el niño Thomas: sinalefas y futurismo. Otra antítesis: *désintéressement* en la contemplación de la belleza *versus* excitación de la voluntad sexual. *Bildungs-Griechentum*. Desvergüenza e ignorancia de la “originalidad”: *La Muerte en Venecia* como paradigma de montaje intertextual. De Homero a Plotino, de Cicerón a Minucio: *La Muerte en Venecia* como una *summa antiquitatis*. Plutarco. La *Odisea* de Erwin Rohde y el *ductus* épico. Thomas Mann y el hexámetro dactílico. “Alemania muestra una afinidad innegable con Grecia”. El *Ardinghello* de Wilhelm Heine: ¿La *Novelle* ‘in nuce’? El montaje del *amatorius* plutarqueo en *La Muerte en Venecia*: Mann tergiversa el platonismo de Plutarco. *Apóstrofe*, *metástrofe* y *catástrofe*. ‘Detenimiento’, ‘vuelta’ y ‘visión’: tergiversación de Plotino. El Lido y Tadzio: *thalassa* y *thanatos*. Aschenbach a la ribera del Iliso. Platón mismo tergiversado: el *Banquete* en el Hôtel des Bains. El profesor

von Aschenbach con máscara de sátiro: fealdad y concupiscencia. *Abgesang*: Aristodemo, Coridón y Calímaco.

## V. El homoerotismo ‘filológico’ y Thomas Mann

La Filología clásica y el redescubrimiento del erotismo arcaico. Wilamowitz y la pederastia dórica. Los ‘estados intermedios’ de la sexualidad guillermina. Homosexualidad “liberal” y homosexualidad “reaccionaria”. Stefan George y los ideales plutarquianos del ‘fundamentalismo estético’. “Muerte y amor no son más que una mala rima”. *El diario* de Goethe, y los diarios de Mann. *Meister Iste*. Werther y el profesor von Aschenbach. La “deformidad del brazo izquierdo”. Carta a Carl Maria Weber: nuevamente “vida” o “espíritu”. Carta a Hermann Keyserling. El camino del Plutarco griego al Plutarco romano. Thomas Mann: “perpicaz psicólogo de la vida sexual, en la literatura alemana”.

## VI. Schopenhauer

Tragicomedia del *senex adulescens*. Gustav von Aschenbach y “El cincuentón”, de Goethe. El capítulo XLIV de *El mundo como voluntad y representación*. La *cinedia* y el ‘apéndice’ al capítulo XLIV. La pederastia, “monstruosidad abominable” y “aberración repulsiva”, ¿puede explicarse “a partir de la naturaleza misma”? Pederastia grecorromana y mitológica. El libro VII de la *Política* de Aristóteles y sus consejos de salud racial. El problema de ejercer el concubito a los cincuenta y cuatro años de edad. La naturaleza prefiere la aberración moral a la degeneración física. El profesor von Aschenbach: víctima del engaño de la naturaleza. “Belleza” y “amor”: meras estratagemas de *natura* para desviar la *libido* del *senex*.

## VII. “Afinidades venecianas”: *La Muerte en Venecia* y *Fausto*

Thomas Mann y la *imitatio Gæthii*. *La Muerte en Venecia*: “contribución muy personal” de Mann “a la inmortalidad de Goethe”. La Muerte y Satanás. Mefistófeles pederasta. Sístole y diástole en el doctor Fausto y en el profesor von Aschenbach. Fausto, von Aschenbach y Hans Castorp contemplan Grecia “al atardecer”. Firma del pacto con Mefistófeles. Los polesanos de Auerbach. Tadzio y Margarita: *instrumenta diaboli*. Helena y Tadzio: plagas apocalípticas. La ‘belleza’ como sinécdoque: Aschenbach confunde lo particular con lo general. *Noche de Walpurgis* y “sueño terrible”. Perspectivas: *La Muerte en Venecia* y *Fausto* II a través de *Carlota en Weimar*. Quiasmo final: Euforión, hijo de Fausto y Helena, y la “página y media de exquisita prosa” del ‘artista’ Gustav von Aschenbach.

## A modo de conclusión

### Nota sobre la constitución del texto crítico

**Texto crítico y traducción**

*Der Tod in Venedig. Novelle / La Muerte en Venecia. Novela*

**Erstes Kapitel**

**Capítulo primero**

**Zweites Kapitel**

**Capítulo segundo**

**Breve comentario leamático al capítulo I**

**Breve comentario leamático al capítulo II**

**Apéndices**

**I. Traducciones al español y adaptación al cine**

**II. Thomas Mann: *Sobre el matrimonio. Carta al conde Hermann Keyserling***

**III. Nota sobre la transcripción de nombres propios**

**Nota bibliográfica**

—**Sigla**

—**Fuentes greco-romanas**

—**Fuentes alemanas**

—**Thomas Mann**

—**Otros autores**

—**Literatura auxiliar**

—**Literatura específica**

—**Traducciones al español de *La Muerte en Venecia***

**Índice**

\*\*\*

## Preliminares

¿Atenas? Estuve allí. Me deslicé en el Pireo luego de otra noche de tormenta, me hice trasladar en un pequeño bote y, a bordo de un Buick, subí por fin a la Acrópolis. No caí en el extremo de sacarme una fotografía delante de las Cariátides del Erecteón, como muchos de mis compañeros de viaje, pero, en general, me comporté de manera igualmente grosera y desdeñosa que todos los demás en medio de aquellas nobles reliquias.

Y, con todo, es indescriptible cuán afín es el efecto intelectual y elegante, europeamente juvenil, que tienen sobre nosotros esos restos divinos, en comparación con las formas de la cultura del Nilo. Dejando de lado todas las sensiblerías de la educación clásica: no es poca cosa mirar en dirección a Salamina y a la *via sacra* desde la Acrópolis. A fin de cuentas, se trata del comienzo de todos nosotros, de la heroica tierra de nuestra juventud cultural. Nos sacudimos el Oriente bochornoso, nuestra alma se hizo toda luz y serenidad [...] Desde la Acrópolis se percibe que verdaderamente sólo los hijos de Europa, en sus mejores momentos, saben remitirse a Grecia en su corazón: estando allí, desea uno intensamente que los persas, sea cual sea la forma que adopten, sean derrotados eternamente.

En estos dos párrafos, describe Thomas Mann en 1925, de manera paradigmática, su contacto físico e intelectual con Grecia. Heredero de Johann Hermann von Riedesel, primer alemán de importancia –amigo de Winckelmann, ‘talismán’ de Goethe y diplomático de Federico el Grande– que viajó a la Hélade, acepta la invitación a un paseo por el Mediterráneo en un vapor hamburgués; nuevo Odiseo, llega a su destino helénico tras noches de tormenta y traspone el mar en una *sxedí/a* (el largo viaje le producirá, en general, malestar, mareo y acidez gástrica); hijo, finalmente, del modernismo reaccionario, sube a la Acrópolis ateniense –en un Buick. Comparte la grosería y el desdén de la modernidad por las reliquias, pero sobre todo, *malgré* Goethe, comparte también la imagen dicotómica de Oriente y Occidente, heredada de la propaganda política de la ‘democracia clásica’: de un lado, la “serenidad” y “los hijos de Europa”; del otro, “el bochorno” y los

“persas”. Como Renan, levanta, desde la Acrópolis, una plegaria condenatoria del Oriente, de la barbarie, según lo consideraban, desde 1914, no sólo Mann, sino todos los círculos conservadores temerosos del avance del “bolchevismo cultural”. A semejante temor frente a la barbarie asiática, Nietzsche había prestado un nombre tomado de sus estudios clásicos: Dioniso. “¿Atenas?”, sí, pero también *Tebas*.

Thomas Mann percibe en sí mismo la ambigüedad política y cultural que implica la antinomia ‘Tebas’ *versus* ‘Atenas’ y, como Orestes, la resuelve en favor de la racionalidad apolínea, dejando morir –en la novela con la que culmina su primera etapa creadora, *La Muerte en Venecia*– a su paredro, el profesor von Aschenbach, quien no supo salir de las murallas circulares de la ciudad trágica por excelencia. En *On myself* escribe Mann, en 1940, que *La Muerte en Venecia* no es más que el extremo de la tensión del arco que comienza con la narración *El pequeño señor Friedemann* y que se repite, una vez más, con la enorme novela épica *José y sus hermanos*: tanto en la mujer de Putifar como en el profesor von Aschenbach nos encontramos frente al

desmoronamiento de una actitud extraordinariamente cultivada, lograda gracias a la razón y la renuncia: <frente a> la derrota de la civilización <y> el ululante triunfo del mundo reprimido de los instintos.

Pero a las coordenadas horizontales del Oriente y el Occidente, Thomas Mann añade en *La Muerte en Venecia* la oposición vertical del ‘Norte’ frente al ‘Sur’, de Germania frente a Italia, del Múnich del *Jahrhundertwende* y la Venecia decadente de los servicios turísticos del *Hôtel des Bains*, para crear allí una geografía mitológica: la encrucijada de la Antigüedad y la modernidad; el umbral entre el mundo y el inframundo. Este viaje del Norte al Sur y de la edad moderna a la Antigüedad, visto por Schiller como imposible, es el que Mefistófeles resume con ironía en el verso que sirve de título a nuestro trabajo: “Del Harz a la Hélade, siempre los mismos fantasmas”. En efecto, Mefistófeles constata con irritación que lo mismo en el Norte que en la Grecia de Helena se encuentra siempre con figuras emparentadas con él, con “primos” —que la crítica moderna ha interpretado como “figuras literarias”. Hay un parentesco y una continuidad en el “viejo libro” de Occidente:

Toparme aquí, pensaba, solamente con desconocidos  
y encuentro, para mi desgracia, los parientes más cercanos;  
es un viejo libro el que hay que hojear:  
Del Harz a la Hélade siempre los mismos fantasmas.

La preocupación de Goethe por proveer de un sustrato mítico antiguo a Fausto, haciéndolo viajar de su laboratorio de alquimista gótico a la plenitud del mar Egeo en medio de la *noche de Walpurgis clásica*, es la misma que lleva a Thomas Mann a hacer viajar al ‘artista’ Gustav von Aschenbach de su estrechez múniquesa al Lido veneciano homérico para proveer a su novela de ese *sustrato mítico antiguo*. Como Mefistófeles, von Aschenbach viaja también de su reino noroccidental al reino de la fábula sudoriental, de Alemania a Grecia –cuyas afinidades, en palabras de Wilhelm von Humboldt, son “innegables”– para encontrarse con “los mismos fantasmas” (“Vettern”, en la jerga mefistofélica), porque, nos dice el homúnculo, “todo auténtico fantasma tiene que serlo *de manera clásica*”, es decir, tiene que ser el mismo a lo largo de las páginas del “viejo libro” de la cultura occidental. Pero esa “clasicidad” de los fantasmas no es la del manual de mitología: es, más bien, la de lo grotesco, lo ctónico y lo obscuro que Mefistófeles encuentra en sus interlocutores, empusas, lamias y esfinges, pero también Fausto en Helena, la perra apocalíptica —y von Aschenbach, en Tadzio, el amarillento Hermes de dientes carcomidos.

Ahora bien, la única manera de saber que los fantasmas, es decir, los motivos y figuras, “son los mismos” en la literatura alemana que en la griega, en la Antigüedad que hace cien años, es la exégesis intertextual. Este trabajo pretende poner al descubierto *algunos* de los elementos tradicionales, “clásicos”, que constituyen esta “danza macabra de los signos”, como se ha llamado a *La Muerte en Venecia*. Así, la estilización irónica, el travestir literario, la parodia, la cita disfrazada o la polémica oculta son recursos del autor, conscientes o no, que obligan al lector a introducirse en un microcosmos polifónico que aglutina, en la obra presente, la historia toda de la literatura anterior. Tales recursos, sin embargo, se ocultan fácilmente a la lectura superficial y es labor del comentarista y crítico el poner de relieve el montaje de textos y las referencias cruzadas cuya dilucidación

posibilite una lectura en perspectiva de la obra. *Metodológicamente*, pretendo aproximarme a esa finalidad mediante tres recursos: una *introducción* que discute en siete breves capítulos las intersecciones de algunos de los principales autores alemanes y antiguos que apadrinan la novela; un *comentario lemático* que analiza y explica, en ocasiones palabra por palabra, cuestiones históricas, literarias o filológicas; y un *texto alemán crítico*, con traducción castellana al frente, que registra, en dos aparatos, las variantes de la transmisión textual y los *similia* de la tradición anterior, posterior (sobre todo la obra del propio Mann) y contemporánea del texto. En vista de su extensión, presento ahora, para los fines de este trabajo, el texto crítico alemán, la traducción y el comentario lemático únicamente de los dos primeros capítulos de la novela: sirvan éstos como modelo de la manera de proceder con los materiales –que abarcan la novela completa– presentados anteriormente para el examen de candidatura. Es intención de quien esto escribe presentar, en su momento, la edición y el comentario de la novela completa en vista de una posible publicación.

No debe uno llamarse a engaño cuando en el subtítulo se habla, quizá de manera demasiado restrictiva, de “fuentes antiguas”. Thomas Mann echó mano, igualmente, de la literatura moderna; así, yo he tenido en cuenta también su relación con la literatura alemana –especialmente con Goethe–, sobre todo en cuanto ésta se vincula con la Antigüedad clásica.

Finalmente, considero muy importante subrayar aquí que los breves capítulos V y VI, acerca de la pederastia y la homosexualidad deben entenderse en su carácter *exclusivamente* filológico e intertextual: lejos de este trabajo toda descripción, disquisición o justificación psicológica, sociológica, o higiénica de las conductas sexuales. Para nosotros, el profesor von Aschenbach es pederasta porque Mann ha leído cuidadosamente a Schopenhauer quien, a su vez, es lector de Aristóteles; y es homosexual por la misma razón que el Nerón taciteo incendia Roma: porque Mann, como Tácito, busca, en su personaje, un anticlímax retórico. En este sentido, me parece que no hay nada más aberrante que querer ver en *Der Tod in Venedig* de Thomas Mann (no así en *Morte a Venezia* de Luchino Visconti o en *Death in Venice* de Benjamin Britten) una loa del esteticismo o una *liaison*

obligada de “canales, góndolas y homosexualidad”, como con derroche de cursilería escribió, entre nosotros, algún crítico.

Las líneas que siguen tratan, pues, de la tradición clásica. De la tradición clásica que conocemos a través de la erudición alemana (que, en gran medida, contribuyó a su invención); pero también de la tradición clásica *asimilada* por la Alemania literaria y filosófica, fuente de Thomas Mann: éste, sin haberse considerado jamás deudor extremo de esa tradición, se sintió, sin embargo, comilitón de la “legión del latín” (“*conjuratus* des Lateinischen Heeres”) y rindió un homenaje positivo –por oposición al negativo que encarna Gustav von Aschenbach– a la filología “de las lenguas antiguas” en la figura de Serenus Zeitblom, narrador del *Doktor Faustus*.

San Andrés, Domingo de Resurrección del 2007



Raúl Torres M., *“Vom Harz bis Hellas...”*

## I

100 tiefe Einsamkeiten bilden zusammen die Stadt Venedig  
–dies ihr Zauber.

Nietzsche<sup>1</sup>

Una de las “cien profundas soledades” que constituyen, según el fragmento póstumo de Nietzsche, el encanto de Venecia, es, en esta pequeña novela de Thomas Mann –si parafraseamos lo que su propio autor sugiere<sup>2</sup>– la soledad de la belleza, esto es, la que da pie, según dice, a su singularidad y su osadía; pero la soledad que trae consigo la osadía de esa belleza, sigue diciendo Mann, “sazona también lo torcido, lo desproporcionado, lo absurdo y lo prohibido”.

El héroe de *La Muerte en Venecia* muere, en soledad y sigilo, de amor –como Tristán<sup>3</sup>. Su solitario encuentro con la belleza es mudo<sup>4</sup> e implica lo mismo una

---

<sup>1</sup> Fragmento XXIX (principios de 1880): “Cien profundas soledades conforman, juntas, la ciudad de Venecia –he ahí su magia. [Modelo para los hombres del futuro]” (cf. *KSA IX* 38<sup>8-9</sup>; para ésta y las siguientes citas abreviadas, véase la nota bibliográfica).

<sup>2</sup> En una carta a Ida Boy-Ed del 2 de diciembre de 1911 –cuando la *Novelle* habría sido escrita por lo menos en una tercera parte (cf. DE MENDELSSOHN: *Der Zauberer*, p. 1448)–, Thomas Mann da a entender que podría poner como *motto* de *La Muerte en Venecia* la siguiente cita, tomada de la propia novela (*GW VIII* 468): “Einsamkeit zeitigt das Originale, das gewagt und besonders Schöne, das Gedicht. Einsamkeit zeitigt aber auch das Verkehrte, das Unverhältnismäßige, das Absurde und Unerlaubte”.

<sup>3</sup> No nos referimos aquí tanto al héroe de Gottfried o sus continuadores (cf. Rüdiger KROHN [ed.], *Gottfried von Strassburg. Tristan*, Stuttgart: Reclam <sup>5</sup>1990, tomo II, pp. 575-590), sino al Tristán wagneriano, si bien no está de más recordar que, *stricto sensu*, no es realmente Tristán quien muere de amor, sino Isolda. Ahora bien, el propio *Tristan* wagneriano cobra importancia para Mann y para nuestra novela sólo a través de la relación establecida por Nietzsche entre la *música* de ese *opus metaphysicum* –como llamó a la ópera de Wagner–, la *muerte* y *Venecia* (cf. *KSA I* 479<sup>18-28</sup>; VI 291<sup>11-12</sup>). Wagner, por otra parte, consideró su ópera “irrepresentable” (*unaufführbar*), de la misma manera que para Mann *La Muerte en Venecia* era una obra “imposible”

kata&basi j que una *unio mystica*. El *descenso* de Gustav von Aschenbach se inscribe en la tradición de viajes al Hades –reino de la Muerte kat 7) e0coxh/n<sup>5</sup>– inaugurada por el Odiseo del canto onceno del poema homónimo de Homero, difundida en Occidente por la *Eneida* de Virgilio, madre de la *Commedia* dantesca, y continuada por Goethe, cuyo viaje a Italia no fue, en palabras de Herder, sino un “viaje al inframundo”. Pero con una salvedad: von Aschenbach, a diferencia de los héroes clásicos, o Goethe, no retorna de su viaje. Venecia misma, como metáfora, encarna un hermanamiento de belleza y muerte, forma y descomposición, luminosidad mediterránea y bizantinismo orientalizante que fascinó lo mismo a Nietzsche que a Hofmannsthal, a Wagner que al propio Mann, y que suministra a la novela, en última instancia, su estructura bipolar: el número de antítesis que constituye su entramaje podría multiplicarse *ad libitum*: racionalidad contra sentimiento, lo/goj contra e0nqousiasmo/j, disciplina-molice, moralidad-sensualidad, orden-anarquía, Antigüedad-*Jahrhundertwende*. De hecho, la multiplicidad de antítesis remite, en la estética del joven Mann, a la “duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco” como polaridad primordial, según Nietzsche, de la estética griega. El filósofo de Röcken, partiendo de una antítesis inicial entre la plástica y la música, extiende esa polaridad al día y la noche, lo visual y lo emocional, el sueño y la embriaguez –a pesar de *no existir*, en términos de estricta filología clásica, *ningún antagonismo* entre Apolo y Dioniso en la Antigüedad<sup>6</sup>.

---

(*unmöglich*): cf. VORDTRIEDE: “Richard Wagners...”, p. 378. Recuérdese que también Nietzsche llamó a *El nacimiento de la tragedia* “un libro imposible” (“unmögliches Buch”: KSA I 13<sup>13</sup>).

<sup>4</sup> La mirada sin voz, esto es, el “encuentro mudo” de von Aschenbach tanto con la belleza como con la Muerte constituye, en palabras de FREY, “la figura fundamental, siempre retornante, de la composición” (“die wiederkehrende Grundfigur der Komposition”: cf. “Die stumme Begegnung”, p. 178).

<sup>5</sup> Para la expresión kat’ e0coxh/n (“por antonomasia”), empleada por Thomas Mann en caracteres griegos, cf. *GW XI [Von deutscher Republik]*, p. 845.

<sup>6</sup> Sobre este asunto, en el que no cabe abundar aquí, cf. Plutarco: *de E* 388 e - 389 b; Proclo: *in Tim.* 35 b (II 197) y, sobre todo, Macrobio: *satur.* I 17s. –quien aduce testimonios de Ésquilo y Eurípides: el *facit* de Macrobio nos asegura, en efecto, que *Apollinem Liberumque unum eundem deum esse*. También la investigación moderna atribuye a ambos dioses la misma “función social” (cf. DODDS: *Los griegos...*, p. 82). En general, véase Fritz GRAF: “Apollinisches und Dionysisches”, en *DNP XIII, coll.* 157s., y, en particular (en la bibliografía, nota a FARELLY), las contribuciones de VOGEL, quien considera la oposición un “error genial”, y de LYPP, quien la condena como “una oposición insostenible”. Manfred DIERKS (*Studien...*, p. 218) piensa que Thomas Mann tendía menos a la dicotomía que a la “gran síntesis” de lo apolíneo y lo dionisiaco; sin embargo, y seguramente con razón, Axel SCHMITT (“Schwelle...”, p. 81) niega recientemente esa supuesta “síntesis” en favor de una “transgresión del umbral” que supone la dicotomía nietzscheana. En cambio, para el tratamiento tradicional de este tema respecto de *La Muerte en Venecia*, véase KURZKE, *Epoche...*, pp. 124-126.

Mann no interpreta la antítesis nietzscheana como una oposición dialéctica sino, más bien, como la disyuntiva que se presenta al ‘artista’ entre *vida* o *espíritu*<sup>7</sup>. La búsqueda del espíritu por parte del ‘artista’ se convierte *ipso facto* en una búsqueda de la muerte: para alcanzar el espíritu, debe negarse la vida, porque ésta, si se vive como tal, no puede pretender llegar jamás al espíritu. He ahí *in nuce* la aporía platónico-cristiana<sup>8</sup> fundamental de la novela.

Por otra parte, si hemos de atribuir a Nietzsche la explicación de esa ‘estructura bipolar’ que propone la misma Venecia –única ciudad amada por el filósofo<sup>9</sup>–, debemos pensar menos en *El nacimiento de la tragedia* y las “figuras persuasivamente claras del mundo de sus dioses” –como llama el de Röcken, no sin cierto engolamiento, a Apolo y Dioniso (KSA I 25<sup>11-12</sup>)–, que en *Ecce homo* y el “doble origen” que Nietzsche se atribuye a sí mismo en esa obra<sup>10</sup> y que está detrás de lo que Volker HOFFMANN, estudioso de la autobiografía alemana del *Jahrhundertwende*, considera un rasgo típico de los escritos autobiográficos novelados de principios del siglo XX; a saber,

---

<sup>7</sup> La temática de todas las narraciones de Mann hasta *La Muerte en Venecia* (1911-1912) –las llamadas *Künstlernovellen: Gladius Dei* (1902), *Tristan* (1903), *Tonio Kröger* (1903)– gira en torno a esta contraposición entre “vida” y “espíritu”, teniendo en cuenta que Mann llegó, en aquella época, a identificar “espíritu” con “arte”, como se desprende de una carta del 18 de febrero de 1905 a su hermano Heinrich: “ya desde el *Tonio Kröger* se me habían entreverado los conceptos ‘arte’ y ‘espíritu’ al punto de llegar a confundirlos”. Es muy significativo que también su manera de entender el problema de Fausto (*vid. infra*, cap. VII) se plantee en términos de “vida” y “espíritu”: cf. GW IX [“Über Gøethe’s ›Faust‹”], pp. 612s.

<sup>8</sup> En una nota de trabajo para *La Muerte en Venecia*, Mann identifica al *espíritu* con el “cristianismo” y el “platonismo”; la sensualidad, en cambio, con la “plástica” y el “paganismo”. Cf. REED: *Kommentar* 2004, p. 499; BAHR: *Erläuterungen*, p. 108; SCHMIDT: “Platonismus...”, p. 152.

<sup>9</sup> Cf. carta a su amigo Carl Freiherr von Gersdorff, de abril de 1885. Véase también NICHOLLS: *Nietzsche...*, p. 89.

<sup>10</sup> En el capítulo “Por qué soy tan sabio”, de *Ecce homo*, escribe Nietzsche (KSA VI 264<sup>1-11</sup>): “Das Glück meines Daseins, seine Einzigkeit vielleicht, liegt in seinem Verhängniss: ich bin, um es in Räthselform auszudrücken, als mein Vater bereits gestorben, als meine Mutter lebe ich noch und werde alt. Diese doppelte Herkunft [...] erklärt jene Neutralität [...] die mich vielleicht auszeichnet” (“La suerte de mi existencia, lo que, quizá, la hace única, yace en su fatalidad: estoy, por decirlo a manera de enigma, ya muerto, como mi padre; como mi madre, vivo aún y me hago viejo. Este origen doble [...] explica esa neutralidad [...] que seguramente me distingue.”). Nótese que Nietzsche comienza esta ‘autobiografía’ con su muerte, de la misma manera que la biografía de von Aschenbach (cap. II) no es más que un “obituario” (cf. *infra* nota 23). La idea de la “biografía negativa”, es decir, la que parte de la muerte, no de la vida, tiene su antecedente remoto en el *de mortibus persecutorum* de Lactancio (s. IV).

el hecho de que la vida del Yo autobiográfico se inserte en medio de una tensión de fuerzas *dicotómica* [...] representada por el *antagonismo* de los padres o *de los espacios vitales* de los que procede. Los padres, en parte dando un contenido semántico a su diferencia sexual natural, se dividen frecuentemente en una instancia que odia la poesía y otra que la promueve, correlacionándose así, paralelamente a lo que sucede en las novelas contem-poráneas, *la parte enemiga de la poesía con la burguesía y la vida, mientras que la parte promotora de la poesía con el arte y la muerte* [subr. mío].<sup>11</sup>

HOFFMANN no menciona nunca, en su largo ensayo, a nuestro autor en este contexto. Pero no debemos olvidar que Thomas Mann, en sus apuntes autobiográficos (el *Lebensabriss* de 1930), presenta su propio origen, siguiendo a Goethe y a Nietzsche, como doble: hijo de un padre comerciante y político (“la burguesía y la vida”) y una madre con tendencias musicales, de ascendencia extranjera, inclinada al arte y la sensualidad (“el arte y la muerte”)<sup>12</sup>. El conflicto de von Aschenbach –y aquí lo autobiográfico<sup>13</sup>– entre “vida y espíritu” está dado, pues, por el propio nacimiento (como después, su pederastia estará condicionada por su edad y determinará su muerte [*vid infra*, capítulo VI]): él también es hijo de “un alto funcionario de justicia” (GW VIII 450) y una madre artístico-sensual “de una raza ajena” (*ibid.*). Es más, esta dicotomía biográfica se muestra, en el desarrollo de la novela, no sólo como una oposición referida a sus padres, sino también a los “espacios vitales” en los que se mueve: el mundo tudesco y el románico (Múnich-Venecia), el

---

<sup>11</sup> Cf. HOFFMANN: “Tendenzen...”, pp. 506s.

<sup>12</sup> Cf. GW XI 98: Mann cita aquí, al comienzo del “Esbozo”, un “berühmtes Verschen” (“famoso versillo”) de Goethe (*Zahme Xenien* VI [= WA I 3, 398<sup>1824-1827</sup>]: “Vom Vater hab’ ich die Statur, / Des Lebens ernstes Führen, / Von Mütterchen die Frohnatur / Und Lust zu fabuliren.” (“Del padre tengo la estatura, / el modo serio de llevar la vida; / de mi madre la jovialidad / y el gusto de inventar historias.”). Como vemos, ya en Goethe está clara la tópica oposición ‘seriedad-poesía’. No está de más recordar que, en última instancia, el propio nacimiento de Eros es doble y antitético, según conocido pasaje platónico (*Symp.* 203 a-e): hijo de Caudal y Pobreza (Po/roj y Peni/a), Eros se comporta consecuentemente como “bohemio” y como “sofista / sabio”: “y causa de ello es su origen: de padre sabio y abundante en recursos; de madre ignara y sin recursos” (204 b: ai0ti/a d’ [...] tou/twn h9 ge/nesij: patro\j me\n ga\_r sofou= e0sti kai\ eu0po/rou, mh0tro\j de\ ou0 sofh=j kai\ a)po/rou).

<sup>13</sup> *La Muerte en Venecia* es un modo de autobiografía experimental (SCHMIDT: *Künstler...*, p. 445: “künstlerische Autobiographie”), es decir, no tiene por objeto la vida de su autor, sino el “sentido de su arte, de su ser poético” (*ibid.*); el mismo Mann (GW XII [*Consideraciones de un apolítico*] 201) la vio, en este sentido, como un “modo de experimentar con la superación de la decadencia y el nihilismo”, entendiendo por tales el quehacer literario de su época. También REED (*Kommentar* 1983, p. 152) la considera un “experimento”.

contraste entre lo germánico y lo eslavo (Aschenbach-Tadzio), la ciudad y la playa (cementerio-lugar de recreo), la montaña y el mar (quinta de Aschenbach-Lido veneciano), etcétera.

Los ropajes, en los que se encarnan las oposiciones, en cambio, son diversos: la peste, el Múnich del *fin de siècle*, el carnaval de Venecia y sus máscaras, la Antigüedad griega. Esta última aparece, siguiendo una tradición inaugurada por Wieland en la literatura alemana<sup>14</sup>, como escenario ideal<sup>15</sup> y bambalina ideológica de toda la novela. En efecto, el ideal griego que veía en la muerte el a) kmh/ de una vida dichosa es retomado por Mann – e invertido con ironía cruel– en esta “fábula moral”<sup>16</sup>, como llamó él mismo a *La Muerte en Venecia*.

Gustav von Aschenbach muere según el ideal griego. En efecto, cuenta el historiador griego Heródoto (I 31) que Solón, legislador ateniense y poeta, fue interrogado una vez por el rey de Lidia, Creso, de legendaria riqueza, sobre quién podría ser el hombre más dichoso. Solón respondió, sin dudar, que el más afortunado de los hombres había sido Telo, el ateniense, porque tras haber llevado una larga y fecunda vida, había encontrado la muerte en el momento culminante de su dicha. Creso preguntó luego por el hombre de mayor ventura después de Telo. Solón contó entonces la historia de Cleobis y Bitón, robustos jóvenes a quienes la muerte había sorprendido, también, en medio de los máximos honores. Morir en esas condiciones, tal la moraleja, es to\_ a!riston a)nqrw&pw|, es decir, “lo mejor para un hombre”<sup>17</sup>. Nuestro héroe muere, pues, según este ideal: en el

---

<sup>14</sup> Véase *infra*, cap. III, nota 110. Piénsese en la *Historia de Agatón*, el *Aristipo* o el *Peregrinus Proteus*; cf. Otto BANTEL: *C. M. Wieland und die griechische Antike*, Tubinga 1952; también LEE: *Vernunft...*, pp. 17-41. Con seguridad tuvo, igualmente, una influencia indirecta el cuento *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*, de Wilhelm Jensen, en la ambientación grecizante de *La Muerte en Venecia*: cf. apéndice I, s.v. ‘Gustav Aschenbach’.

<sup>15</sup> No está de más, sin embargo, recordar que Gustav von Aschenbach, al arribar a Venecia, lo hace a la “más inverosímil de las ciudades” (“unwahrscheinlichste der Städte” *GW* VIII 463), es decir, no a la po/lij de Platón –por más esfuerzos que hace en el ejercicio de la a) na&mnhsij platónica–, sino a la ciudad de Platen, es decir a una *necrópolis*. Cf. FRIZEN: “Fausts Tod...”, p. 239.

<sup>16</sup> Cf. *GW* VIII [*Gesang vom Kindchen*, ‘Vorsatz’]1069.

<sup>17</sup> Una anécdota similar en la que Sileno responde al rey Midas que lo mejor para él sería “no existir, no ser nada” (“nicht zu sein, nichts zu sein”), la encontramos narrada por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (*KSA* I 35<sup>23</sup>) en medio de una discusión acerca de la deconstrucción de la “cultura apolínea”.

cent de su carrera como escritor, de su fama como personaje, de su canonización como modelo, es más, muere después de haber escrito las páginas "de la más exquisita prosa" que hubiera producido jamás. Y, sin embargo, ese aparente acmé del artista von Aschenbach es, en realidad, un momento de aporía profunda. Lejos de ser el punto culminante de su camino como escritor, representa la sima de su dignidad como persona y la cruel *agnición* (Aristóteles:  $\alpha\eta\gamma\alpha\gamma\omega\sigma\iota\varsigma$ , [vid. *supra*]) de la imposibilidad, en general, pues es 'artista', de aspirar a la belleza.

La Muerte se aparece ante Gustav Aschenbach, por otra parte, con un disfraz griego, en un ambiente griego. Aquella tarde de mayo en la que sus pasos lo conducen, "con el sol poniente", hacia el Cementerio Norte de Múnich, se encuentra, frente al edificio estilo bizantino del pórtico, con un hombre "enjuto" y "llamativamente chato" que no es otra cosa que la imagen superpuesta del Hermes Psicopompo y de una de las representaciones que la Antigüedad hacía de la Muerte. A ésta hay que adivinarla en la postura del extraño: apoyado en su bastón oblicuo, *cruzados los pies* (vid. *supra*, capítulo III). Aschenbach decide entonces, tras la visión del Hermes pelirrojo, emprender, como decíamos más arriba, el viaje que habrá de llevarlo al inframundo griego<sup>18</sup>. El Caronte de los *Diálogos de los muertos*, de Luciano de Samosata, lo conduce, en la figura de un gondolero sin licencia<sup>19</sup>, en un sarcófago flotante, a su destino que no es otro que el de volver a encontrarse con Hermes, transfigurado esta vez en un efebo de belleza "clásica". Tazio, el jovencito polaco, toma entonces el papel del extranjero que viene de lejos, del psicagogo que acompaña a Aschenbach a su fin:

---

<sup>18</sup> Aschenbach prefigura en *La Muerte en Venecia* el viaje al inframundo que emprenderán, después de él, Hans Castorp, en *La montaña mágica* (1913-1914), Joseph, en *José y sus hermanos* (1933; 'Preludio': "Viaje al infierno") y Adrian Leverkühn en el *Doktor Faustus* (1943-1947).

<sup>19</sup> Pienso en el entremés lucianesco entre Menipo, filósofo cínico, y Caronte, quien trasladaba a las almas sobre las aguas dolorosas (Aqueronte), gimientes (Cocito) y del olvido (Leteo), que separaban el mundo inferior del superior. Aschenbach cruza la laguna de Venecia en dirección a la estación ferroviaria en medio, precisamente, de un "verdadero dolor" ("wirkliche[s] Weh"), "desconsuelo" ("Seelennot") y "lágrimas" ("Tränen"), por no poder deshacerse del recuerdo de Tazio (GW VIII 483). Significativamente, por otra parte, el único diálogo que se establece, tanto en Luciano como en Mann, entre Menipo / Aschenbach y Caronte / gondolero versa, en este primer viaje por la laguna, sobre el precio por el transporte que aquéllos se niegan a pagar a sus barqueros.

era, [...] como si el pálido y amable psicopompo, allá, en la lejanía, le sonriera, le hiciera una seña; como si retirando la mano de la cadera, le indicara hacia allá, como si se cerniera frente a él, prometiéndole la inmensidad. Y, como tantas veces, se preparó para seguirlo (GW VIII 525).

Tadzio-Hermes se convierte, así, en el psicagogo que introduce a Aschenbach en el reino de la belleza y que, con ello, destruye al escritor. Recordemos que Hermes, según Karl Kerényi –con quien Thomas Mann sostuvo una larga y fructífera correspondencia–, es una divinidad íntimamente relacionada con Eros. Esta afinidad se manifiesta, sobre todo, en su relación con Afrodita, pues la diosa y su hijo representan, en realidad, un mismo principio. Es así que Tadzio incorpora, en una sola figura, tanto el aspecto masculino como el femenino de Afrodita-Eros: Tadzio es, en los términos en que Thomas Mann entendió posteriormente a Kerényi, Afrodita y Hermes *en uno*, es decir, Tadzio es el *Hermafrodito* que aparecerá, nuevamente, de manera aún más clara, encarnado en el bíblico José de *José y sus hermanos*<sup>20</sup>; es, pues, *bello, pero también absurdo, desproporcionado y prohibido*.

\*\*\*

---

<sup>20</sup> En una carta a Kerényi, del 18 de febrero de 1941, escribe Mann: "[...] en mis propias ensoñaciones mitológicas, aunque legas, mostré, en realidad, un instinto bastante claro. El haber caracterizado al Psicopompo como una divinidad esencialmente infantil tenía que alegrarme: me recordaba a Tadzio en *La Muerte en Venecia*" ("[...] bei meinen eigenen ungelehrten mythologischen Träumereien doch eigentlich viel richtigen Instinkt bewiesen habe. Den Psychopompos als wesentlich kindliche Gottheit gekennzeichnet zu sehen, mußte mich freuen: es erinnerte mich an Tadzio im »Tod in Venedig«"). Cf. Karl Kerényi: "Urkind-Mythologem", en *Paideuma* [Frankfurt a. M.] 3 (1940), p. 62: "Eros es una divinidad que se encuentra ligada a Hermes de manera esencial [...] Esa afinidad entre Eros y Hermes se muestra de manera especialmente clara en la relación que ambos guardan con la diosa del amor. Afrodita y Eros se pertenecen uno a otro como fuerzas y principios unidos por naturaleza. Pero si ha de concentrarse en *una sola* figura tanto el aspecto masculino como el femenino de la esencia de Afrodita y de Eros, entonces esa figura no puede ser más que Afrodita y Hermes en uno: el Hermafrodito". Cf. DIERKS: *Studien...*, p. 216.





## II

Wir stutzten beide, und wurden,  
wie mir däucht, rot.

Adelbert von Chamisso<sup>1</sup>

*La Muerte en Venecia* está estructurada en cinco episodios que recuerdan, según el propio autor, la división en cinco actos de una tragedia convencional<sup>2</sup>. El primer capítulo, un verdadero prólogo dramático, expone la irresoluble contradicción, experimentada por el escritor épico Gustav von Aschenbach, entre la tendencia a un ascetismo exagerado y la dificultad de resistir a la tentación sensual, es decir, presenta el conflicto fundamental de la trama. Durante un paseo que lo lleva hasta el cementerio norte de Múnich, von Aschenbach se encuentra con un extraño personaje –de quien hablaremos con detalle más adelante– que despierta en él un ansia incontenible por viajar. El segundo capítulo, en una especie de gradación ascendente, pone frente al lector la vida y la obra del protagonista: vida y obra que aluden, muy de cerca, a los proyectos que el propio autor, Thomas Mann, dejó inconclusos –es decir, que, figuradamente, “murieron”: el *curriculum* de von Aschenbach

---

<sup>1</sup> Cf. “Peter Schlemihls wundersame Geschichte”, en Benno VON WIESE (ed.), *Deutschland erzählt. Von Gæthe bis Tieck*, Frankfurt a. M.: Fischer 1966, p. 146: “Quedamos ambos perplejos, y yo diría que enrojecimos”.

<sup>2</sup> Cf. el bosquejo autobiográfico *Lebensabriss* (GW XI 125), donde Mann llama “novellistische Tragödie der Entwürdigung” (“tragedia novelada de la ignominia”) a *La Muerte en Venecia*. Tan consideró a esta novela una “tragedia”, en el sentido antiguo, que vio en la siguiente, *La montaña mágica* (1924), una especie de “drama de sátiros” (*ibid.*): de hecho, en carta a Paul Amann (3. 08. 1915) Mann se refiere a *La montaña mágica* como “komisch-schauerlich” y “humoristisch-nihilistisch”. Cf. WYSLING: “Goethe-Nachfolge”, p. 525, nota 60; véase, también, HANSEN: *Thomas Mann*, p. 20, donde el autor habla de *La Muerte en Venecia* como de una “Prosa-Tragödie”, y DE MENDELSSOHN: *Der Zauberer*, p. 1438. Hermann KURZKE (*Epoche...*, pp. 121s) ve también en nuestra novela la estructura que la poética clasicista supone en la tragedia, sólo que para él, la exposición no está en el primer capítulo, sino en el segundo, y la peripecia no la constituye el encuentro con Tadzio, sino el gesto que cierra el capítulo tercero. Cf. también, *supra*, nota 124.

es, pues, de algún modo, la clave de su muerte<sup>3</sup>. Venecia, en el tercer capítulo, constituye la meta del último viaje del escritor: allí, otros dos curiosos personajes, aluden, por su aspecto, al caminante encontrado frente al cementerio de Múnich, y presagian el fatal encuentro de von Aschenbach con el efebo<sup>4</sup> Tadzio. Hasta aquí, la *peripecia* de la tragedia<sup>5</sup>. Aschenbach es incapaz de abandonar ya Venecia. El cuarto capítulo, que retarda el momento de la *agnición*<sup>6</sup>, parodia la *Odisea* homérica y encuentra al escritor “dedicado, sin trabajos ni penas, al sol y a sus fiestas”, remedando, además, en su propia obra –misma que también quedará incompleta– la idea platónica de la belleza que él cree ver encarnada en el efebo. Aschenbach apresura, en el capítulo final, la *katastrofh/*: la Muerte ronda Venecia, y el escritor se da cuenta de que el ideal que posee de belleza, producto de su educación clásica, no es, en realidad, sino una imagen de la muerte de la cultura; comprende, finalmente, que la belleza clásica –la Helena de *Fausto*– no puede ser “barbarizada”<sup>7</sup> encarnándola en un objeto de deseo sexual ni intelectual. La educación platónica, pues, ha fracasado en Occidente<sup>8</sup>, y von Aschenbach, su representante, debe morir: “un mundo conmovido”, últimas palabras de la novela, “acogió la noticia de su muerte”.

<sup>3</sup> Cf. REED: *The Uses of Tradition*, p. 146: “Mann’s Chapter Two [...] is almost an obituary of Aschenbach”.

<sup>4</sup> No es aquí el lugar para discutir la posible etimología de la palabra *tragw|di/a*, misma que se hace derivar, siguiendo el bizantino *Etymologicum Magnum* (ed. T. GAISDORF, Oxford 1848, 764, 5s.), de *tra&goi = Sa&turoi*; más interesante, en nuestro contexto, es el hecho de que algún filólogo contemporáneo (cf. J. J. WINKLER *et al.* [edd.], *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton 1990, pp. 20-62) traduzca *tra&goi* no como *Sa&turoi*, sino como *elfhboi*, relacionando así la tragedia con la clásica institución griega de la *mancebía* (cf. H. J. GEHRKE: “Ephebeia”, en *DNP III coll.* 1071-1073).

<sup>5</sup> Cf. Aristóteles, *Poética* 1452 a: *elsti de\ peripe/teia me\n h9 ei0j to\ e0nanti/on tw~n prattome/nwn metabolh/* (“*peripecia* es, por su parte, el cambio de la acción en sentido contrario”).

<sup>6</sup> Cf. Aristóteles, *ibid.*: *a)nagnw&risij de/, w#sper kai\ toulnoma shmai/nei, e0c a)gnoi/aj ei0j gnw~sin metabolh/*. (“*agnición* es, como ya lo indica su nombre, un cambio de la ignorancia al conocimiento”). Aristóteles mismo señala que la *agnición* más perfecta es la “acompañada de *peripecia*”: *kalli/sth de\ a)nagnw&risij, o3tan a#ma peripe/teia ge/nhtai* (*ibid.*).

<sup>7</sup> Cf. Ulrich GAIER: *Fausts Modernität. Essays*, Stuttgart: Reclam 2000 (Universal-Bibliothek 18072), pp.57-91, donde GAIER analiza la actitud ‘bárbara’ de una modernidad europea que pretende, por ser incapaz de comprender lo antiguo (“lo otro”), adueñarse –como Paris, con violencia–, de Grecia-Helena.

<sup>8</sup> Ernst Robert CURTIUS (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna: Francke, p. 47) piensa que en la disputa intelectual entre la sofística y Platón respecto del papel que la *filosofi/a* debía jugar en la educación de la juventud, el gran perdedor fue, quizá por su “pretensión totalitaria” (“totalitäre[r] Anspruch”), el filósofo ateniense: “er scheiterte mit seiner Pädagogik wie mit seiner Politik”. En cambio, como bien afirma Eduard NORDEN (*Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*,

Si aceptamos, con Nietzsche, que la tragedia es “el reino del destino inexorable e incoercible”<sup>9</sup>, entonces podemos coincidir con la opinión de Mann acerca de su “tragedia en prosa”: von Aschenbach está predeterminado por su nacimiento a ser un hombre tanto socrático<sup>10</sup> como proclive a la belleza sensual; y, por su edad, a querer satisfacer esa necesidad sensual en un púber. Pero ya el elegíaco Propertio lamentaba la *insania* de los amores tardíos: *quid tua Socraticis tibi nunc sapientia libris / proderit...?*<sup>11</sup> La sensualidad en el socrático profesor von Aschenbach no puede tener más que una consecuencia fatal, esto es, no puede traer consigo más que la antítesis de toda sensualidad: la muerte.

Ahora bien, ¿cuál es el motivo, el *Leitmotiv*, que da a la novela la unidad que Aristóteles pedía para la tragedia?<sup>12</sup> Justamente, la Muerte. Pero no el mero deceso del intelectual platónico<sup>13</sup>, representante oficial de la cultura clásica, sino la Muerte con mayúscula<sup>14</sup>, la Muerte personificada, una Muerte que, si bien popular, danzante y

---

Darmstadt: WBG 1983 [= <sup>2</sup>1909], p. 671), la posición conciliadora de Isócrates (cf., por ejemplo, *antid.* 258-269) terminó por imponerse en la Antigüedad y, a través de ella, en Occidente.

<sup>9</sup> Cf. Nietzsche *KSA* II [*Menschliches, Allzumenschliches* I], 107<sup>24-25</sup>: “[...] denn zur Tragödie findet sich immer weniger Stoff, weil das Reich des unerbittlichen, unbezwinglichen Schicksals immer enger wird...”

<sup>10</sup> El “hombre socrático” –en palabras de Nietzsche, “muy aburrido y ridículo”, “insoportable como las avispas” (*KSA* I [*Sokrates und die Tragödie*] 541<sup>24-28</sup>: “sehr langweilig und lächerlich”, “unerträglich wie Wespen”)– es el *Inbegriff* del racionalismo, al punto de haber dado Sócrates su nombre al siglo de *les lumières* (“sokratisches Jahrhundert”: cf. M. LANDFESTER: “Aufklärung”, en *DNP* XIII 344); no obstante, por su famosa afirmación de “no saber nada”, Sócrates fue también bandera de la anti-ilustración, por ejemplo para el ‘Magus im Norden’, Johann Georg Hamann. Gustav von Aschenbach es, a un tiempo, modelo de ilustración (“aburrido y ridículo” [*GW* VIII 449; *GW* VIII 519ss.]) y víctima de sus actitudes anti-ilustradas (*passim*).

<sup>11</sup> Cf. la elegía XXXIV B, 25-27 (ed. E. A. BARBER, Oxford: Oxford University Press <sup>2</sup>1960): “¿De qué te ha de servir ahora la sabiduría de tus libros socráticos?”

<sup>12</sup> Aristóteles: *Poética*, 1451 a: kei=tai de\ h9mi=n th\n tragw|di/an telei/aj kai\ o3lhj pra&cewj eijnai mi/mhsin[...]o3lon de/ e0stin to\ elxon a)rxh\n kai\ me/son kai\ teleuth/n (“nos queda claro, entonces, que la tragedia es imitación de una acción completa y entera [...] Es entero lo que tiene principio, mitad y fin”).

<sup>13</sup> Como nos quiere hacer creer la película de Luchino Visconti (*Morte a Venezia*, Alfa Cinematografica / Productions Cinématographiques Françaises 1970), quien parece amalgamar personas y personajes de diversa proveniencia: el Gustav von Aschenbach del celuloide es una superposición del Gustav Mahler histórico y del Gustav von Aschenbach literario sobre el Adrian Leverkühn, héroe no de *La Muerte en Venecia*, sino del *Doktor Faustus* (1947). Véase el apéndice I.

<sup>14</sup> En alemán es imposible distinguir ortográficamente “muerte” de “Muerte”. El término *Tod* aparece sólo seis veces a lo largo de la novela, pero, salvo, quizá, una mención en el capítulo V como “der umgehende

medieval, ha tomado igualmente del clasicismo griego y alemán sus máscaras. El “extraño personaje” que von Aschenbach encuentra en su paseo al cementerio es la primera representación de esta Muerte en la novela. Mann habla de una *nicht ganz gewöhnliche Erscheinung* para aludir al montaje que implica su descripción. ¿Por qué, “no precisamente muy normal”? Analicemos, por lo menos, dos fuentes a las que seguramente recurrió Mann para la composición de ese montaje.

La primera tiene que ver con su relectura de Adelbert von Chamisso, autor de la célebre *Historia maravillosa de Peter Schlemihl* (1814). Tras el retorno de su viaje a Dalmacia y Venecia, Thomas Mann se alojó en su casa de verano de Bad Tölz. Sin embargo, ni en Vencia misma, donde trabajó en la redacción de su ensayo sobre Richard Wagner (GW X 840-842), ni, en un principio, en Tölz, se dio a la composición de la *Novelle*. Antes debía escribir el ensayo sobre Chamisso que había prometido a su editor Fischer para servir de introducción a una nueva edición (la *Pantheon-Ausgabe*) del romántico berlinés. La relectura del *Schlemihl* y la consecuente reflexión sobre el sentido profundo que la “pérdida de la sombra” podía tener para el propio autor, llevaron a Mann a retomar por lo menos dos rasgos de Chamisso y su obra que se convirtieron inmediatamente en recursos estilísticos para su aún no escrita, pero ya planeada *Novelle*. “La sombra”, dice Mann, es el “símbolo de la solidez burguesa” y de la pertenencia del hombre a la sociedad; su pérdida, entonces, el estigma de la marginación del ‘artista’. Según esto, Chamisso habría superado, en el *Schlemihl*, la marginación social, lo que le permitió, como hombre, apartarse de la “vida bohemia” –“salir del estado de crisálida y crecer”– convirtiéndose en académico, padre de familia y, finalmente, en *maestro*. Mann encuentra en Chamisso, el hombre y ‘artista’ –recordemos la polémica entre *vida* y *espíritu*–, al prototipo para el antihéroe de su *Novelle*. Von Aschenbach es, justamente, el ‘artista’ que, tras haber salido del “estado de crisálida” y haber alcanzado la dignidad de “maestro”, se integra plenamente a la sociedad como modelo, porque ha logrado, como Chamisso, dejar de ser “interesante”. Escribe Mann

---

Tod” (GW VIII 514), nunca refiere personificación ninguna, sino siempre el mero deceso: de la esposa de Aschenbach (GW VIII 456), de los enfermos de peste (GW VIII 504), la muerte, en fin, de Aschenbach mismo (GW VIII 525). Significativamente, en el capítulo I, por ejemplo, que lleva a Aschenbach al cementerio donde la Muerte se aparece por primera vez, no aparece nunca la palabra “Tod”. Puesto que el realismo de la novela obliga a la Muerte a aparecerse siempre tras una máscara (de “extraño”, de púber polaco, de gondolero ilegal, de bufón, de boletero, etc.), nunca se la designa con su propio nombre.

hacia el final del *Chamisso*: “uno no puede seguir siendo eternamente interesante: o va a la ruina en su ›interesantez‹ o se convierte uno en *maestro*”<sup>15</sup> –también Mann, por lo demás, se convirtió en maestro tras mandar a la ruina, como Goethe a Werther, al profesor von Aschenbach.

Pero el otro rasgo, mucho más importante por la trascendencia que tuvo en el resto de su obra, que Thomas Mann toma del *Schlemihl* de Chamisso y del que se sirve genialmente en la composición del montaje de los personajes que representan la Muerte en la *Novelle*, es la adaptación de las características míticas de estereotipos tradicionales como el diablo o la misma Muerte al realismo de la narración. El diablo no puede aparecerse ante Peter Schlemihl –contemporáneo del Congreso de Viena que ha vivido toda la Ilustración– con una pata de cabra, cuernos y su consabido color rojo<sup>16</sup>: antes bien, lo hace como un hombre gris, de exagerada cortesía, a quien apenas el dirigirse a Peter para encomiar su sombra y pedírsela a cambio del oro inagotable. ¿Cómo identificarlo, entonces, como el diablo, es decir *cómo presentar lo mítico a un público ilustrado*, si el propio Mefistófeles de *Fausto* (v. 2507) se queja ya de que hasta su nombre haya pasado a una mitología indigna de crédito (“Fabelbuch”)?<sup>17</sup> A través, justamente, del rasgo realista, a saber, de la exagerada cortesía dieciochesca del personaje gris: al apostrofar a un extraño, como lo era

---

<sup>15</sup> Cf. *GW IX [Chamisso]*, p. 56: “Der Schatten ist im ›Peter Schlemihl‹ zum Symbol aller bürgerlichen Solidität und menschlichen Zugehörigkeit geworden”; “das ganze Büchlein [ist] eine tief erlebte Schilderung der Leiden eines Gezeichneten und Ausgeschlossenen”; p. 57: “Chamisso, nachdem er aus seinem Leiden ein Buch gemacht, beeilt sich, dem problematischen Puppenstande zu entwachsen, wird seßhaft, Familienvater, Akademiker, wird als Meister verhert”; “Man kann nicht immer interessant bleiben. Man geht an seiner Interessantheit zugrunde oder man wird ein Meister”. Cf. también DE MENDELSSOHN: *Der Zauberer*, pp. 1430s.

<sup>16</sup> El diablo original –paleocristiano– no era, desde luego, rojo, sino negro, por representar la ausencia de luz (cf. J. B. RUSSELL: *Satanás. La primitiva tradición cristiana*, México: FCE 1986, p. 47). Todavía Nietzsche, en *La genealogía de la moral (KSA V 263)*<sup>16</sup> acepta la afinidad etimológica entre el latín *malus* y el griego *me / la j* (“negro”); Goethe, en su *Cromatología*, parte didáctica, sección sexta, § 800 (*WA II 1*, 320), dice que “el carmesí” es un color que “debe de ser muy odiado por los franceses”, quienes designan con él “la maldad extrema” (“[...] das Äußerste des Bösen”).

<sup>17</sup> Escribe, burlonamente, Alfonso Reyes (*Obras completas*, [México: FCE 1982] XIX 74-75) en relación con lo que decimos: “Si el mundo ario estuviese en la etapa de la mitología, pronto se habría elaborado la imagen de un diablo llamado Adolfo”.

Peter, *se ruboriza* y aquél comparte su *rubor*<sup>18</sup>, es decir, el diablo se muestra como tal y Schlemihl se hace su presa: *wir stutzten beide, und wurden, wie mir däucht, rot.*

Mann se sirve de esa misma técnica de “actualización” del mito, revivida por sus lecturas de Chamisso, para introducir las diversas caracterizaciones de la Muerte en los sucesivos encuentros que ésta tiene con Gustav von Aschenbach. Sin embargo, los personajes que representan a la Muerte, son también todos producto de la “superposición”, como veremos, de rasgos de diversa proveniencia: grecolatina y cristiana. Me atrevo a pensar –ya que la filología especializada, hasta donde yo la conozco, no lo ha subrayado suficientemente– que, así como la “actualización” del mito es producto de la lectura del *Peter Schlemihl*, contemporánea al inicio de la redacción de *La Muerte en Venecia*, la técnica del “ensamblaje” o “montaje” de diferentes atributos en una sola figura tiene su origen en la temprana e intensa lectura de Heine que hizo el joven Mann desde sus tiempos de escolapio<sup>19</sup> –y, con ello, vamos a la segunda fuente.

En efecto, en un breve escrito que Heine publicó en alemán en 1853 (originalmente lo hizo en francés: *Les Dieux en exil*), *Los dioses en el exilio*, el poeta de Düsseldorf trata un tema caro a su irónica pluma,

a saber, la transformación que sufrieron los dioses grecorromanos cuando el cristianismo alcanzó el dominio del mundo y no sólo la creencia popular, sino incluso la fe de la Iglesia les atribuyó una existencia verdadera, aunque maldita.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Cf. *GW IX [Chamisso]*, p. 49: “Nichts von Pferdefuß, Dämonie und höllischem Witz. Ein überhöflicher, verlegener Mann, der rot wird –ein köstlich überzeugender Zug [...]” (“Nada de ‘pata de cabra’, aspecto diabólico ni ingenio infernal [sino] un hombre tímido y exageradamente cortés que se ruboriza –un rasgo deliciosamente convincente [...]). Véase también FRIZEN: “Fausts Tod...”, p. 231.

<sup>19</sup> Heinrich Heine pertenece a las vivencias tempranas más intensas de Mann como lector. De hecho, el primer ensayo de Thomas Mann que conservamos, de 1893, es una breve apología de Heine (“Heinrich Heine, der »Gute«”), publicada en el periódico escolar *Frühlingssturm*, cuando Mann contaba dieciocho años y firmaba con su nombre de pila, “Paul Thomas”. Cf. *GW XI 711-713 (= Essays I pp. 13-15 y 307s.)*.

<sup>20</sup> Cf. *SS XI [Schriften 1851-1855]*, p. 399: “nämlich die Umwandlung, welche die griechisch-römischen Götter erlitten, als das Christentum zur Weltherrschaft gelangte und nicht bloß der Volksglaube, sondern sogar der Kirchenglaube ihnen eine wirkliche, aber vermaledeite Existenz zuschrieb.” Sobre el tema es muy aleccionador el libro de Edwin HATCH, *The Influence of Greek Ideas and Usages upon the Christian Church*, Londres: Williams and Norgate 1891.

El ensayo refiere leyendas y supersticiones populares que tratan de la demonización medieval y barroca de dioses como Apolo, Dioniso, Zeus y, divinidad especialmente interesante en nuestro caso, *Hermes*. Cuenta Heine que en la Frisia oriental, en la costa del Mar del Norte, en medio de un paisaje desolado<sup>21</sup>, vivía un pescador ante quien, justo a la hora del mediodía –esto es, la hora en que los cuerpos *no* proyectan sombra, lo que nos devuelve al *Schlemihl*– se apareció un *viajero* en cuya descripción, dice Heine, no quiere ser prolijo:

El extraño es un hombrecillo ya de cierta edad, pero muy bien conservado, digamos un viejo juvenil, voluminoso, pero no obeso, con las mejillas ruborosas como manzana de Borstorf, los ojillos vivaces, parpadeando para todas partes, con un sombrerito de tres picos sobre la cabecilla polveada.<sup>22</sup>

El “hombrecillo” lleva, además, un sobretodo “amarillo claro” y la vestimenta anticuada “que estamos acostumbrados a ver en los comerciantes holandeses”<sup>23</sup>. No obstante la gravedad con que se presenta, llama la atención del pescador la “volátil movilidad de sus piernas”. El personaje le hace conocer entonces su encargo al pescador: éste debe, con su barca, transportar un determinado número de almas desde la costa de Frisia hacia la “isla blanca”<sup>24</sup>. El pescador se presenta a la hora y en el lugar convenidos y cumple su tarea, no

---

<sup>21</sup> Heine parece retomar en este pasaje de *Los dioses en el exilio* (SS XI 409) la descripción romana de la Germania: ésta es, según el testimonio de Tácito (*Germania* II 1), *tristis aspectu*: “traurig, monoton”, y “melancholisch”, en la traducción de Heine. Se trata, pues, de la ambientación ideal para la epifanía de un dios convertido en demonio.

<sup>22</sup> Cf. SS XI 410: “Der Fremde ist ein schon bejahrtes, aber doch wohlkonserviertes Männchen, ein jugendlicher Greis, gehäbig aber nicht fett, die Wänglein rot wie Borstorf Äpfel, die Äuglein lustig nach allen Seiten blinzelnd, und auf dem gepuderten Köpfchen sitzt ein dreieckiges Hütlein.”

<sup>23</sup> El sobretodo es *hellgelb* y el movimiento de sus piernas y brazos se describe como *flutterhaft*. Hablar de “comerciante holandés” es, en realidad, dice Heine, un pleonasma, *da jeder Holländer Kaufmann ist*: cf. SS XI 410.

<sup>24</sup> Heine aprovecha la ocasión para burlarse de Inglaterra: la “isla blanca”, también llamada “Britinia”, no es otra que la “pérfida Albión” de la tradición española, y debe ser identificada con el “país de los muertos, el reino plutónico y el infierno”, como seguramente, dice Heine, le debe parecer a más de un extranjero que la visita. Cf. SS XI 413s. La fobia tedesca por Inglaterra encontró un curiosísimo colofón en la primera parte del *Register* de los tomos I - LIII (WA I 54, 257), aparecido en plena Gran Guerra, en 1916, de la edición weimarana de las obras de Goethe: Max HECKER y Wolfgang VON CÆTTINGEN, editor y redactor del volumen, añaden inopinadamente a los *loci* correspondientes a la entrada »England« la siguiente leyenda: “Gott strafe England! 1915” (“¡Dios castigue a Inglaterra! 1915”).



obstante no poder saber si las almas ya han abordado la barca más que por el nivel de flotación de la carena. Al terminar la narración de la anécdota, Heine desenmascara su método:

Me he permitido, más arriba, adivinar, no obstante su inteligente disfraz, al personaje mitológico que sale a relucir en la tradición anterior. Éste es nada menos que el dios Mercurio, quien antiguamente trasladaba las almas, el Hermes Psicopompo<sup>25</sup>.

El montaje de los atributos de Mercurio en el disfraz de comerciante holandés es tan evidente –viajero, comerciante, con un sombrero característico, un sobretodo y una manera notablemente ágil de mover los pies<sup>26</sup>– como el encargo mismo al pescador: trasladar las almas a su propio reino. El pescador se convierte entonces en una especie de Caronte<sup>27</sup>, de manera semejante al barquero que hace cruzar el río a los fuegos fatuos en *El Cuento* de Goethe. No es, pues, de ningún modo, descaminado pensar que Mann retome de *Los dioses en el exilio*, de Heine, la técnica del montaje y el disfraz (*Vermummung*), ni que sea precisamente la figura del Hermes Psicopompo la que nos encontremos dibujada con esta técnica –y con la otra, de “actualización”, tomada de Chamisso– en la primera aparición de la Muerte en nuestra novela.

\*\*\*

---

<sup>25</sup> SS XI 412: “Ich habe mich oben vermessen, trotz der pfiffigen Vermummung die wichtige mythologische Person zu erraten, die in obiger Tradition zum Vorschein kommt. Dieses ist keine geringere als der Gott Mercurius, der ehemalige Seelenführer, Hermes Psychopompos”.

<sup>26</sup> En realidad, el personaje lleva unos pesados zapatones con hebillas de metal que no recuerdan de ningún modo las aladas sandalias de Mercurio; pero, dice Heine, “es precisamente el contraste el que revela la intención” (“aber eben der Kontrast verrät die Absicht”: SS IX 413).

<sup>27</sup> Recuérdese que también Caronte es psicopompo, por ejemplo, en la *Alceste* de Eurípides (v. 361): οὐ9πι\ kw&ph| yuxopompo/j [...] Xa&rwn (“Caronte, el psicopompo, sobre el remo...”).



### III\*

In das Grab hinein pflanzte der menschliche Grieche noch Leben,  
Und du töricht Geschlecht stellst in das Leben den Tod!

Schiller<sup>1</sup>

Así pues, el “extraño personaje” del capítulo primero de la *Novelle* es ejemplo perfecto de uno de aquellos montajes acerca de los cuales, todavía en 1945, el viejo Mann escribía a Theodor W. Adorno que poseían “dentro de la composición de la obra, una función autónoma, una vida simbólica propia”<sup>2</sup>. En efecto, el excursionista representa, por una parte, el rasgo tradicional de la Muerte personificada como calavera de dientes amenazantes, propio de la iconografía medieval; pero, sobre todo, reproduce una imagen de la Muerte, común en la Antigüedad grecorromana y conocida en el ámbito de la cultura alemana a más tardar desde la publicación, en 1766, del *Laocoonte o sobre las fronteras de*

---

\* Este capítulo tercero es una reelaboración, muy corregida y aumentada, del artículo aparecido en el *Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño. 30 años del Instituto de Investigaciones Filológicas*, México: UNAM 2005, pp. 197-207. Lamentablemente no pude tener en mis manos el importante libro de Ludwig UHLIG: *Der Todesgenius in der deutschen Literatur von Winckelmann bis Thomas Mann*, Tübinga 1975, mismo que, sin embargo, a juzgar por referencias indirectas, parece llegar a conclusiones similares a las expuestas aquí.

<sup>1</sup> »Die Urne und das Skelett«, epigrama publicado en el *Musenalmanach für das Jahr 1798*, y, probablemente escrito por Schiller entre 1795 y 1796. Con el título invertido, »Das Skelett und die Urne«, fue recogido por Goethe en la colección de *Xenia*, compuesta por ambos poetas (“>La urna y el esqueleto / Incluso en la tumba injertó el griego, humano, la vida; / tú, en cambio, estúpida edad, colocas en la vida la muerte”). Cf. SW I 403.

<sup>2</sup> Carta a Adorno (citada por HERMES: *Der Tod...*, p. 57) del 30 de diciembre: los montajes poseen “innerhalb der Komposition eine selbständige Funktion, ein symbolisches Eigenleben”. HERMES aduce la cita de la explicación a Adorno en relación no tanto con el montaje de personajes, cuanto con el montaje de otros textos (sobre todo el del *Fedro* platónico) dentro del texto principal de la novela; sin embargo, el sentido de la cita se refiere, sin duda, también a la “vida simbólica propia” que ostentan, dentro del montaje, figuras como la del excursionista que, más allá de la narración, son inexistentes.

la poesía y la pintura, de Lessing, y, en especial, desde que, en 1769, apareció su pequeño tratado *Cómo representaban los antiguos a la Muerte*<sup>3</sup>.

El ensayista y dramaturgo sajón –“*Arminio* de la literatura”, según Heine, y “*Aristóteles alemán*”, según Heinrich Laube (cuyos escritos fueron prohibidos por el *Bundestag* de Frankfurt, en 1835)<sup>4</sup>– Gotthold Ephraim Lessing fue, quizá, el primer alemán en ver a la Antigüedad clásica como “antídoto del presente” y, a diferencia de la admiración incondicional que le profesaron el Renacimiento y el barroco, el primero también en relativizar el valor de griegos y romanos, hasta entonces considerados ejemplares e intemporales, para devolverles su lugar histórico. Esta actitud lo llevó a entrar en una polémica con el filólogo y arqueólogo Christian Adolf Klotz (1738-1771), quien –en una postura, por lo demás, muy típica hasta hoy– pretendía la “popularización” de ciertos aspectos de la filología clásica con fines didácticos<sup>5</sup>. Lessing, paladín de la acribia filológica y enemigo de toda trivialización, atacó acremente a Klotz en sus *Briefe antiquarischen Inhalts* (‘Cartas sobre temas de la Antigüedad’), publicadas, en dos tomos, en la imprenta que compartía con el escritor y librero Johann Joachim Christoph Bode, entre 1768 y 1769<sup>6</sup>. Fruto de esa polémica –en la que Lessing expuso finalmente a Klotz como “miserable y desvergonzado plagiario”<sup>7</sup>– lo constituyó, también, el tratadito sobre la

---

<sup>3</sup> Para las ediciones alemanas de estas obras, véase la bibliografía bajo PETERSEN y UHLIG. En español, el *Laocoonte* puede consultarse en la versión de Eustaquio BARJAU (Madrid: Editora Nacional 1977) o en la de Enrique PALAU (Barcelona: Folio 1999).

<sup>4</sup> Cf. Thomas HÖHLE: *Lessing. Ein Lesebuch für unsere Zeit*, Berlín / Weimar: Aufbau 1986, p. XXI, donde, dentro de la tónica de la crítica literaria propia de la desaparecida DDR, Lessing es identificado no sólo con bárbaros germanos y filósofos griegos, sino también con Shakespeare, con el verdadero “genio de la revolución”, y, en fin, siguiendo un epigrama de Goethe (el *Xenion* ‘Achilles’), con los dioses mismos.

<sup>5</sup> La obra concreta del profesor Klotz que Lessing atacó furiosamente fue su opúsculo *Von dem Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrucke* (“Sobre la utilidad y el uso de las gemas antiguas y sus copias”), publicado en 1768. Cf. Simone MICHEL: “Steinschneidekunst: Gemmen”, en *DNP XV* / 3, col. 286. Acerca de la “trivialización dulzarrona de la Antigüedad” que pretendía Klotz, cf. UHLIG, p. 94.

<sup>6</sup> Cf. Otto MANN / Rotraut STRAUBE-MANN: *Lessing-Kommentar zu den kritischen, antiquarischen und philosophischen Schriften*, Múnich: Winkler 1971, tomo II, pp. 47-50.

<sup>7</sup> Cf. la carta de Lessing a su amigo de juventud Christian Friedrich Nicolai, del 8 de junio de 1768 (día, por cierto, en el que Winckelmann fue asesinado en Trieste): “Su cosa esa acerca de las gemas es el más miserable y desvergonzado resumen de Lippert y Winckelmann” (“Sein Ding von den geschnittenen Steinen ist die elendeste und unverschämteste Kompilation aus Lippert und Winckelmann”). Cit. por O. MANN (como nota anterior), p. 50.

representación de la Muerte, mencionado más arriba. Sin embargo, ya antes, en su famoso *Laocoonte*, de 1766, Lessing había dado con el meollo de la cuestión, a saber, que los antiguos y los modernos *tienen formas muy distintas de representar a la Muerte*.

En la nota 79 del capítulo undécimo del *Laocoonte*, Lessing cita ampliamente una opinión del conde Caylus<sup>8</sup>, según la cual éste se lamenta de que Homero, en su representación de la Muerte y el Sueño<sup>9</sup> –cuando les es encargado llevar el cuerpo lavado y embalsamado de Sarpedón a la patria de éste, en Licia–, “no nos haya dicho nada sobre los atributos que en su época se daban al Sueño”<sup>10</sup>. Así, los artistas plásticos modernos que han querido representarlo, se han visto obligados a recurrir al expediente de figurarlo como coronado de adormideras. Sin embargo, dice el conde, “estas son ideas modernas [...] las flores me parecen fuera de lugar, sobre todo tratándose de una figura que forma grupo con la Muerte”<sup>11</sup>. Lessing replica, en su nota, que es absurdo pedir de Homero, *signor de l’ altissimo canto*, “pequeños adornos, las más de las veces en contradicción con su gran estilo”. En efecto, Homero ha dado la caracterización más perfecta imaginable del Sueño al hacerlo, simplemente, gemelo (diduma&wn) de la Muerte: esto permite, dice Lessing, al artista plástico “expresar este rasgo y [...] prescindir de todos los atributos”. Es en este punto, donde aparece el Lessing filólogo:

Los artistas antiguos representaron, en efecto, a la Muerte y al Sueño con el parecido mutuo que de un modo natural se espera de dos hermanos gemelos. Sobre una caja de madera de cedro que se

---

<sup>8</sup> Anne Claude Philippe de Tubières, comte de Caylus (1692-1765) –con mucho el más importante anticuario francés de la época (cf. *DNP XIV, col. 258*)– publicó en 1757 sus famosos *Tableaux tirés de l’ Iliade, de l’ Odysée d’ Homère et de l’ Éneide de Virgile, avec des observations générales sur le costume*, obra a la que Lessing alude repetidamente en el *Laocoonte*.

<sup>9</sup> El conde de Caylus no pudo conocer, desde luego, la cratera ática de figuras rojas, de fines del s.VI *ante*, que representa al Sueño y la Muerte en el momento de cargar con la enorme figura de Sarpedón, conservada en el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York (1972.11.10); se habría dado cuenta, en ese caso, de la caracterización madura (!) y alada que, en la época, se hizo de ambos gemelos; cf. UHLIG, p. 91, y Emily VERMEULE: *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, México: FCE 1984, pp. 81 y 251.

<sup>10</sup> “Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu’ on donnait de son temps au Sommeil [...]” Citado por Lessing (PETERSEN, p. 91 = BARJAU, pp. 142s.). El pasaje de la *Iliada* (P 671s. [= 681s.]) reza: *pe/mpe de/ min pompoi=sin a#ma kraipnoi=si fe/resqai / 73Upnw| kai\ Qana&tw| diduma&osin* (“decidió enviarlo entonces ante los emisarios veloces, el Sueño y la Muerte, gemelos”).

<sup>11</sup> “[...] même les fleurs paraissent déplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort.” Citado por Lessing (PETERSEN, pp. 91s. = BARJAU, p. 142).

encuentra en el templo de Juno, en Élide, se les veía como dos muchachos descansando en brazos de la Noche. Sólo que el uno era blanco y el otro negro; aquél dormía y éste parecía dormir; los dos tenían *los pies cruzados* uno encima del otro [subr. mío].<sup>12</sup>

La noticia acerca de la representación de Muerte y Sueño sobre una “caja de madera de cedro que se encuentra en el templo de Juno”, la toma Lessing de la *Descripción de Grecia*, de Pausanias:

[...] está representada allí una mujer que sostiene con la mano derecha a un muchacho blanco que duerme, mientras con la izquierda tiene a un muchacho negro que semeja al que [¿a uno que?] duerme, teniendo ambos *los pies cruzados*. Queda clarísimo por la inscripción –aunque incluso sin ella es posible comprenderlo– que se trata de Sueño y Muerte, de quienes dos es Noche nodriza.<sup>13</sup>

“Les pieds contrefaits”, versión que proponía para *diestramme/nouj tou\j po/daj* Nicolás Gedoyn (1667-1744), erudito francés que tradujo al Pausanias que leía Lessing, le pareció a éste totalmente impropia: “¿Qué puede querer decir aquí la expresión *los pies contrahechos*?”

La respuesta estaba, pues, en la interpretación que se hiciera del participio perfecto pasivo *diestramme/nouj*. Los pies de Muerte y Sueño, dice Lessing, no están “contrahechos”<sup>14</sup>, sino “cruzados”: “los pies cruzados, uno encima del otro, son [...] la

<sup>12</sup> Cf. PETERSEN, p. 92: “Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Ähnlichkeit unter sich vorgestellt, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Zedernholz, in dem Tempel der Juno zu Elis, ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit übereinander geschlagenen Füßen”.

<sup>13</sup> Cf. Pausanias v 18, 1s.: [...] *pepoi/htai de\ gunh\ pai=da leuko\n kageu/donta a)ne/xousa th=| decia~| xeiri/, th~| de\ e9te/ra| me/lana elxei pai=da kageu/donti e0oiko/ta, a)mfote/rouj diestramme/nouj tou\j po/daj. dhloi=me\n dh\ kai\ ta\_ e0pigra&mmata, sunei=nai de\ kai\ a!neu tw~n e0pigramma&twn elsti Qa&nato/n te eijnai sfa~j kai\ 73Upton kai\ a)mfote/roi j Nu/kta au0toi=j trofo/n. Se trata del llamado “cofre de Cipselo”, dedicado por los tiranos de Corinto en Olimpia (s. VI *ineunte*). Cf. VERMEULE (como nota 56, con bibliografía sobre nuestro pasaje), p. 250. En *Wie die Alten...* (UHLIG, p. 11), Lessing remite también a Pausanias III 18, 1, donde se insiste en el paralelismo homérico entre las figuras de Sueño y Muerte.*

<sup>14</sup> El participio perfecto pasivo de *diastre/fein* puede tener, sin duda, entre otros, también el significado de “contrahecho”. Véase, si no, el *Gorgias* platónico, 524 c: *me/lh diestramme/na*. Cf. también la forma de referirse a los pies superpuestos que encontramos en el tratado hipocrático *Sobre la enfermedad*

posición habitual de los que duermen, y el Sueño [...] no está en otra posición que en ésta”. *Ergo*, su gemelo, la Muerte, tampoco está en otra posición “que en ésta”. No obstante, los artistas modernos se han apartado, piensa Lessing, completamente de los antiguos. Antes que representar a la Muerte con los “pies cruzados”, han decidido hacerlo, siguiendo la tradición *medieval* y *no la antigua*, en forma de esqueleto descarnado y repugnante. De hecho, para Lessing estuvo siempre muy claro que el arte antiguo representó a la Muerte como gemelo<sup>15</sup> del Sueño y que no solamente no tenía rasgos horribles, sino que se trataba de un joven *o un niño* hermosos. En las *imagenes* de Filóstrato, por ejemplo, es, de hecho, el bello Narciso quien aparece en esta postura:

descansa erguido el jovencito, cruzados ambos pies, con una mano, la izquierda, sobre la lanza; la derecha, por su parte, está en torno de la cadera para sostenerlo y producir la pose [...]<sup>16</sup>

No podemos dejar de señalar aquí el asombroso paralelo –ignorado aún, hasta donde yo tengo noticia, por los comentadores de *La Muerte en Venecia*– que guarda esta descripción de Filóstrato con la escena de la balaustrada del *Hôtel des bains*, en el capítulo quinto de nuestra novela<sup>17</sup>. Tadzio, última máscara de la Muerte frente al ‘artista’ von Aschenbach, se

---

*sagrada* (peri\ th=j i9erh=j nou/sou, 2), cuando se habla de algunas supersticiones relativas a la muerte: los charlatanes que se hacen pasar por médicos prohibieron los vestidos negros, “porque lo negro alude a la muerte [...] y no estar con un pie sobre el otro [mhde\ po/da e0pi\ podi\ elxein], ni mano sobre mano, ya que todo esto son actitudes tabú”.

<sup>15</sup> Recordemos aquí que, a diferencia del latín *mors*, tanto en griego (ο9 qa&natoj) como en alemán (*der Tod*), “Muerte” es sustantivo masculino.

<sup>16</sup> Cf. Filóstrato: *imagenes* I 23, 4: ο0rqo\n a)napau/etai to\ meira&keion e0nalla&can tw\_ po/de kai\ th\n xei=ra e0pe/xon pephgo/ti tw|~ a)konti/w| e0n a)ristera~|, h9 decia\_ de\ perih=ktai ei0j to\ i0sxi/on a)nasxei=n te au0to\n kai\ sxh=ma pra&ttein [...] Goethe publicó en 1818 un pequeño ensayo sobre las *imagenes*, respondiendo al entusiasmo de los amigos del arte de Weimar por las descripciones de Filóstrato. En el reacomodo que hace del orden de las descripciones, Goethe agrupó a Narciso, “el cazador extraviado en sí mismo”, bajo el rubro, justamente, de “Cazadores y cacerías” (“VI. Jäger und Jagden”. Cf. *WA* I 49.1, 73). Es interesante recordar que, según muchas tradiciones folclóricas, el cazador y la Muerte son uno y lo mismo (cf. Juan-Eduardo CIRLOT: *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor <sup>5</sup>1982, p. 122).

<sup>17</sup> El pasaje también es paralelo, desde luego, a la aparición del forastero del capítulo I que estamos analizando, sólo que el “extraño personaje” tiene, a diferencia de Tadzio, la mano izquierda apoyada en la cintura y la derecha en el bastón. Por otra parte, este forastero sí recuerda la alegoría cristiano-medieval de la Muerte como esqueleto, es decir, aunque dibujada sobre el mismo modelo, representa, en cierto modo, la antítesis de Tadzio. Su efecto sobre von Aschenbach es, en todo caso, el inverso: mientras que el forastero lo lleva a *sumergirse* en su inconsciente, Tadzio lo incita a *elevarse* hacia el mundo de las ideas platónicas.

encuentra, allí,

Erguido [...], el antebrazo izquierdo sobre la baranda, cruzados los pies, la mano derecha apoyada en la cadera para sostenerlo [...]<sup>18</sup>

El paralelismo *textual* entre *ei0ko/nej* y *Der Tod in Venedig* –que no puede ser más pronunciado: *o0rqo/n / stand; e0nalla&can tw\_ po/de / die FüÙe gekreuzt; th\ n xei=ra e0pe/xon pephgo/ti tw|~ [a)konti/w|] e0n a)ristera~| / den linken Unterarm auf der [Brüstung]; h9 decia& / die rechte Hand; ei0j to\ i0sxi/on a)nasxei=n / in der tragenden HüÙte*– encuentra su confirmación en una nota del propio Thomas Mann, en su cuaderno de apuntes para la novela, acerca del paralelismo *simbólico* entre Tadzio y Narciso: “La sonrisa de Tadzio es la de Narciso [...]”<sup>19</sup>

La Muerte, pues, no tiene por qué tener los rasgos descarnados que conocemos, sino que pudo ser, incluso, una figura amable. Es más, el epígrafe que Lessing toma de Estacio<sup>20</sup> para la primera edición del opúsculo mencionado sobre la representación antigua de la Muerte, reza:

[...] nullique ea tristis imago

---

<sup>18</sup> Cf. *GW VIII 506*: “Er stand [...] den linken Unterarm auf der Brüstung, die FüÙe gekreuzt, die rechte Hand in der tragenden HüÙte [...]”. En *La montaña mágica* (*GW I 656*) es Settembrini quien se presenta ante Hans Castorp con los pies “graciosamente cruzados” (“die FüÙe anmutig gekreuzt”), y, en nuestra novela, el propio Tadzio, en su primera presentación ante los ojos de Aschenbach aparece con “un pie, calzado con charol negro, colocado delante del otro, apoyado un codo en el brazo de su sillón de mimbre...” (*GW VIII 479*: “einen Fuß im schwarzen Lackschuh vor den andern gestellt, einen Ellenbogen auf die Armlehne seines Korbsessels gestützt...”).

<sup>19</sup> Cf. REED: *Kommentar* 1983, p. 86: “Tadzios Lächeln ist das des Narkissos, der sein eigenes Spiegelbild sieht [...]”. Las connotaciones, freudianas o no, de la sonrisa de Tadzio, mencionadas por el mismo REED: *Kommentar* 2004, p. 443, no vienen aquí a cuento.

<sup>20</sup> *Tebaida* X 105. Lessing mismo es consciente de que los versos 100 a 105 fueron rechazados por algunos editores (BARTH y BURMANN, por ejemplo) como espurios (Cf. UHLIG, *Lessing*, p. 41). Anota, al respecto, la edición de BURMANN *ad loc.*: “hi versus non sunt de Statio; licet scribantur in quibusdam codicibus” (J. A. AMAR / N. E. LEMAIRE [edd.], *Publii Papini Statii quae exstant omnia opera* [...], III, París: Didot 1827, p. 267, *ad versus* 100-105).



Se trata de la descripción que hace el neapolitano, en el libro décimo de la *Tebaida*, del palacio del Sueño: Vulcano, su artífice, ha representado allí, junto al Placer, el Vino, el Amor y el Sueño mismo, también a la Muerte, pero ésta, *no es una imagen sombría para nadie*.

Lessing habría seguido, entonces, una tradición antigua para la cual la Muerte es joven, gemela de Sueño, y aparece en la actitud de “pies cruzados”. El estudio de diversos monumentos funerarios antiguos lo llevó a explicar en *Cómo los antiguos...*, con más exactitud aún, los detalles de la representación antigua de la Muerte. Así, en una serie de sarcófagos procedentes de la tardía Antigüedad<sup>21</sup>, identificó la pose de la Muerte: cruzada de pies, apoyada en una antorcha invertida –equivalente de la lanza de Narciso, el bastón del excursionista o la balaustrada de Tadzio. Las figuras de estos sarcófagos tardoantiguos fueron, para Lessing, la confirmación de que su manera de interpretar, apoyada indirectamente por Estacio, el pasaje de Pausanias que citamos más arriba, era correcta.

La arqueología moderna ha desmentido a Lessing al menos en dos puntos: por una parte, el autor de *Laocoonte* comete un grave anacronismo al referir, sin más, las representaciones tardoantiguas de los sarcófagos romanos al pasaje de Sarpedón en la *Íliada*; y, por otra, yerra de manera injustificable al identificar la personificación del concepto abstracto “muerte” con “la divinidad de la muerte”, es decir, al confundir *alegoría* con *mito*. De hecho, no solamente Klotz rechazó la propuesta de Lessing: contemporáneos suyos de la talla de Herder o Goethe lo hicieron también. Este último, treinta y un años después (1812) de la muerte del crítico sajón, al comentar el descubrimiento de un bajorrelieve funerario con la imagen de una bailarina, subrayó que, de hecho, la Antigüedad había conocido perfectamente la representación de la Muerte como esqueleto descarnado, como “lemur”<sup>22</sup>, según le llama en *Fausto* (v. 11512). Como era lo propio en el sarcófago

---

<sup>21</sup> Cf. las *tabulae* I, II y III del *Wie die Alten...* [UHLIG, pp. 25, 27 y 29], donde una serie de figuras representan, justamente, jóvenes desnudos (en el último caso, alados), con la pierna izquierda cruzada sobre la derecha, apoyados en una antorcha invertida.

<sup>22</sup> Se trata de un pequeño texto, originalmente en forma epistolar, que apareció, en Weimar, en una publicación que llevaba el título de *Curiositäten der physisch-litterarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt zur angenehmen Unterhaltung für gebildete Leser* (“Curiosidades del mundo físico, literario, artístico e histórico anterior y contemporáneo para el amable deleite de lectores ilustrados”) en el que Goethe describe

de una bailarina, el bajorrelieve presentaba a la Muerte, muy al modo de la Edad Media, en plena danza, más aún, con las *piernas cruzadas* (y, por cierto, como en la narración de Mann y en la descripción de Filóstrato, con el brazo izquierdo “apoyado en la cintura”). Sin entrar en polémica con Lessing, pues la intención del de Weimar era más el mostrar cómo los griegos habían sido capaces de introducir vida incluso en el reino de la Muerte, que refutar minucias anticuarias, Goethe había desechado ya, burlescamente, en otra ocasión, el punto de vista del autor del *Laocoonte*, valiéndose de un epigrama de Schiller:

»El genio con la antorcha invertida«

Linda<sup>23</sup> se ve, ciertamente, con su antorcha apagada;  
pero, señores, la Muerte tan estética no es<sup>24</sup>.

Así pues, este genio con la antorcha invertida, *malgré* Goethe, se encuentra en numerosas obras alemanas, de la prosa al drama, del Rococó al Expresionismo, representando a la Muerte: baste citar nombres como Schiller, Jean Paul, Hölderlin, Novalis, Heine, Wagner o, después de Mann, Gottfried Benn<sup>25</sup>. (Sin olvidar, por cierto, a nuestro Juan Soriano.)

Pero el “hombre de aspecto tan poco común”, del capítulo primero de *La Muerte en Venecia*, no sólo encarna la Muerte tardo-pagana, según acabamos de describir la interpretación que de ella hizo Lessing. También reúne, como decíamos más arriba, los rasgos típicos del Hermes Psicopompo (7 (Ernh=j yuxopompo/j), del Mercurio que conduce a las almas al reino de los muertos y que lleva sombrero de paja (pe/taso/j), bastón (r9a&bdoj<sup>26</sup>) y una bolsa que Mann transforma en mochila de caminante. Este

---

sus impresiones estéticas al contemplar un sarcófago –que él supuso de la época de los Filóstratos (siglos II / III)– con tres representaciones de una bailarina: en vida, danzando para su público; y en el inframundo, bailando para *lemures* y sombras, formando una especie de tríptico. Cf. WA I, 48, pp. 143-150 (con las ilustraciones originales).

<sup>23</sup> Recuérdese lo dicho en la nota 62.

<sup>24</sup> Recogido por Goethe en sus *Xenia* (No. 543, de 1796): “»Der Genius mit der umgestürzten Fackel« / Lieblich sieht er zwar aus mit seiner erloschenen Fackel, / Aber, ihr Herren, der Tod ist so ästhetisch doch nicht.” El dístico se encuentra dentro de una serie de epigramas dedicados a describir bajorrelieves antiguos. Justamente el anterior (542) habla de la imposibilidad de querer reconciliar a la Muerte, por mucho que se la embellezca, con la vida.

<sup>25</sup> Cf. BAHR, *Erläuterungen*, *ad loc.*, quien sigue a UHLIG, p. 99.

Hermes, según un pasaje de Ésquilo, es el heraldo entre los mortales y el mundo subterráneo<sup>27</sup>. Mann, al subrayar que el bastón del excursionista “apuntala con fuerza contra el suelo”, no hace sino indicar que señala claramente hacia el inframundo. Más aún, la “gabardina [...] echada sobre el brazo izquierdo” no es otra cosa que la clámide (xlamu/j), especie de manto usado, precisamente por Hermes, como se lee en Luciano<sup>28</sup>, sobre el hombro izquierdo, según el *Léxico* del egipcio Pólux<sup>29</sup> y, significativamente, por los efebos en general (por lo demás, tanto clámide como *pétasos* son propios de los viajeros, de quienes Hermes es, justamente, el patrono). Sin embargo, la mediación entre los mundos no es labor exclusiva de Hermes: según un pasaje del *Simposio* platónico (202 e), ese papel ambiguo entre mortales e inmortales es propio de los *daimones*: pa~n to\ daimo/nion metacu/ e0sti qeou= te kai\ qnhtou=. Ahora bien, según las palabras de Diotima, Eros es un ente “entre mortal e inmortal”, es un Dai/mwn me/gaj. Estamos frente a un nuevo elemento en el *collage* del “extraño personaje”, a saber, Eros, quien, según hemos dicho más arriba, es el aspecto masculino de Afrodita; más aún, Eros es, en el entendimiento de Thomas Mann, “Afrodita y Hermes” en uno. El excursionista es, pues, antítesis (*vid. supra*, nota 64) y paredro de Tadzio.

Pero, por otra parte, el “aspecto fuereño y remoto” del extranjero al que von Aschenbach se encuentra frente al cementerio, y sobre todo su actitud (“la del que domina el entorno con una mirada desafiante o incluso salvaje”) nos remiten también a Dioniso, el “dios forastero”<sup>30</sup>. En este sentido, el “bastón provisto de una punta metálica”, con el que

<sup>26</sup> Cf. *Odisea* w, lss.: 79Ermh=j [...] elxe de\ r9a&bdon meta\_ xersi\ / kalh\n xrusei/hn, th=| t 0 a)ndrw~n olmmata qe/lgei (“Hermes [...] llevaba en las manos el báculo, hermoso, de oro, con el que encanta los ojos de los hombres”).

<sup>27</sup> Cf. *Coéforas*, 165 [= 124]: kh=ruc me/giste tw~n a!nw te kai\ ka&tw.

<sup>28</sup> Luciano: *Timón*, 30, 3: ERMHS: ou0kou=n e0pibai/nwmen hldh th=j 70Attikh=j: kai/ moi e3pou e0xo/menoj th=j xlamu/doj (“HERMES [dirigiéndose al cojo y ciego dios de la riqueza, Pluto]: así pues, avancemos ya sobre el Ática; sígueme, agarrándote de mi clámide”).

<sup>29</sup> Pólux: *onomasticon* 5, 17, 5: kai\ xlamu\j o9moi/a h4n dei= th=| xeiri\ th=| laia~| perieli/ttein (“e igualmente la clámide, que es preciso poder enrollar en el brazo izquierdo”).

<sup>30</sup> Según la *Psyche* de Erwin Rohde (traducción española, I p. 308), obra tenida siempre a mano por Mann para los detalles grecizantes de la novela, “los mismos griegos han declarado muchas veces y en varias ocasiones que la patria de origen del culto de Dioniso era Tracia”, esto es, se implica que Dioniso es “forastero”. La expresión “der fremde Gott” (*GW* VIII 516), sin embargo, es extraña tanto a la *Psyche*, como a

Mann atavía a su extranjero, no puede representar otra cosa que el tirso, rama del árbol consagrado a Dioniso. La estilización de este manojito de hiedra en las representaciones plásticas convirtió al tirso en una especie de báculo circundado por pámpanos o hiedra, con una punta de bellota de pino, usado como insignia por Dioniso y los adoradores de su séquito: Ariadna, las ménades y, a veces, por los mismos sátiros. Entre los etruscos, el tirso era llevado por los dioses del inframundo, y las ménades se sirvieron de tirsos para sacrificar a Penteo<sup>31</sup>. (En este sentido, resulta fácil identificar más tarde el “carrete ribeteado con galones de colores” [GW VIII 460] que lleva el viejo frívolo que acompaña a von Aschenbach en su viaje a Venecia –otra máscara de la Muerte–, con la corona de yedra, atributo de Dioniso.) El “hombre de aspecto tan poco común” está modelado, pues, sincréticamente, sobre las figuras griegas de *Qa&natōj*, el *79Ermh=j yuxopompo/j* y Dioniso.

En la presentación que hace Thomas Mann del “extraño personaje” hay un detalle que los comentarios de *La Muerte en Venecia* parecen no haber tenido en cuenta: “Que hubiera aparecido saliendo del interior del Recinto [del cementerio] por la puerta de bronce o que, viniendo de fuera, hubiera llegado y subido la escalinata sin ser visto, era cosa incierta. Aschenbach, sin profundizar mayormente en el asunto, se inclinó por la primera posibilidad”<sup>32</sup>. Es el Sueño –gemelo de la Muerte<sup>33</sup>– quien sale del infierno por dos puertas, según conocido pasaje de la *Eneida*:

---

la otra obra que apadrina *La Muerte en Venecia*: el *Nacimiento de la tragedia*, de Nietzsche. REED: *Kommentar* 2004, p. 482, presume que la expresión podría estar influida por la *Griechische Kulturgeschichte* de Jakob Burckhardt. Yo no he podido localizar allí ningún pasaje que apoye esta presunción.

<sup>31</sup> Cf. Konrad ZIEGLER, *et al.* (edd.), *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, Múnich: Artemis 1975, s.v. “Thyrsos”. DIERKS, *Studien...*, pp. 21-31, expone de manera breve, pero extraordinariamente plausible, la presencia de las *Bacantes*, de Eurípides, en nuestra novela. Ésta no puede documentarse por lecturas o alusiones de Thomas Mann, quien, en todo el *corpus* de su obra sólo menciona una vez al trágico griego (a una con Shakespeare y Beethoven), si bien lo hace calificándolo de “punto cardinal” de la tragedia (GW IX 425): recordemos (*vid.* nota 22) que *La Muerte en Venecia* es, según su autor, una “tragedia en prosa”. REED (*Kommentar* 1983, pp. 172s.), por su parte, es escéptico respecto del valor que *Bacantes* pudiera tener para la estructura o la temática de la novela. Quede, pues, esta veta de la investigación como *desideratum*.

<sup>32</sup> Cf. GW VIII 445: “Ob er nun aus dem Innern der Halle durch das bronzene Tor hervorgetreten oder von außen unversehens heran und hinauf gelangt war, blieb ungewiß. Aschenbach, ohne sich sonderlich in die Frage zu vertiefen, neigte zur ersteren Annahme.”

<sup>33</sup> Nótese, en el texto de Mann, la cercanía semántica entre el Sueño (las *Träumereien* de von Aschenbach al contemplar las inscripciones del Recinto: GW VIII 445) y la inmediata aparición de la Muerte.

Dos puertas, dicen, / tiene el país del Sueño, una de cuerno, / que abre paso a las sombras verdaderas; / con brillo de marfil la otra re-lumbra, / pero por ella envían sueños falsos / los Manes a la tierra.<sup>34</sup>

La puerta de marfil es de un ampo relumbrante, tal como podemos suponer que brilla la puerta de bronce del Recinto, “al reflejar el resplandor del atardecer” (GW VIII 445). La Muerte habría salido, entonces, según la apreciación de von Aschenbach, por la puerta de marfil, esto es, por la de las visiones ilusorias: por esa misma puerta retorna Eneas del inframundo, es decir, la puerta ebúrnea es la propia del εἰσαγωγῆς. La relación que se establece entre la Muerte y el ‘artista’ es inversa: mientras aquella *sale* (o retorna) del inframundo, von Aschenbach *se sumerge* en las profundidades homosexuales de su inconsciente –su inframundo particular. Tanto Eneas como la Muerte salen por la puerta de las visiones falsas, porque aquél es una *umbra falsa*<sup>35</sup> (en realidad, como Dante, está vivo), como *falsa visio* es la apreciación que von Aschenbach hace del personaje, ya que no se trata, como él cree, de un excursionista de gabardina y mochila, sino del gemelo del Sueño, la Muerte.

Recapitulando, podríamos decir que si Chamisso y Heine proporcionaron a Thomas Mann la idea de encarnar en un personaje verosímil y adaptado a las necesidades de una narración contemporánea, atributos arquetípicos propios del mito, fue el interés arqueológico y filológico de Lessing el que llevó a nuestro autor a convertir esa encarnación en una alegoría de la Muerte que no concuerda solamente con nuestra imagen cristiana de ella, sino también con una representación pagana, por lo que su aparición no tiene que ser sólo terrible, como el forastero que sale del cementerio, sino que puede ser

---

<sup>34</sup> Traducción de A. Espinosa Pólit. Cf. *Eneida* VI 893-896: “Sunt geminæ Somni portæ, quarum altera fertur / cornea, qua ueris facilis datur exitus umbris, / altera candenti perfecta nitens elephanto, / sed falsa ad cælum mittunt insomnia Manes.” El pasaje es paralelo de *Odisea* XIX 560-567 (e, indirectamente, de XIII 109-112). En Homero no se describe el importante detalle del ampo ebúrneo, a cambio de lo cual, se subraya el aspecto engañoso (α)μῆ/ἄνοι α)κρίτο/μυθοί) de los *insomnia*.

<sup>35</sup> Eduard NORDEN, en su enciclopédico comentario al canto sexto de la *Eneida* (Darmstadt 1984, p. 348), considera incorrecta esta explicación y propone que, en realidad, el hecho de que Eneas salga por la puerta de las visiones ilusorias se debe a que lo hace antes de media noche, hora en que, según creencia común en la Antigüedad, suelen darse los sueños engañosos. La salida de Eneas por la puerta de marfil no es, entonces, otra cosa que una disfrazada *indicación temporal*, de la misma manera que en *La Muerte en Venecia* la aparición de la Muerte está situada también en un tiempo concreto: el ocaso.

también “amable”, como el púber polaco del hotel. Seguimos, pues, moviéndonos en el ámbito de las dicotomías autobiográficas propuestas por Nietzsche: la Muerte descarnada, de dientes amenazantes, es propia del Múnich cristiano; la Muerte joven y “de belleza clásica” (GW VIII 469 y 490), lo es del Lido pagano. Así, al rescatar la propuesta ilustrada de Lessing de una muerte “amable”, opuesta a la muerte terrible de las argumentaciones teológicas, Mann se sirve, como su modelo dieciochesco y como su antecesor decimonónico, de la Antigüedad clásica como punto de partida de un pensamiento emancipador; no obstante, pues su intención es la *condena moral* del ‘artista’ fracasado y pederasta, también Tazio mantiene los rasgos propios de la Muerte cristiana: sus dientes están carcomidos por la caries (GW VIII 479) y su color es cadavérico (GW VIII 469 y 470).

\*\*\*



#### IV

Über Ströme hast du gesetzt und Meere durchschwommen,  
Über der Alpen Gebirg trug dich der schwindliche Steg,  
Mich in der Nähe zu schauen und meine Schöne zu preisen  
Die der begeisterte Ruf rühmt durch die staunende Welt;  
[...]  
Aber hast du die Alpenwand des Jahrhunderts gespalten  
Die zwischen dir und mir finster und traurig sich türmt?

Schiller<sup>1</sup>

La opinión de la literatura especializada en relación con el conocimiento que Thomas Mann pudo haber tenido de la Antigüedad clásica no concuerda, a mi entender, con la amplitud y profundidad que la presencia de los *veteres* ocupa en su obra. El estudio más representativo acerca de la relación de nuestro autor con la literatura antigua, el erudito ensayo de Willy R. BERGER, ofrece un punto de partida más bien desalentador:

‘Thomas Mann y la literatura antigua’: ya desde sus presupuestos más elementales –su educación escolar y sus lecturas hechas por propio interés–, este tema parece ser de muy poco provecho. Mann carecía de conocimientos de griego y su latín era muy deficiente; entre los autores latinos escolares [que pudo haber leído] sólo podemos mencionar con seguridad a Ovidio, e incluso acerca de su conocimiento de los tres grandes poemas épicos de la literatura

---

<sup>1</sup> »Die Antike an einen Wanderer aus Norden« (“La Antigüedad a un viajero del Norte. Traspuesto y cruzado has corrientes y mares, / a través de los Alpes te traje un paso de vértigo / para verme de cerca y alabar mi belleza, / cantada con voz entusiasta para asombro del mundo; / [...] / ¿mas has cruzado realmente la alpina pared de los siglos / que triste se eleva, y oscura, entre nos?”), elegía publicada en *Las Horas*, en 1795. Cf. *SW* I 231.



antigua, más allá de los resúmenes *ad usum Delphini* de su manual de mitología, no podemos asegurar nada.<sup>2</sup>

En efecto, el niño Thomas parece estar retratado en la figura del escolapio Hanno Buddenbrook, en la novela homónima, quien, obligado por su maestro a leer en latín un pasaje de las *Metamorfosis* ovidianas sobre las bondades de la edad de oro (I 89-112), lo hace “con voz vacilante” y “una expresión de pena y asco, leyendo mal de propósito, descuidadamente, suprimiendo adrede las sinalefas [...]” y recitando “los versos con gran incorrección, atorándose, continuando luego con dificultad y persuadido de que el profesor lo descubriría todo y se lanzaría sobre él”<sup>3</sup>. La reacción del maestro no se hace esperar –en latín:

o Buddenbrook, si tacuisses!

El pasaje de *Buddenbrooks* –desfigurado por la traducción española<sup>4</sup>– es instructivo en dos sentidos. Si el pequeño Hanno representa, de alguna manera, la primera educación clásica del propio Thomas<sup>5</sup>, no parecen despreciables, *pace* BERGER, unos conocimientos de latín

---

<sup>2</sup> Cf. BERGER: “Thomas Mann...”, p. 55. Hermann KURZKE (*Epoche...*, p. 123) considera, igualmente, que los conocimientos de mitología de Mann “carecían de fundamento «académico»” y que no eran más que un “conglomerado de lecturas *ad hoc*”. El propio Mann dio pie a este tipo de juicios al considerar, en una carta al filólogo austriaco Paul Amann del 10 de septiembre de 1915, que en *La Muerte en Venecia* no había más que el “conocimiento de lo griego que da la cultura general” (“Bildungs-Griechentum”) y que el carácter de la novela, por lo demás, era mucho menos “clásica” que protestante. Cf. BAHR: *Erläuterungen...*, p. 125. Mark PEARSON: “Platon...”, p. 51, constata, en cambio, que “la clara abundancia de influencias clásicas en *La Muerte en Venecia* estimula desde hace mucho el interés de la investigación por esta [...] novela”.

<sup>3</sup> Cf. *GW I 730*: “Er las mit gequältem und angeekeltem Gesichtsausdruck, las mit Willen schlecht und unzusammenhängend, vernachlässigte absichtlich einzelne Bindungen [...] sprach fehlerhafte Verse, stockte und arbeitete sich scheinbar nur mühsam vorwärts, immer gewärtig, daß der Ordinarius alles entdecken und sich auf ihn stürzen werde.”

<sup>4</sup> Thomas Mann: *Obras escogidas*, Madrid: Aguilar 1956 (Biblioteca Premios Nobel). Francisco PAYAROLS, traductor de *Buddenbrooks* escribe (p. 763), en lugar del *si tacuisses* latino, una frase de su invención: “¡Oh Buddenbrook, cómo trata usted a Ovidio!” [bastardillas de PAYAROLS].

<sup>5</sup> Recordemos además que, significativamente, su caballito de columpio (*GW XI [Kinderspiele] 327*), cuando niño aún más pequeño, se llamó “Aquilés” por su temprana afición a la *Ilíada*, y que, según dice, (*ibid.*, p. 328s.), “Homero y Virgilio sustituyeron, cosa que muchísimo les agradezco, todo tipo de historias de vaqueros que nunca me interesaron”. En 1929, a una encuesta acerca de cuál había sido el libro favorito de sus años juveniles, Mann respondió que, entre otros, “fue muy importante la *Mitología* griega y romana de Friedrich Nösselt, misma que contenía bellos trozos selectos de Homero y Virgilio. Este libro lo conservo aún”. Cf. *GW XIII 56*. En efecto, la *Mitología para señoritas* (<sup>4</sup>1856) de Nösselt, mencionada ya en *Buddenbrooks* (*GW I 537*) es una de las fuentes principales para el ajuar clásico de *La Muerte en Venecia* (cf. SHALABI: *Verschwörung...*, p. 308). Sus juegos infantiles estuvieron también impregnados de clasicismo: su

que, a esa temprana edad, le permitían “suprimir adrede las sinalefas” de un texto hexamétrico –que en el pasaje de marras son cinco– y comprender perfectamente, de oído, la reprimenda latina de su mentor –misma que, como quiera, supone un pluscuamperfecto de subjuntivo y una aposiopesi en una cita de Boecio<sup>6</sup>. Pero, por otra parte –y ésta me parece especialmente significativa– la actitud de Hanno es de hastío y de rechazo: la nueva generación del *Jahrhundertwende*, que es la de Mann, no quiere someterse a la disciplina de los antiguos, pero menos aún a su concepción de una “edad de oro” –sea ésta la Antigüedad misma o cualquiera de sus imitaciones– que se presiente falsa y que el futurismo de Marinetti y la primera guerra mundial acabarían por desechar completamente<sup>7</sup>. Es en este contexto que debe entenderse el “malestar y desconfianza” con los que fue visto por Thomas Mann, según Walter JENS, “lo meramente bello”<sup>8</sup>. Es más, probablemente es este “malestar” respecto de concepciones como la de “belleza” y *ætas aurea*, similar al de Freud por la cultura en general, el que inspira la concepción de *La Muerte en Venecia*, la más grecizante de sus novelas. De hecho, el propósito de la novela, según su propio autor, era *parodiar* (GW XII 105) la vida del ‘artista’, demostrar que “una vida de ‘artista’ no puede

---

hermana Julia, por ejemplo, sustituía a Héctor, al ser arrastrada “tres veces inmisericordemente alrededor de las murallas de Ilión” (es decir, de una mesita que hacía las veces de burgo troyano). En nuestro contexto es especialmente interesante que, entre los disfraces del niño Thomas se encuentre no sólo el de Aquiles y Helios, sino también el de *Hermes* con el que “saltaba, provisto de zapatos alados de papel por toda la casa” (GW XI 329).

<sup>6</sup> HEFTRICH y STACHORSKI (*Buddenbrooks. Kommentar*, pp. 406s.) atribuyen la cita a *La consolación de la Filosofía* y señalan que las palabras omitidas por la aposiopesi son: *philosophus mansisses*.

<sup>7</sup> *La montaña mágica* termina, justamente, con el estallamiento de la Gran Guerra y, por cierto, se cierra con las palabras latinas: FINIS OPERIS, acerca de las cuales Mann escribió a su amigo Ernst Bertram (25.12.1922): “Seguramente, esta vez escribiré ‘Finis’ por pura solemnidad, sea que se tome por latín sacro o humanístico” (“Ich werde sicher ›Finis‹ schreiben diesmal, vor lauter Feierlichkeit, möge man es nun für Humanisten- oder für Sacral-Latein nehmen”). Cf. NEUMANN: *Zauberberg. Kommentar*, pág. 410. En cuanto a Marinetti, debe decirse que Thomas Mann no simpatizó jamás con el futurismo (cf. GW XI 906s. y 1079, donde habla del “Marinetti-Unfug”), si bien recogió, en la escena final del tranvía del capítulo I de *La Muerte en Venecia*, el principio futurista del triunfo de la tecnología sobre el “espíritu” y el “psicologismo”.

<sup>8</sup> Cf. JENS: “Der Gott...”, p. 163. El ensayo de JENS (publicado primero en 1956, en la revista berlinesa *Antike & Abendland*, y luego en JENS: *Statt einer...*, en 1957) constituía, quince años después (hasta la publicación de BERGER), el único trabajo dedicado a la relación de Thomas Mann con la Antigüedad clásica. BERGER (“Antike Literatur”, p. 57), lo califica de “filológicamente insatisfactorio” (“philologisch unbefriedigend”) y no le falta razón; sin embargo, las propuestas de JENS en ese ensayo siguen siendo, a mi entender, las que han determinado, al menos hasta REED (*Kommentar* 2004), la manera de abordar el tema ‘Thomas Mann-Antigüedad clásica’. Mucho más interesante es la postura que defiende el reciente (2006) ensayo de SCHMITT: “Schwelle...”

ser una vida con dignidad”, porque “la belleza no puede ser un camino hacia la dignidad”<sup>9</sup>. Y es que “lo bello”, dice JENS, “culmina aquí en la perfección de lo griego y lo griego, a su vez, en la adoración de la plasticidad perfecta del cuerpo” (efectivamente, Tadzio recordaba la expresión “de las esculturas griegas de la época más noble” [GW VIII 490]). Pero la contemplación de ese ‘cuerpo bello’, no puede ser –lo sabemos desde Nietzsche– “desinteresada”. En efecto, Thomas Mann conocía perfectamente la crítica que el filósofo de Röcken había hecho de la definición kantiana de la belleza, a saber, que es bello lo que gusta *desinteresadamente*<sup>10</sup>. En *La genealogía de la moral*, Nietzsche niega semejante desinterés. Pígalión se enamora de su estatua precisamente porque su arte no es “completamente desinteresado”, es más, su interés está claramente definido: se trata de un “interesamiento” sexual (“geschlechtliche Interessiertheit”). El *désintéressement* aparente en la contemplación de la belleza es, en realidad –siguiendo a Schopenhauer–, un acto de la voluntad y, muy concretamente, de la voluntad *sexual*<sup>11</sup>. Así pues, si Mann convierte a Tadzio en una estatua griega que invita al ‘artista’ von Aschenbach a la contemplación ‘estética’, debemos leer en ello más bien la condena moral de nuestro héroe que, lejos de encontrar en el arte, como Schopenhauer, la liberación de la *excitación* de la voluntad, se sume en la *tortura* de lo bello. Esta experiencia estética lo conduce entonces al erotismo, pero no al Eros “divino y prudente” que “eleva el alma a la contemplación de los objetos sublimes”, como dice Plutarco (*vid. infra*), sino a la excitación de la dicha *voluntad sexual*,

---

<sup>9</sup> Cf. GW XII [*Betrachtungen eines Unpolitischen*] 573: “Ein Künstlerleben ist kein würdiges Leben, der Weg der Schönheit kein Würdenweg. Schönheit nämlich ist zwar geistig, aber auch sinnlich”. Con esta última formulación, “pues la belleza, si bien es espiritual, también es sensual”, resume Thomas Mann la problemática platónico-plutarquea de la novela.

<sup>10</sup> Cf. Immanuel Kant: *Crítica del juicio*, parte I, sección I, libro II (“Analytik des Erhabenen” / “Análítica de lo sublime”), § 24 (“Von der Einteilung einer Untersuchung des Gefühls des Erhabenen” / “De la división de una investigación del sentimiento de lo sublime”), donde se dice que el gusto por lo bello (“das Wohlgefallen am Schönen”) debe ser desinteresado (“ohne Interesse”). También en I I, II: “Schön ist das, was in der bloßen Beurteilung (also nicht vermittelt der Empfindung des Sinnes nach einem Begriffe des Verstandes) gefällt. Hieraus folgt von selbst, daß es ohne alles Interesse gefallen müsse” (“Bello es lo que gusta en la mera apreciación, es decir, no por medio de la percepción del sentido en relación con un concepto del entendimiento. De aquí se sigue de suyo que tiene que gustar de manera completamente desinteresada”). Lo que Kant quería expresar con “desinteresadamente” era, sin duda, la liberación de las artes respecto de la tutela estatal y clerical; Nietzsche ‘psicologiza’ la crítica kantiana al trasladarla al terreno de lo sensual. Cf. HERMAND: *Deutsche Kulturgeschichte...*, p. 7.

<sup>11</sup> Cf. *La genealogía de la moral* (KSA V 347s.). Nietzsche llega a insinuar que, quizá, la misma concepción fundamental de “voluntad y representación” en el sistema schopenhaueriano, pueda remitirse a una “generalización” (*Verallgemeinerung*) de la experiencia sexual –con lo que el de Röcken abre la puerta a Freud.

es decir a la constatación de la imposibilidad, para el ‘artista’, de separar “vida”, de “espíritu”, o bien “vida”, de “arte” –con Nietzsche diríamos ‘contemplación’, de ‘sexo’–, según el planteamiento que señalábamos originalmente como propio de la novela (*vide supra*): por ello, aunque Aschenbach encuentre en el efebo de rasgos mítico-divinos, la belleza formal –contraparte de la vida– encarnada, paradójicamente, en una figura corpórea y viva; no obstante, esta imagen plástica de la perfección, lleva en sí también, como ya lo hemos dicho, los estigmas de la muerte, meta inevitable del ‘artista’: el efebo es pálido, sin duda alguna enfermizo y, contemplado de cerca, muestra unos dientes carcomidos por la caries (GW VIII 479). Se trata, en última instancia, del “ululante triunfo del mundo reprimido de los instintos” con el consecuente derrumbamiento de toda actitud “basada en la razón y la renuncia”, como explicó el propio Thomas Mann en su ensayo autobiográfico *On Myself*<sup>12</sup>.

La antinomia “belleza-muerte” –paralela de aquella otra “vida-espíritu / arte” (*vide nota 7*)– nos remite a una especie de movimiento dialéctico entre “espíritu” y “sensualidad”, “eros” y “belleza”, que constituye, según pienso, la estructura antiquizante, “griega”, de la novela. Veamos, entonces, algunos de los elementos que componen, según las irónicas palabras de su propio autor, ese simple “conocimiento de lo griego que da la cultura general” (*Bildungs-Griechentum: vide nota 84*), manifestado en *La Muerte en Venecia*.

La *Novelle* está elaborada, como cualquier obra, sobre un entramaje de textos. A más tardar desde el siglo II antes de Cristo, sabemos que quien afirme ser autor original es un desvergonzado, un ladrón o un ignorante, como lo han hecho constar lo mismo Polibio que Cicerón, Burton o Goethe<sup>13</sup>. En nuestra época, ha sido Julia KRISTEVA<sup>14</sup> quien, al

<sup>12</sup> Cf. GW XIII 136. El ensayo es una retrospectiva de su vida y de su obra, redactado en 1940. Véase también KURZKE: *Das Leben...*, pp. 87s.

<sup>13</sup> Cf. Cicerón: *Brutus* XIX (76): *vel sumpsisti multa, si fateris, vel si negas surripuisti* (“o tomaste muchas cosas [sc. de Nevio], si lo aceptas; o si lo niegas, las robaste”). Robert Burton, autor de la famosa *The Anatomy of Melancholy* (1621) sigue a Cicerón cuando amonesta allí *Democritus to the Reader: dicitque mihi mea pagina, fur est* (“y quien afirme: ‘esta página me pertenece’ es un ladrón”). Goethe, en la historia de sus estudios botánicos (WA II 6 [*Zur Morphologie*] 147<sup>4-5</sup>), es mucho más contundente: “Wir sind nur Originale weil wir nichts wissen” (“somos originales sólo porque no sabemos nada”). Cf. también la condena de Polibio IX 2, 2: *ta\_ a)llo/tria[...]le/gein w(j ildia [...]o4 pa&ntwn e0sti\ n ailxqiston*

analizar textos de BACHTIN a fines de los sesenta, acuñó el tan exitoso como manoseado término (la propia KRISTEVA lo desechó más tarde) “intertextualidad” para referirse, precisamente, a lo que llamaríamos “técnica de montaje” en Mann<sup>15</sup> o a lo que ya los antiguos nombraron *imitatio veterum* (donde, por cierto, *imitatio* está más cerca de lo que peyorativamente conocemos hoy como plagio que de la mera “imitación”<sup>16</sup>). Los *veteres*, en el caso de *La Muerte en Venecia*, son, sobre todo, griegos, y el autor los parafrasea, mezcla e inserta en la narración mediante superposiciones disimuladas sutilmente. Como bien lo ha descrito, entre otros, Hermann KURZKE<sup>17</sup>, fue la influencia de la crítica nietzscheana de Wagner la que hizo consciente a Thomas Mann de su propio procedimiento creativo: producir primero la sensación de organicidad y perfección para obligar luego al lector atento, mediante ciertas pistas, a reconocer el “carácter de montaje” (KURZKE: “Montagecharakter”) de la obra y descubrir así los vasos comunicantes –léase, por ejemplo, ‘tradicción clásica’– de su taller intertextual.

En *La Muerte en Venecia* hemos podido “desenmascarar” –para valernos de la metáfora de ‘carnaval veneciano’ inherente a la novela–, por lo menos, once autores griegos y cuatro romanos directamente citados, parafraseados muy de cerca o simplemente

---

(“decir lo ajeno como propio: cosa la más vergonzosa”).

<sup>14</sup> “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, en J. KRISTEVA: *Shmeiwtikh/. Recherches pour une sémanalyse*, París 1969. Cf. Thomas A. SCHMITZ: *Moderne Literaturtheorie und antike Texte. Eine Einführung*, Darmstadt: WBG 2006, pp. 91s.: “Intertextualität. Die Archegetik: Julia Kristeva”. SCHMITZ explica claramente la dependencia de KRISTEVA respecto de BACHTIN, pero pone de manifiesto también sus aportaciones propias. Mientras que para BACHTIN la heteroglosia y la polifonía del discurso están referidos concretamente a la novela, KRISTEVA hace extensiva la intertextualidad a la totalidad de la literatura que, con ello, se convierte en un “mosaico de citas”: el sujeto mismo no es más que un conglomerado de discursos preexistentes, por lo que no es el autor el creador del texto, sino los [con]textos los que producen al autor. Esta manera de negar el sujeto recuerda a Lévi-Strauss y su famoso apotegma: “los mitos se comunican entre ellos por medio de los hombres y sin que éstos lo sepan” (cit. por Octavio Paz: *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Joaquín Mortiz 1967, p. 39).

<sup>15</sup> A Thomas Mann se le echó en cara, desde la publicación de *Buddenbrooks* este procedimiento. Al reproche de una supuesta ‘carencia de creatividad’ (“Konterfeiverfahren”, en palabras de su enemigo Alfred Kerr), reaccionó con el escrito *Bilse und ich*, de 1906. La crítica respondía, simplemente, a la incomprensión de la época, tanto de la *imitatio*, como de la intertextualidad: recordemos que el siglo XIX había propuesto como principio creador la “originalidad”.

<sup>16</sup> Cf. Reiner STILLERS: “Adaptation”, en *DNP* XIII, *coll.* 7-16, y, sobre todo, Franz PENZENSTADLER: “Imitatio”, *ibid.*, tomo XIV, *coll.* 571-577.

<sup>17</sup> KURZKE: *Epoche...*, p. 117.

traducidos e insertados: Homero, los trágicos Frínico, Ésquilo y Eurípides; el sofista Filóstrato; los discípulos de Sócrates, Jenofonte y Platón, y el epígono de éste, Plotino; el polígrafo Plutarco, el viajero curioso Pausanias y el poeta –crítico y bufón– Calímaco. Entre los romanos, Cicerón, padre, como Thomas Mann, del periodo amplio y la subordinación concina, quien abre la novela; pero también Ovidio, Minucio Félix y, desde luego, Virgilio<sup>18</sup>. De todos ellos debe darse cuenta, minuciosamente, en un comentario leamático aparte. Ya hemos tratado de la enorme importancia de un pasaje de Pausanias en el montaje de la Muerte, y de la inopinada presencia de Filóstrato y su *imagen* de Narciso; en las siguientes líneas perseguiremos algunas huellas que Homero, Plutarco y Platón dejaron en la arena del Lido, sin olvidar que, en última instancia, el planteamiento poetológico general de *La Muerte en Venecia* coincide con los del Virgilio bucólico y el “Mefistófeles clásico”<sup>19</sup>, Calímaco de Cirene.

\*

Cincelado a partir del diálogo *Sobre el amor* (ε0rwtiko/j o *amatorius*, ca. 116 *post*) de Plutarco<sup>20</sup>, el portal que abre el capítulo más grecizante de la obra, el cuarto,

<sup>18</sup> Homero: *Iliada* xv 362; *Odisea* iv 563-568; viii 169 [‘Arbeitsnotizen’, p. 25], 175 y 249; Frínico, citado por Plutarco: *amatorius* 762 E; Ésquilo: frg. 71 [METTE], citado por Estrabón x 3, 16; Eurípides, citado por Plutarco, *am.* 757 A; Jenofonte: *memorabilia* i 3, 8; Platón: *Banquete* 182 b-183 b; 202 d-203 a; 210d, 211 b-211 d; 223 d; *Fedro* 230 b-230 c; 250 a-252 a; *República* 607 e-608 b; Filóstrato: *imagenes* i 23, 4; Plutarco: *amatorius* 759 B-761 A; 761 d; 764 D-765 B; Pausanias: *perih/ghsij* [*Descripción de Grecia*] v 18, 1; Plotino: cf. *infra* notas 124 y 125; Calímaco, frg. 193 [PF].– Además: la traducción de Virgilio, *Æn.* iii 241 y, sobre todo, el planteamiento general tomado de la *égloga* ii; el apócrifo de Cicerón, al comienzo de la novela, emparentado con *de oratore* i 113, y la cita, casi literal, de Minucio Félix (*Oct.* iii 3-5), en el capítulo tercero, así como la amplia paráfrasis de Ovidio (*Metamorfosis* iii 339-510), en el cuarto.

<sup>19</sup> Según le llama, muy atinadamente, Pedro TAPIA en su estudio sobre el Cirenaico (México: UNAM 1984, p. v).

<sup>20</sup> Plutarco de Queronea era lectura común todavía en el siglo XIX. Fuente de varios dramas de Shakespeare y referencia obligada de los ensayos de Montaigne, las *bi/oi para&llhloi* eran libro de cabecera de Beethoven, por ejemplo, de quien sabemos que poseía las *Vidas* completas por el inventario que se hizo, a su muerte, de sus pertenencias; Goethe leyó constantemente a Plutarco, según las notas de su diario, desde su visita a Karlsbad, en 1811, hasta su muerte; y Schubert citaba de memoria anécdotas plutarquianas en su correspondencia (cf., por ejemplo, la carta a Anselm Hüttenbrenner, del 19 de mayo de 1819). Por lo que toca al conocimiento directo que Thomas Mann tenía de Plutarco, sabemos que se sirvió de la misma vieja traducción alemana de Johann Friedrich Salomo KALTWASSER (publicada en nueve volúmenes en Frankfurt entre 1783 y 1800: *Plutarchs moralische Abhandlungen, aus dem Griechischen*; las *bi/oi, Vergleichende Lebensbeschreibungen*, aparecieron en Magdeburgo entre 1799 y 1806) que leyeron Goethe, Beethoven y Schubert, pero en la novísima reedición de Heinrich CONRAD con el título de *Plutarch. Vermischte Schriften mit Anmerkungen*, publicada en Leipzig y Múnich por MÜLLER, precisamente en 1911.

recuerda la dicción épica de Homero:

Así, día tras día, el dios de las mejillas ardientes llevaba, desnudo, las riendas de su cuadriga exhalante de fuego por los espacios celestes, y, a un tiempo, su flavo cabello ondeaba en el Euro impetuoso<sup>21</sup>.

La figura concreta en la que Thomas Mann encarna la Antigüedad pagana como realidad mítica es, siguiendo a Plutarco, el Sol. Quizá menos llamativo, pero no de menos importancia para mostrar la conciencia poética con la que Mann convierte a Aschenbach en un convidado a las “fiestas del Sol”, es, sin embargo, el apéndice que hace a una cita de la *Odisea* homérica entretrejida en su texto:

Entonces le parecía como si hubiera sido arrebatado *al Elisio, en los confines del mundo, donde vida más fácil ha tocado en suerte a los hombres, donde no hay nieve ni invierno ni tormenta ni lluvia a torrentes, sino que Océano produce siempre una brisa mansa y sedante*, y los días transcurren en la beatitud del ocio, dedicados, sin trabajos ni penas, exclusivamente al Sol y sus fiestas<sup>22</sup>.

Las líneas en cursiva corresponden a la traducción de los versos 563 a 568 del canto IV de la *Odisea*, en la versión del filólogo, amigo de Nietzsche, Erwin Rohde<sup>23</sup>. Como puede

---

<sup>21</sup> Cf. *GW* VIII 486: “Nun lenkte Tag für Tag der Gott mit den hitzigen Wangen nackt sein gluthauchendes Viergespann durch die Räume des Himmels, und sein gelben Gelock flatterte im zugleich ausstürmenden Ostwind”. Nótese tanto el ritmo dactílico (“Gótt mit den hítzigen Wángen”; “Ráeume des Hímmels”; “ausstúermenden Óstwind”), como la adjetivación compuesta (“gluthauchend”; “ausstürmend”), propias del hexámetro antiguo.

<sup>22</sup> Cf. *GW* VIII 488: “Dann schien es ihm wohl, als sei er entrückt ins elysische Land, an die Grenzen der Erde, wo leichtestes Leben den Menschen beschert ist, wo nicht Schnee ist und Winter, noch Sturm und strömender Regen, sondern immer sanft kühlenden Anhauch Okeanos aufsteigen läßt und in seliger Muße die Tage verrinnen, mühelos, kampflös und ganz nur der Sonne und ihren Festen geweiht”. El texto homérico (*Odisea* IV 563-568) reza: a)lla& s' e0j 70Hlu/sion pedi/on kai\ pei/rata gai/hj / a)qa&natoi pe/myousin, o3qi canqo\j 7(Rada&manquj / th=| per r9hi5sth biot\ pe/lei a)nqrw&poisin: /ou0 nifeto/j, oult' a@r xeimw\_n polu\j oulte pot' olmbroj, /a)ll' ai0ei\ Zefu/roio ligu\ pnei/ontoj a)h/taj/70Wkeano\j a)ni/hsin a)nayu/xein a)nqrw&pouj [...]. Como se ve, salvo por el cambio de sujeto (*er* por *se*) y la mención de Radamanto y del Céfito, el resto del pasaje está traducido de manera literal.

<sup>23</sup> Reza la traducción de Rohde (cit. por LEHNERT: “Early Interest in Myth...” p. 299): “Fernab zur Elysischen Flut, zu den Grenzen der Erde, / Senden die Götter Dich einst [...] wo [...] / leichtestes Leben den Menschen bescheert ist, / (Nie ist da Schnee, nie Winter und Sturm noch strömender Regen, [...] / Sondern es läßt aufsteigen des Wests leicht athmenden Anhauch, / Immer Okeanos dort, daß er Kühlung bringe den Menschen”. Nótese que tanto el pasaje homérico como la traducción de Rohde señalan que la brisa sopla desde Occidente (el Céfito); Mann suprime esta indicación para evitar una contradicción con la mención del

apreciarse en la comparación de los textos alemán y griego, la inserción es prácticamente literal y conserva el ritmo dactílico propio del hexámetro. En un curioso poema autobiográfico publicado en 1919 con el título de “Canto de la niña” (*Gesang vom Kindchen*)<sup>24</sup>, Mann intentó, diríamos con Goethe, “acercarse a la forma antigua” y escogió justamente el hexámetro dactílico como forma rítmica. Un pasaje, que podríamos llamar “metatextual”, del poema en hexámetros nos habla acerca del hexámetro:

Un metro conozco, dilecto de alemanes y griegos:  
Es moderado, recogido, probo y sereno;  
Se mantiene mediando entre el canto y la palabra discreta,  
Sobrio y festivo a la vez [...]  
Muy pronto llegó a mis oídos en traducción alemana,  
Cuando de niño sentía elevarse mi espíritu con las luchas de Zeus  
y no con cuentos vaqueros [...]<sup>25</sup>

Más allá de la insistencia en su antipatía por las historias de indios y vaqueros (*vide* nota 87), el pasaje del *Canto* sitúa perfectamente la manera en que debemos entender los ritmos dactílicos en el capítulo IV de *La Muerte en Venecia*. Se trata de un metro que viene de Grecia, pero que llega a la cultura alemana moderna por mediación (“übertragenerweise”) de sus cultivadores dieciochescos y decimonónicos: Johann Heinrich Voß, Wieland, Goethe y el conde de Stolberg, entre otros<sup>26</sup>. Su empleo, pues, distingue ya a la obra dentro de una

---

Euro, viento de Oriente, al comienzo del capítulo.

<sup>24</sup> La más bien exigua obra poética de Thomas Mann (que abarca sólo las últimas 38 páginas de las 1107 del tomo VIII de las obras completas) es poco conocida; sin embargo, todavía en 1906, cinco años después de la publicación de su más grande éxito como prosista, *Los Buddenbrook*, Mann piensa ser “esencialmente un lírico”. Cf. Rolf G. RENNER: “Dramatisches, Lyrisches”, en KOOPMANN: *Handbuch*, pp. 623-628. La “niña” del *Canto* es su hija Elizabeth Veronika, quien había nacido poco antes, en 1918, en Múnich.

<sup>25</sup> Cf. GW VIII 1069s.: “Einen Silbenfall weiß ich, –es liebten ihn Griechen und Deutsche,– / Mäßigen Sinnes ist er, betrachtsam, heiter und rechtlich; / Zwischen Gesang und verständigem Wort hält er wohl die Mitte, / Festlich und nüchtern zugleich [...] Frühe fiel er ins Ohr mir, auf deutsch, übertragenerweise, / Als der Knabe den Sinn sich erhöht an den Kämpfen Kronions / Statt an Indianergeschichten [...]”. El idilio se encuentra, por su forma, en la tradición del epos *Germán y Dorotea* y del idilio *Alexis y Dora*, de Goethe, pero por su contenido autobiográfico nos recuerda el genial poema de Gregorio de Nacianzo –como el de Mann, aislado, sin antecedentes ni consecuentes– que culmina con la narración de la actuación de Gregorio en el concilio de Constantinopla. Esta obra, sin embargo, no es hexamétrica, sino yámbica.

<sup>26</sup> Acerca de la adaptación del hexámetro al alemán (o del alemán al hexámetro, como se quiera), véase el apéndice B (“Goethe’s theory and practice in writing German hexameters”) del enciclopédico *Goethe and the Greeks*, de Humphry TREVELYAN, Cambridge: CUP 1981, pp. 295-300; pero también Manfred FUHRMANN:



tradición que viene de Klopstock –quien piensa (quizá no sin razón) que sólo el alemán puede traducir plenamente el griego– y que Wilhelm von Humboldt consolida para todo el siglo XIX:

En su lengua, universalidad de aspiraciones y sencillez de pensamiento, así como en su constitución federalista y en sus más recientes avatares, Alemania muestra una afinidad innegable con Grecia.<sup>27</sup>

Grecia –la antigua, pero también la decimonónica<sup>28</sup>– es escenario ideal de gran número de novelas alemanas de la Ilustración y del primer romanticismo: *Agathon*, *Peregrinus Proteus* y *Aristipp*, de Wieland; *Hyperion*, de Hölderlin, pero, sobre todo, el *Ardinghello*, de Wilhelm Heinse que, si bien no se desarrolla en Grecia, contiene todos los ‘elementos griegos’ de nuestra novela; comienza, significativamente, en Venecia, y representa dentro de la literatura alemana, desde mi punto de vista, el antecedente inmediato de *La Muerte en Venecia*<sup>29</sup>. [Homo]erotismo y sensualidad como proyecciones al presente, de una Grecia

---

“Von Wieland bis Voss. Wie verdeutscht man antike Autoren?”, en *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* [Tubinga] 1987, pp. 1-22.

<sup>27</sup> Carta a Goethe del 30 de mayo de 1800 (cit. por *DNP* XIII, col. 796). Con la expresión “sus más recientes avatares”, Humboldt alude evidentemente a la ocupación napoleónica de los territorios alemanes. La “afinidad con Grecia” –que más bien es solamente una comparación con la Atenas llamada ‘clásica’– sirve como compensación, en el terreno cultural, de la debacle política y militar alemana.

<sup>28</sup> Leemos, por ejemplo, en el *Ardinghello* de Heinse (BAEUMER, p. 22<sup>28-33</sup>): “Mein eifrigstes Verlangen aber ist, daß Ihr mich in dem noch Lebendigen dieser Göttersprache, im Neugriechischen, unterrichten möchtet; damit ich bald mit Bequemlichkeit und größtem Nutzen und Vergnügen eine Wallfahrt beginnen könne nach dem echten klassischen Boden” (“Pero mi deseo más ardiente es que vos me iniciéis en lo que vive aún de esta lengua de dioses, en el griego moderno, para que pronto pueda comenzar con comodidad y enorme provecho y placer una peregrinación al suelo clásico auténtico”). *Ardinghello* apareció en 1787 y, aunque considerada una novela del *Sturm und Drang*, representa perfectamente la actitud hacia Grecia del *Gathezeit*. Cf., en general, David CONSTANTINE: *Los primeros viajeros a Grecia y el ideal helénico*, México: FCE 1989, donde se deja muy claro el papel que la Grecia *real* jugó en la construcción de la Grecia inexistente, pero *ideal* que predominó en la filología de los siglos XIX y XX.

<sup>29</sup> El homoerotismo; la actitud dionisiaca (la polaridad nietzscheana incluso en el nombre del personaje, cuya etimología apunta a *ardeo* y *gelo*); Venecia como “lugar insano y peligroso” en verano (BAEUMER, p. 25<sup>28-29</sup>); la cultura clásica de Ardinghello (quien ha leído a Píndaro y Homero, como von Aschenbach al mismo Homero y Platón) y la idealización y búsqueda de la belleza “griega” en el cuerpo de los jovencillos desnudos que juegan y *riñen* (BAEUMER, p. 25<sup>1</sup>: *balgen*; *GW* VIII 523: *Ringkampf*), son todos elementos comunes a la novela de Heinse y a la de Mann. Es más, las primeras reseñas de la novela de Heinse hablan de “idealización de un efebo”, de “la más selecta educación del espíritu” del protagonista, “llevada a la turbación y la locura”, y critican “el entusiasmo del artista” (“Künstlerbegasierung”) que lleva a “las más furiosas violaciones de los estándares morales” (BAEUMER, pp. 564s., 572). Llama la atención que en ninguna parte de su obra aluda

ideal, constituyen el contenido “griego” de ambas novelas. Así, la cita de Homero y el ritmo dactílico en la prosa del capítulo cuarto delatan, en la de Mann, una raigambre grecizante, propia de la tradición filhelénica alemana. El Lido de Venecia se convierte entonces en el lugar propio de las fiestas de la *sensualidad*, en la sede del “sol de Homero”<sup>30</sup>. En el capítulo XIX del *Die Morgenröte*, Plutarco –luego de haber definido Protógenes, uno de los dialogantes, desde el comienzo de la conversación a la pederastia como el amor auténtico (751 A: *ei[j 71Erwj gnh/sioj o( paidiko/j e0stin*– hace, precisamente, una comparación entre el sol y Eros:

Es natural [...] que la luna se asemeje a Afrodita, y el sol, a Eros.<sup>31</sup>

Un poco antes, Plutarco subraya la enorme semejanza que tiene el sol con Eros: ambos “son fuentes de calor placentero y fértil, pues el que viene de aquél proporciona al cuerpo alimento, luz y crecimiento, y el que proviene de éste da otro tanto al alma”<sup>32</sup>. No obstante, tal analogía no significa de ninguna manera su identidad, “de la misma manera como el cuerpo no es una sola cosa con el alma, sino que es distinto de ella; al sol se le puede ver con los ojos, Eros, en cambio, es perceptible sólo por el entendimiento”. “Es más”, continúa diciendo Plutarco, “podría decirse que el sol hace lo contrario de lo que hace

Mann al *Ardinghella* (sí a Heinse, cf. *GW* IX 112, X 637 y XIII 278), como tampoco hacen ninguna mención de él los comentarios de *La Muerte en Venecia*.

<sup>30</sup> Así lo llama Mann en *Mario y el mago* (*GW* VIII 664), pero, en realidad, es una cita, evidentemente irónica, del último verso de la extensa elegía “Der Spaziergang” (“El paseo”), de Schiller: “Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns” (“Y el sol de Homero, ¡mira: también a nosotros sonrío”). Cf. *SW* I 269 y 275. En *La montaña mágica* (*GW* I 680), Hans Castorp llama a los griegos que cree ver en medio de su alucinación invernal, “Sonnenleute” (“gente solar”) para mencionar inmediatamente después su sonrisa (“Lächeln”).

<sup>31</sup> Cf. *am.* 764 D: *70Eoike/nai me\n ou\n70Afrodi/th selh/nhn, h#lion d 071Erwti [...]**ei0ko/j e0stin.*

<sup>32</sup> Cf. *am.* 764 B: *h(meij de\ pollh\n me\n 71Erwtoj o(moio/thta pro\j to\n h3lion o(rw~men ou]san. pu=r me\n ga\_r ou0de/tero/j e0stin w#sper oilontai/ tinej, au0gh\ de\ kai\ qermo/thj glukei=a kai\ go/nimoi h9 me\n a)p' e0kei/nou ferome/nh sw&mati pare/xei trofh\n kai\ fw~j kai\ aulchsin, h9 d' a)po\ tou/tou yuxai=j.*

Eros”<sup>33</sup>. A partir de aquí, Thomas Mann parafrasea los párrafos 764 D a 765 B del e0rwtiko/j, mismos que, para la mejor inteligencia del uso que hace Mann de esta fuente, traduciré, colocándolos en columna paralela a su paráfrasis<sup>34</sup>:

**amatorius (764 D-765 B)**

**La Muerte en Venecia (GW VIII 490)**

[...el sol]  
 vuelve nuestro pensamiento,  
 de las cosas intelectuales,  
 a las sensuales;  
 nos encanta mediante la belleza  
 y el brillo de su aspecto, y nos persuade  
 de buscar todo, incluso la verdad, en él  
 y sólo en torno a él y no en otro lado.  
 [...] <sup>35</sup>  
 del mismo modo parece también  
 el sol,  
 cuando llegamos a este mundo,  
 aturdir y embelesar de tal manera  
 el entendimiento y la memoria  
  
 que nos olvidamos  
 completamente,  
 por puro placer  
 y admiración,  
 de las cosas intelectuales.  
 Y, sin embargo, el alma sólo puede  
 ahí, en el mundo intelectual,  
 conocer la verdadera naturaleza  
 de las cosas, pues en cuanto arriba  
 aquí, al reino de los sueños,  
 queda, con maravillado asombro,

¿Acaso no estaba escrito que  
 el sol  
 vuelve nuestra atención,  
 de las cosas intelectuales,  
 a las sensuales?

«el sol»  
  
 aturde y embelesa de tal manera  
 el entendimiento y la memoria,  
 se decía,  
 que el alma se olvida  
 completamente,  
 por placer,  
  
 de su verdadero estado,  
  
 y queda, con maravillado asombro,

<sup>33</sup> Cf. *am.* 764 D-E: ou0 ga\_r yuxh\ sw~ma tau0to/n, a)ll' e3teron, w#sper h3lion me\n o9rato/n, 71Erwta de\ nohto/n. ei0 de\ mh\ do/cei pikro/teron le/gesqai, kai\ ta)nanti/a fai/h tij a@n h3lion 71Erwti poiei=n.

<sup>34</sup> Traduzco la versión de J. F. S. KALTWASSER, transcrita por SCHMIDT: “Platonismus...”, pp. 160s. Prescindo esta vez, por razones de espacio, del texto griego; para éste, véase GEORGEMANNS: *Dialog*, pp. 102-106.

<sup>35</sup> Plutarco introduce aquí una cita del *Hipólito* (vv. 193-195), de Eurípides: duse/rwtej dh\ faino/meq' olntej / tou=d' o3ti tou=to sti/lbei kata\_ gh=n / di' a)peirosu/nhn a)llou bio/tou (“ciegamente enamorados nos mostramos / de lo que brilla en esta tierra, / porque no conocemos otra vida”), misma que Mann, significativamente, suprime en su adaptación del texto plutarqueo.

asida del más bello y más divino  
de los objetos<sup>36</sup>.  
[...] Así, cree que todo aquí es  
bello y valioso,  
si no [a@n mh/]  
tiene la suerte de toparse  
con un amor [71Erw] divino y prudente  
que sea para ella médico y salvador,  
que se acerque a ella  
valiéndose de los cuerpos  
y se convierta en su guía hacia  
la verdad [...]  
Eros mismo, semejante al  
arcipreste de los misterios, la introduce  
en el santuario y la eleva  
a la contemplación  
de los objetos sublimes<sup>37</sup>.  
Pero cuando el alma es devuelta  
a esta vida, no puede ya acercarse a ellos  
por sí misma, sino sólo con ayuda de  
un cuerpo.

Así pues, como los geómetras  
geómetras  
trazan para los niños  
aún inexpertos,  
con el objeto de que comprendan  
las formas abstractas de la substancia  
incorpórea e inmutable (a) paqh/ j),  
imágenes comprensibles (a (pta&

asida del más bello  
de los objetos iluminados por el sol:

es más [ja],

sólo con la ayuda de un cuerpo

logra elevarse  
a una contemplación  
aún más alta.

En verdad, Eros  
lo hizo a la manera de los

que enseñan a los niños,  
aún inexpertos,

imágenes comprensibles

<sup>36</sup> KALTWASSER (*vid. supra* notas 102 y 116) traduce de manera un tanto libre respecto del original griego. Por lo demás, el texto griego mismo descansa en este lugar sobre una conjetura (de D. WYTTEBACH, editor de los *moralia* en diez tomos con traducción latina, entre 1796 y 1834: cf. FLACELIÈRE, p. 34) que propone una lectura diferente de la que siguió KALTWASSER. Según la conjetura de WYTTEBACH, el texto debería decir: “ama al sol como al más bello y divino de los sueños” (to\n h3lion w(j tw~n e0nupni/wn a)spa&zetai kai\ te/qhpe to\ ka&lliston kai\ qeio/taton), en lugar de “se queda, con maravillado asombro etc.” (“bleibt sie mit staunender Bewunderung an dem schönsten und göttlichsten Gegenstände hängen”). Lamentablemente, los tres tomos de comentario a los *moralia* del gran plutarquista suizo-holandés (*Animadversiones explicandis rebus ac verbis*) quedaron inconclusos por la muerte de su autor y sólo abarcan hasta la página 392 D, por lo que no podemos saber las razones que lo llevaron a la añadidura que propone para esta página 764 F (<a)fikome/nh| olnar e0sti/n, e0n w{| to\n h3lion w(j>). Como quiera que sea, la conjetura aceptada como canónica por la edición de FLACELIÈRE, es incompatible con el texto de KALTWASSER retomado por Mann.

<sup>37</sup> A partir de “Eros mismo...”, KALTWASSER traduce de modo muy libre. “Arcipreste” (*Oberpriester*) es, en el original, *mustagwo/j* (= “que introduce en los misterios”, “mistagogo”), palabra emparentada con los demás términos griegos que usa Mann en este contexto: “psicopompo”, “psicagogo” y “pedagogo”. Cf. REED: *Kommentar* 2004, p. 456.

y visibles  
de esferas, cubos y dodecaedros:  
así también  
el Eros celeste (ουρα&nioj71Erwj)  
crea para nosotros  
bellos espejos de cosas bellas;  
se sirve, para hacernos visible  
lo intelectual y lo divino  
[...] sobre todo de las figuras  
los colores y las formas de los jóvenes  
que  
han sido ornados

con todo el esplendor de la belleza,  
y despierta, con ello, el más vivo  
recuerdo de los objetos que había  
contemplado anteriormente.

de las formas puras.  
Así también  
el dios

se sirve, para hacernos visible  
lo espiritual,  
de la figura  
y color de la juventud humana  
a la que  
ornó,  
para ser instrumento del recuerdo,  
con todos los destellos de la belleza,

y ante cuya contemplación  
ardiéramos, quizá, de dolor y de  
esperanza.

Resulta muy instructivo comparar los textos y ver lo que Mann simplifica ("el Eros celeste" se convierte en "el dios"), suprime (por ejemplo, la terminología filosófica: "las formas abstractas de la substancia incorpórea e inmutable") o agrega (la sobria expresión: "los objetos que había contemplado" se convierte en: "ante cuya contemplación ardíamos, quizá, de dolor y de esperanza"). Pero lo más interesante es la verdadera tergiversación del autor griego que logra Mann de la manera más sutil.

En efecto, Plutarco propone, en este pasaje, que el sol y Eros son fuerzas que actúan en sentidos opuestos. El sol nos hace volver la atención de lo espiritual e intelectual (τα\_ nohta&) hacia lo sensual, y provoca, con el encanto de sus imágenes, que nos olvidemos de la verdad que el alma había contemplado en su propio reino. Nos obliga, en una palabra, a considerar como verdadero lo sensual. Es, entonces, labor de Eros el recordarnos, mediante las formas, los colores y el aspecto de los jóvenes (sxh/masi kai\ xrw&masi kai\ eildesi ne/wn: 765 B), las percepciones espirituales, y devolvernos, como si nos iniciara en un misterio (mustagwgo/j: 765 A), al reino de la verdad. Aschenbach, en cambio, convierte "sol" y "Eros" en sinónimos, a pesar de que la paráfrasis del texto griego comienza justamente después de que Plutarco advierte que el sol

tiene un efecto del todo contrario (ta) nant i/a) al de Eros. En efecto, sol-Eros distrae de las tareas intelectuales y obliga al alma a “arder de dolor y de esperanza” en una sensualización del mundo opuesta a la “iniciación” en el reino espiritual de las ideas. Esta “falsificación radical”<sup>38</sup> del texto antiguo –lograda, como se puede ver en el paralelo que hemos hecho de los pasajes, por medio de recortes y sutiles cambios de significado– se apoya, en cierto modo, en la propia traducción de KALTWASSER que constituye, ya en sí, un primer alejamiento del texto plutarqueo. KALTWASSER, por ejemplo, traduce el griego *nohta&* por “cosas intelectuales” (*intellektuelle Dinge*), arrebatándole al término, de ese modo, su dimensión trascendental. El sol de Plutarco distrae al alma de la contemplación y recuerdo de las ideas puras, entre ellas, la verdad; el sol de Aschenbach, en cambio, no lo distrae de ninguna verdad trascendente, sino sólo de sus deberes intelectuales, de esas “tareas que su propio yo y el espíritu europeo le imponían” (GW VIII 447). Ese “volver el pensamiento de lo intelectual a lo sensual” tiene su representación plástica en el capítulo tercero de la novela, en el siguiente pasaje:

Con su pequeña cartera de viaje sobre las rodillas, comenzó a despachar esta y aquella correspondencia con la pluma fuente. Pero no pasó un cuarto de hora en encontrar una lástima el abandonar en espíritu una situación, la más digna de ser disfrutada que conociera, restándole atención en favor de tareas indiferentes. Echó a un lado los útiles de escribir, regresó al mar y, al poco, *volvió* su cabeza cómodamente sobre el respaldo de la silla, hacia la derecha, distraído por las voces de los jovencitos que construían en la arena, para ocuparse otra vez del quehacer y paradero del excelente Ádyo.<sup>39</sup>

En el párrafo inmediatamente anterior, Aschenbach “*se había vuelto*, complacido, a sus cartas y papeles”. Ahora el sol –al que debemos suponer alumbrando los cuerpos

---

<sup>38</sup> Cf. SCHMIDT: “Platonismus...”, p. 162: “radikale Fälschung”. La opinión de PEARSON (“Platon...”, p. 51) es igualmente contundente: los puntos en los que el discurso del profesor von Aschenbach se aparta del original platónico conducen, dice, “a los errores más crasos en su interpretación de Platón” (“auf die eklataneren Fehlinterpretationen Platons”).

<sup>39</sup> Cf. GW VIII 477: “Seine kleine Reiseschreibmappe auf den Knien, begann er, mit dem Füllfederhalter diese und jene Korrespondenz zu erldigen. Aber nach einer Viertelstunde schon fand er es schade, die Situation, die genießenwerteste, die er kannte, so im Geist zu verlassen und durch gleichgültige Tätigkeit zu versäumen. Er warf das Schreibzeug beiseite, er kehrte zum Meere zurück; und nicht lange, so wandte er, abgelenkt von den Stimmen der Jugend am Sandbau, den Kopf bequem an der Lehne des Stuhles nach rechts, um sich nach dem Treiben und Bleiben des trefflichen Adgio wieder umzutun.”

semidesnudos de los “jovencitos que construían en la arena” (pasaje, por lo demás, de filiación homérica: cf. *Iliada* XV 362s.)– lo “distrae” de su labor propia como escritor (“echó a un lado los útiles de escribir”), para “volver su cabeza” hacia “las figuras, los colores y las formas de la juventud”, es decir, la acción del sol es la misma que la de Eros: Aschenbach confunde las funciones de ambos dioses, tergiversando así el pensamiento platónico de Plutarco. De hecho, el apartarse de su trabajo, es decir, de la *conformidad* y el *orden*, recuerda las características que Plutarco mismo atribuye a Apolo, por oposición a Dioniso. Leemos en el *Acerca de la E en Delfos* del polígrafo de Queronea:

Son propias de éste [sc. Apolo] la conformidad y el orden  
y el rendimiento puro [...]<sup>40</sup>

spoudh/ podría traducir aquí perfectamente la noción de *Leistung*, y a!kraton expresa la idea de pureza apolínea, cuasi-religiosa, características con las que Mann adorna a nuestro héroe en el capítulo segundo de la *Novelle*. Aschenbach se aparta de Apolo en un movimiento inverso al de las Minieides del libro IV de las *Metamorfosis* de Ovidio<sup>41</sup>: mientras éstas rechazan a Baco, por mantener su fidelidad a los trabajos de Minerva, el profesor von Aschenbach se entrega a Eros abandonando su apego al orden apolíneo. Tanto las hijas de Minias como el ‘artista’, terminan por recibir su castigo de las divinidades a las que han ofendido.

El Eros platónico y el sol-Eros del e0rwtiko/j, lejos de cumplir papeles opuestos, se convierten, pues, en dos estaciones de un mismo camino, el camino al *abismo* (*Abgrund*) como dirá más tarde el profesor von Aschenbach en su último monólogo (*GW* VIII 521). El sol, al permitir la contemplación de la belleza sensualizada en cuerpos bellos concretos, introduce y provoca la *katastrofh/*. En efecto, el verbo griego a)postre/fw, empleado por Plutarco para expresar “el volverse” de lo espiritual a lo

---

<sup>40</sup> Cf. *de E*, 389 B: tw|~ [sc.70Apo/llwni] o(moio/thta kai\ ta&cin kai\ spoudh\n a!kraton [...])

<sup>41</sup> Cf. *Met.* IV 32s.: *solae Minyeides intus / intempestiva turbantes festa* [sc. Bacchi] *Minerva* (“solamente las hijas de Minias están en casa enturbiando los festejos con una inoportuna Minerva”); 389s.: *Minyeia proles / urget opus spernitque deum* [sc. Bacchum] *festumque profanat* (“las hijas de Minias insisten en su tarea y desprecian al dios [es decir, a Baco] y profanan su festividad”). Trad. de C. ÁLVAREZ y R. M. IGLESIAS, Madrid: Cátedra 2001.

sensible, es un compuesto emparentado con el *metastre/fw* de Plotino (*vide infra*) y con otro, más conocido en las lenguas modernas, *katastre/fw*, del que la tragedia griega derivó el término *katastrofh/*. La “catástrofe” griega es precisamente el punto culminante en la ceguera del héroe que, a partir de ese momento, comenzará su caída, su irreversible “vuelta hacia abajo”. El desprecio de Aschenbach por sus plumas y papeles, y el desvío de su atención hacia lo que sol-Eros le muestra, son simbólicos de la negación de su pasado y de la incierta búsqueda de una belleza “vital” que se opone, paradójica y *trágicamente*, a su obra como ‘artista’<sup>42</sup>.

Tocamos, así, otra filiación estructural de *La Muerte en Venecia* con un autor antiguo: la imagen del héroe (von Aschenbach) que *se detiene* para trabajar con sus papeles, *se vuelve* para mirar y, finalmente, *mira* la belleza del efebo, nos recuerda con toda puntualidad la segunda fase –descrita por Plotino en las *Enéadas*<sup>43</sup>– del camino de la Inteligencia en su conversión de *incoada* en *perfecta*. En efecto, Plotino habla expresamente del *detenimiento* (*στα&si;j*), la *vuelta* (*metastrofh/*) y la *visión* (*ω#rasij*) como de los tres momentos que convierten a la Inteligencia incoada en Inteligencia perfecta, es decir, el paso de la potencia al acto, de la vista que aún no ve, a la vista “vidente en acto”<sup>44</sup>. Dentro del plan general de las *Enéadas*, el alma debe separarse paulatinamente de la materia, creada por ella, porque constituye la antítesis del Bien (identificado con Dios y con lo Primordial), y el pensamiento filosófico es precisamente el camino por el que el alma debe retornar a lo primordialmente Bueno, mediante la contemplación extática. La inversión que Thomas Mann opera nuevamente en la fuente antigua es evidente: la *vuelta* y la *visión* de von Aschenbach no solamente *no* permitirán el

<sup>42</sup> A lo dicho en la nota 22, añádase que, también en carta a Hedwig Fischer, esposa de su editor, del 14 de octubre de 1912, Mann habla *expressis verbis* del destino de Aschenbach como de una tragedia: “[...] la dignidad del ‘héroe y poeta’ es destruida de fondo. Se trata de una verdadera tragedia.” (“[...] die Würde des ‘Helden und Dichters’ wird gründlich zerrüttet. Es ist eine richtige Tragödie.”). Cf. BAHR: *Erläuterungen*, p. 124.

<sup>43</sup> Cf. HENRY / SCHWYZER, v 1, 7, 5-6; v 2, 1, 9-13; v 5, 5, 16-19. En el primero de estos pasajes, se lee que el ‘ente’ “se vuelve” y “se detiene” a contemplar su interior: *to\ ga&r toi lego/menon o&n tou=to [...] metastrafe\n de\ ei0j to\ eilsw elsth*. Véase la explicación de Jesús IGAL (trad.), en Plotino. *Enéadas*, Madrid: Gredos (Biblioteca básica Gredos 145), tomo I, pp. XLIV sqq. No me es conocido ningún estudio sobre *La Muerte en Venecia* que mencione este paralelismo con el filósofo neoplatónico.

<sup>44</sup> Cf. HENRY / SCHWYZER; v 1, 5, 18-19; v 3, 11, 10; III 8, 11, 1-5. En este último pasaje, por ejemplo, se define como ‘visión’ y como ‘visión que ve’, es decir, como ‘visión en acto’: *o9 nou=j e0stin olyij tij kai\ olyij o(rw~sa*.



alejamiento de la materia ni el retorno a lo Primordial, sino que operarán, justamente lo contrario: la *muerte* del alma.

\*

Si bien es cierto que, como hemos visto, el sol es la divinidad principal en la adaptación parafrástica que Thomas Mann hace del *amatorius* plutarqueo, hay otros elementos que, según la filosofía antigua, traen también la muerte del alma: el agua y el mar<sup>45</sup>: “sol” y “mar” son, en nuestra novela, metonimias geográficas que constituyen el marco ideal para la inserción de la paráfrasis que, inmediatamente después de la de Plutarco, hace Mann del *Fedro* platónico.

El mar aparece, por supuesto, también en ropaje griego, esta vez nuevamente homérico, con un nombre mitológico y en la forma del ritmo épico-dactílico, del que ya hemos hablado:

sóbre los lláños del Pónto, de oleáje indolénte...<sup>46</sup>

Sus olas, al igual que las nubes, se metamorfosean, con un matiz erótico, en seres de la naturaleza<sup>47</sup>, adquiriendo carácter mitológico como corceles de Posidón, “de cerúlea

---

<sup>45</sup> Cf. Heráclito, fr. 53 DIANO (= 36 DK):  $\gamma\upsilon\chi\eta=\lambda\sigma\iota\nu\ \eta\mu\epsilon\rho\upsilon\ \mu\epsilon\rho\upsilon\ \tau\omicron\upsilon\ \mu\epsilon\rho\upsilon\ \tau\omicron\upsilon\ \mu\epsilon\rho\upsilon\ \tau\omicron\upsilon$  (“para las almas, el agua es muerte” o bien, “convertirse en agua es la muerte para las almas”); y fr. 34 DIANO (= 61 DK):  $\eta\mu\epsilon\rho\upsilon\ \mu\epsilon\rho\upsilon\ \tau\omicron\upsilon\ \mu\epsilon\rho\upsilon\ \tau\omicron\upsilon\ \mu\epsilon\rho\upsilon\ \tau\omicron\upsilon$  (“el mar es para los hombres la muerte”). Nótese la sutil asociación que, más adelante, Mann hace de *eros* y *thanatos* en la imagen de *Tadzio* frente al *mar*. Incluso a nivel lexicológico, es interesante que  $\eta\mu\epsilon\rho\upsilon\ \mu\epsilon\rho\upsilon\ \tau\omicron\upsilon$  no sea palabra griega: la “informidad”, el “elemento” y la “disolución” del alma no son ideas afines al espíritu helénico. Cf. E. SCHWYZER: *Griechische Grammatik*, Múnich: Beck 1968, tomo I, p. 58, nota 1. En *La montaña mágica* (GW I 663s.) el mismo papel disolutor y cercano al “misterio de la muerte” lo juega la nieve.

<sup>46</sup> Cf. GW VIII 486: *auf den Weiten des träge wällenden Póntos...*

<sup>47</sup> En las ‘Arbeitsnotizen’ (p. 9 = REED: *Kommentar* 1983, p. 94), Mann anota bajo el rubro ‘Selige Belebtheit der Natur’ (‘Vivacidad feliz de la naturaleza): “Jedes sanfte Wesen gemahnt an höhere Beseelung. Von den Wolken des Himmels sind die großen und gewaltigen dämonische Mächte, die Schafswölkchen werden zu Herden von Kühen, Lämmern und Ziegen, welche Göttern gehören. Die Meereswogen [...] sind Rosse oder Stiere [...], die zwischen Felsen u. Klippen brandenden Wellen springende Ziegen” (“Todo ser apacible es invitado a una animación superior: de las nubes del cielo resultan los enormes y violentos poderes demoníacos. Los cirros, como ovejas, se convierten en hatos de vacas, corderos y cabras pertenecientes a los dioses. Las olas marinas [...] son corceles o toros [...] su embate entre rocas y rompientes, cabras chozpantes”. Llama la atención la comparación de las nubes y las olas con cabras y toros, tanto más que la playa del Lido veneciano, rara vez presenta un mar encrespado (amén de carecer de “rocas y rompientes”). Mann habla de un “heiligt entstellte Welt voll panischen Lebens” (“un mundo deformado sacralmente, lleno de la vida de Pan”):

cabellera” (GW VIII 496). Esta escena sigue inmediatamente a la descripción de la salida del sol. En el contexto de ambas descripciones se entretrejen los mitos de jóvenes hermosos: Aurora, que los seduce, y Jacinto, que muere en la riña de sus amantes rivales<sup>48</sup>. En general, mar y sol sirven siempre de telón y horizonte al surgimiento de la figura de Tadzio<sup>49</sup>. De hecho, es ese “surgir” del mar lo que le inspiró a Aschenbach “representaciones míticas, [...] como lo que cuentan los poetas acerca [...] del origen de la forma y del nacimiento de los dioses” (*ibid.*).

Así pues, dentro del tejido intertextual de *La Muerte en Venecia*, la evocación del Fedro platónico tiene lugar en medio de la embriaguez del mar y del encanto del sol, en medio del éxtasis interior del origen de los dioses y frente a la presencia de la forma perfecta. Ese marco exterior de sol y mar –que bien ha sido visto como perfectamente antiplatónico– representa, a su vez, otro paisaje: el *locus amœnus* del plátano a la vera del Iliso ateniense, lugar identificado también como perfectamente antisocrático<sup>50</sup>.

---

evidentemente la deformación “sagrada” que tiene lugar en el ánimo del profesor está determinada por su erotización hacia lo dionisiaco (la “vida pánica”). La contemplación de las formas perfectas de Tadzio no lo conduce, evidentemente, a la idea de belleza, sino a la excitación de su sensualidad animal. Cf. FRIZEN: *Der Tod...*, p. 61.

<sup>48</sup> En relación con Aurora, véanse, especialmente la *Odisea*, v 1 y, de Ovidio, *Amores* I 13; con Jacinto, del mismo Ovidio, el libro X (162-219) de las *Metamorfosis*. En sus ‘noticias de trabajo’ (p. 8 = REED: *Kommentar* 1983, pp. 92s.), Mann tomó nota, con mucha precisión, de los famosos raptos de Eos: Titono, “descendiente de los viejos linajes de reyes troyanos”; “el bello Orión, de cuyo amor goza frente a la envidia de los demás dioses”; “el doncel Clito, de la estirpe del vate Melampo, a causa de su belleza”, y Céfalo, a quien “vio, al despuntar el alba, cazando, se enamoró de él y lo raptó a lejanas montañas”. También acerca de Jacinto apunta lo principal: “Amado de Apolo [...] Su sangre se convirtió en flor”. El crítico de teatro Alfred Kerr, quien no desperdició oportunidad para burlarse de Thomas Mann a lo largo de toda su vida, escribe en una reseña aparecida, en 1913, en la revista *Pan* (cit. por BAHR: *Erläuterungen*, pp. 140s.): “En Mann encontramos una gran laboriosidad literaria. Para su producción (*sc.* de *La Muerte en Venecia*) consulta cosas de la Antigüedad clásica e intenta, turbia y finamente, con lo que saca de los libros, darle consistencia a la trama [...] Tiene en mente la idea del ‘amor griego’ (‘griechische Minne’), así pues, prepara algo sobre Eos y Clito, plátanos y Aqueloo... Si el jovencito Tadzio ríe, nos dice sin tardanza el aplicado autor: ‘Era la sonrisa de Narciso...’ Sí, desde luego. Ésa era. O bien: ‘Era Jacinto a quien creía ver...’”

<sup>49</sup> Cf. “un sol le vertía [...] su brillo sin tasa, y la sublime profundidad del mar servía siempre de relieve y fondo a su figura” (GW VIII 489); “mientras bañaban sus dedos las [...]jolas [...] el sol iluminaba [...] su espalda” (*ibid.* 490), etc. Véase *supra* la nota 127.

<sup>50</sup> Como muy bien observa Walter JENS (“Der Gott...”, p. 165; retomado por SCHMIDT: “Platonismus...”, p. 166), “no es casual que Aschenbach contemple el mundo platónico en un estado cuestionado severamente por el mismo Platón: en medio de un entusiasmo enemigo del *logos* y de una embriaguez extática...” De la misma manera, el lugar a la vera del Iliso, “que no puede imaginarse más idílico”, es, según palabras de Hartmut ERBSE (“Platon und die Schriftlichkeit”, en *Antike & Abendland* 11 [1962], p. 7), “de naturaleza

Yuxtapongamos nuevamente, para mejor dilucidación del montaje, ambos textos<sup>51</sup>:

**Platón, *Fedro* 230 b-c.**

«Sócrates:» ¡Por Hera que es éste  
un bello retiro!  
Y es que este plátano es muy  
frondoso y alto,  
[...] y la sombra que da es cosa  
hermosísima  
[...] y sus flores convierten  
el lugar en el más perfumado  
de los sitios.  
Parece ser el santuario de ciertas  
ninfas y del Aqueloo, a juzgar por sus  
estatuas y figuras.  
[...] la fuente corre de la manera  
más encantadora  
bajo el plátano [...] el coro de cigarras [...]  
Pero lo más encantador de todo  
es el césped, porque ha crecido  
tan espeso en la suave colina,  
que sostiene la cabeza  
cabeza  
del que la inclina sobre él  
de la manera más agradable.

***La Muerte en Venecia* (GW VIII 491)**

Así pensó el entusiasta; así fue capaz de  
sentir. Y de embriaguez de mar y fulgor  
de sol se armó ante él una excitante  
imagen.

Era el viejo plátano, no lejos de las  
murallas de Atenas, –era aquel  
bosquecillo umbroso y sagrado que  
exhalaba los aromas de las flores  
de cerezo,  
y al que adornaban imágenes votivas  
y pías ofrendas en honor de las ninfas  
y del Aqueloo.  
Perfectamente cristalino fluía el arroyo,  
a los pies del árbol de amplia fronda [...] los grillos cantaban.  
Mas sobre el prado  
de una suave pendiente,  
que permitía mantener erguida la  
al estar recostado,  
se encontraban tendidos dos, refugiándose  
allí del ardor del día: un hombre mayor y  
un joven; feo aquél, hermoso éste: el sabio  
junto al digno de ser amado. Y, en medio de  
galanteos, agudezas y cortejos juguetones,  
enseñaba Sócrates a Fedro acerca del deseo  
y la virtud.

---

completamente antisocrática”. Tenemos aquí otro rasgo de la “falsificación radical” que Thomas Mann hace de sus fuentes antiguas.

<sup>51</sup> Traduzco de la versión de Rudolf KASSNER: *Platon. Phaidros*, Jena / Leipzig 1904, consultada por Mann. Omite el texto griego, para el cual, véase EIGLER / HOFMANN, pp. 12-15.

Mientras que el Sócrates platónico sólo dice: “parece ser el santuario de ciertas ninfas y del Aqueloo, a juzgar por sus estatuas y figuras”, Aschenbach hace del *locus* un lugar sagrado por excelencia, con “pías ofrendas” e “imágenes votivas”, donde el plátano no es “frondoso”, sino “antiguo” y la sombra que da no es “hermosa”, sino “sagrada”. El paraje que en *Fedro* no es más que un *locus amœnus*, en *La Muerte en Venecia* ha sufrido, como se dice más adelante (GW VIII 496), una “transformación mítica”. Mann tergiversa de nuevo sutilmente el sentido del texto antiguo que parafrasea. Es justamente del mito del que se aleja, por consejo de su *daimon*, el Sócrates de Platón, en favor de la máxima oracular  $\gamma\eta\omega\sigma\tau\iota\ \sigma\epsilon\alpha\upsilon\tau\omicron/\nu$  (“conócete a ti mismo”); en cambio, el profesor von Aschenbach, cada vez menos dispuesto a la autocrítica y, presa ya de la “embriaguez”, acabará por disolverse, frente a la presencia mítica del mar, en pos de su manía y de su ídolo.

La adaptación que sigue de *Fedro* (250 a – 252 a), a la que Mann incorpora una cita textual (180 b) del *Banquete*, se mantiene aparentemente fiel a la propuesta original de Platón: sola la belleza, entre las ideas perfectas, es, a un tiempo, visible y tolerable por el alma en el exilio de este mundo. Mann llega incluso, como en el caso del  $\epsilon\omicron\rho\rho\tau\iota\kappa\omicron/\jmath$  plutarqueo, a traducir *casi* literalmente a su modelo:

apenas si se atreve a mirar y venera a aquél que está en posesión de la belleza ( $\tau\alpha\ \rho\alpha\iota\delta\iota\kappa\alpha\&$ ): más aún, estaría dispuesto a ofrendarle como a una estatua, si no temiera aparecer ante los hombres como un necio.<sup>52</sup>

Sin embargo, en un brevísimo estudio, relativamente reciente (2003), Mark PEARSON<sup>53</sup> ha puesto de relieve la tergiversación de Thomas Mann en el texto platónico. La palabra  $\gamma\epsilon\omicron/\jmath$ , que aparece dos veces en el pasaje griego, es dejada a un lado o parafraseada mediante la oración relativa: “el que está en posesión de la belleza”. La supresión le

---

<sup>52</sup> Cf. GW VIII 491: “und hinzusehen sich kaum getraut und den verehrt, der die Schönheit hat, ja, ihm opfern würde wie einer Bildsäule, wenn er nicht fürchten müßte, den Menschen närrisch zu scheinen”; y *Fedro* 251 a:  $\rho\rho\sigma\omicron\rho\rho\tau\iota\kappa\omicron\ \omega\tau\omicron\ \gamma\epsilon\omicron/\nu\ \sigma\epsilon/\beta\epsilon\tau\alpha\iota\ \kappa\alpha\iota\ \epsilon\iota\omicron\ \mu\eta\ \epsilon\omicron\delta\epsilon\delta\iota/\epsilon\iota\ \tau\eta\ \tau\eta\ \sigma\phi\omicron/\delta\rho\alpha\ \mu\alpha\eta/\alpha\jmath\ \delta\omicron/\kappa\alpha\eta\ \gamma\upsilon/\omicron\iota\ \alpha\theta\eta\ \omega\tau\omicron\ \gamma\alpha\ \gamma\alpha\ \mu\alpha\tau\iota\ \kappa\alpha\iota\ \gamma\epsilon\omega\sigma\tau\iota\ \tau\omicron\iota=\jmath\ \rho\alpha\iota\delta\iota\kappa\omicron\iota=\jmath$ .

<sup>53</sup> Cf. M. P.: “Platon...”, pp. 52s.

permite sustituir  $\epsilon\omicron/\jmath$  por el comparativo  $\epsilon\omicron\iota/\tau\epsilon\rho\omicron$ : “el amante es *más divino* que el amado”, cita del *Banquete* introducida por las palabras: “y entonces expresó su más aguda fineza el taimado seductor”<sup>54</sup>, es decir, Sócrates. Es clara la ironía de Mann para con su personaje: el ‘artista’ von Aschenbach, como  $\epsilon\omicron\rho\rho\alpha\sigma\theta/\jmath$ , arrebató la divinidad a Tadzio ( $\tau\alpha\_ \rho\alpha\iota\delta\iota\kappa\alpha\&$ ) para autoconsiderarse como “más divino”, identificándose así con el seductor taimado por excelencia. En efecto, sabemos por *El crepúsculo de los ídolos*, de Nietzsche, leído sin duda por Mann, que el “gran irónico” Sócrates era, como lo demostraba su fealdad, “una madriguera de todas las bajas pasiones” o, en otras palabras, “un gran erótico”<sup>55</sup>. Nuevamente, la sutil manipulación del texto griego operada por Thomas Mann, invierte, al apuntar a la interpretación nietzscheana del “problema de Sócrates” –como llama Nietzsche a lo que podríamos denominar ‘segundo capítulo’ del “filosofar con el martillo”–, el sentido platónico original: “lo más divino” es, *irónicamente*, una “madriguera de concupiscencia”.

En el *Banquete* (211 b-c), Platón explica, por boca de Sócrates –quien, a su vez, refiere opiniones de Diotima–, que el “ejercicio correcto de la pederastia” ( $\omicron\rho\rho\omega\sim\jmath\ \rho\alpha\iota\delta\epsilon\rho\alpha\sigma\tau\epsilon\iota=\eta$ ) puede llevar a uno hasta el conocimiento de “lo que es bello” ( $\omicron\ \xi\ \epsilon\lambda\sigma\tau\iota\ \kappa\alpha\lambda\omicron/\eta$ ), partiendo de la contemplación de “cuerpos bellos” ( $\kappa\alpha\lambda\alpha\_$

<sup>54</sup> Cf. *Banquete* 180 b:  $\epsilon\omicron\iota\omicron/\tau\epsilon\rho\omicron\ \gamma\alpha\_ \rho\ \epsilon\omicron\rho\rho\alpha\sigma\theta\ \backslash\ \jmath\ \rho\alpha\iota\delta\iota\kappa\omega\sim\eta$ :  $\epsilon\lambda\eta\eta\epsilon\omicron\jmath\ \gamma\alpha\&\rho\ \epsilon\omicron\sigma\tau\iota\ \gamma\ \omicron\ \text{GW VIII 492}$ : “Und dann sprach er das Feinste aus, der verschlagene Hofmacher...” En el tomo de ensayos *Die Seele und die Formen*, de Georg von Lukács, leído por Thomas Mann en 1911, durante la redacción de *La Muerte en Venecia*, se lee también (p. 202: *vide* nota bibliográfica) que “el amante es más divino que el amado”; la consecuencia que de ello saca el pensador húngaro es similar a la de Mann: “el amor [sc. del amante] no debe ser nunca correspondido, porque [...] es sólo un camino hacia el perfeccionamiento de sí mismo: no obstante [...] a los poetas les estará vedado siempre semejante elevación”. Cf. BARON: “Das Sokrates-Bild...”, p. 84.

<sup>55</sup> Según una anécdota antigua (Cicerón: *Tusc.* IV 37, 80; *de fato* V 10) a la que Nietzsche alude, el otrora esclavo y fisonomista tracio Zópiro –Lavater antiguo–, al ver la fealdad de Sócrates, le atribuyó toda clase de vicios y defectos —de los cuales, por cierto, Sócrates aceptó adolecer. Además de estúpido (*stupidus*) e idiota (*bardus*: cf. Gerhard FINK: *Schimpf und Schande. Eine vergnügliche Schimpfwortkunde des Lateinischen*, Zürich: Artemis 1990, p. 127), Sócrates habría sido *mulierosus*, reproche que no pudo sino provocar la risa de su amante Alcibíades. Nietzsche parafrasea (cf. *Götzen-Dämmerung* [KSA VI 69 y 71]) esta anécdota de modo un tanto hiperbólico, haciendo de Sócrates “ein monstrum” (“un monstruo”), “eine Höhle aller schlimmen Begierden” (“una madriguera de todas las bajas pasiones”): “er berge alle schlimmen Laster und Begierden in sich” (“[que] esconde, en sí mismo, todos los vicios y concupiscencias”). En el § 8 (p. 71) le llama “ein großer Erotiker”. Recordemos la máxima del fisonomista dieciochesco por excelencia, Johann Kaspar Lavater (*Physiognomische Fragmente*, ed. de Christoph SIEGRIST, Stuttgart: Reclam 1984, p. 53): “Je moralisch besser; desto schöner. / Je moralisch schlimmer; desto häßlicher” (“Cuanto moralmente mejor, tanto más bello; cuanto moralmente peor, tanto más feo”). Acerca de la proverbial fealdad de Sócrates, véanse también, de Platón, *Banquete* 215 a-b; *Teeteto* 143 e; y, de Jenofonte, *Banquete* 2, 19 y 4, 19.

sw&meta); Aschenbach, en cambio, tergiversa a Diotima diciendo que es “la belleza” (*die Schönheit*: GW VIII 491), concepto ya de por sí abstracto, el camino hacia el “espíritu”, con lo que niega el *xwrismo*/j platónico, es decir, la separación primordial entre el mundo de los sentidos y el de las ideas. En efecto, la identificación de “la belleza” con “el cuerpo bello” trae consigo, necesariamente, la sensualidad, y sensualidad y amor se oponen radicalmente a “la forma bella de vivir” (*ta\_ kala\_ e0pithdeu/mata*) y “al conocimiento de lo bello” (*ta\_ kala\_ maqh/mata*), condiciones indispensables para que *la vida* sea *biwto*/j para el hombre, es decir, “digna de ser vivida”. Esta confusión entre “belleza” como idea y “cuerpo bello” como representación individual de esa belleza, es el resultado natural de la incapacidad del ‘artista’, dice el profesor von Aschenbach en su máscara socrática, por “andar el camino de la belleza sin que Eros se haga nuestro compañero y acabe convirtiéndose en nuestro guía” (GW VIII 521s.); esta incapacidad lo lleva al error mortal de no poder *ni querer* distinguir, en palabras de Schopenhauer, entre *Geschlechts-befriedigung* (“satisfacción sexual”) y *Schönheitssinn* (“sentido de la belleza”)<sup>56</sup>. Aschenbach, entregado a un Hermes Psicopompo<sup>57</sup> encarnado en un *kalo\_n sw~ma* y olvidado de la forma y la medida en medio de su embriaguez estética y homoerótica, debe pagar su confusión con la *muerte*: tal es la enseñanza que leemos envuelta en el ropaje griego de la “fábula moral” de Thomas Mann. Sin embargo, la figura misma que constituye la imagen final de la novela, aquélla del que “se levanta para seguir” a su guía, se debe también, hecho que los comentarios parecen haber ignorado, a Platón. En efecto, al concluir, ya con el día, el banquete en el diálogo del mismo nombre, son vencidos por el sueño los últimos dos simposiastas, Aristófanes y Agatón. Sócrates, que había estado dialogando con ellos,

se levanta entonces para irse, y él, como era su costumbre, lo sigue.

---

<sup>56</sup> Cf. *infra* nota 184. Nuestro autor alude nuevamente a esta contraposición de Schopenhauer en su carta *Sobre el matrimonio* (véase apéndice II). En otro lugar (GW IX [August von Platen] 272s.), Mann da una definición de belleza muy interesante para nuestra temática: “Lo bello ¿es acaso la rodilla del efebo sobre la que, en el teatro, Píndaro se adormeció para pasar al mundo eterno de los dioses?”. El léxico *Suda*, donde se lee esta anécdota (además de en Valerio Máximo IX 12), dice, en lugar de “efebo” (*Jüngling*), *e0rw&meno*j, lo que vuelve a contraponer “sentido de la belleza” con ejercicio sexual.

<sup>57</sup> Tanto Hermes como *Eros* median entre un mundo y otro (cf. *Banquete* 202 e, y, *supra*, nota 74 [Ésquilo: *Coéforas* 165]).

“Él” es “el pequeño” (ο9 μικρο/ς) Aristodemo, uno de los más entusiastas seguidores de Sócrates a quien acompañaba, descalzo, por doquier. Las palabras de Mann para describir el último gesto de von Aschenbach, que se dispone a “seguir”, en su viaje final, al Psicopompo, podrían ser una traducción literal del pasaje platónico:

Y, como tantas veces, se preparó para seguirlo<sup>58</sup>.

La correspondencia es exacta (*wie so oft / w(j ei0w&qei; machte sich auf / a)nasta&nta; folgen / e3pesqai*) y sirve para describir lo mismo, a saber, el umbral que Sócrates y Tazio-Hermes cruzan, llevando tras de sí a sus *seguidores*.

\*

Como colofón de este breve capítulo sobre *La Muerte en Venecia* y “los antiguos”, no está de más mencionar un antecedente remoto del problema del ‘artista’ enamorado de un púber. Virgilio, en la *Égloga* II, se vale de Coridón y su amor por el *formosus* Alexis, para presentar la tragicidad de un impulso amoroso condenado al fracaso por circunstancias sociales<sup>59</sup>. Coridón, ‘artista’ como von Aschenbach, rechaza también, en medio de su éxtasis, toda razón<sup>60</sup>; como en la *Novelle*, el contraste dramático se da entre la ciudad y lo ‘otro’ (el bosque bucólico o la playa del Lido), y la búsqueda del *puer* adquiere matices místicos: Virgilio los plasmará en su cuarta égloga, Mann los concentra en el penúltimo párrafo de la novela. Pero, además, sabemos por Calímaco que el poeta –el ‘artista’

---

<sup>58</sup> Cf. *Banquete* 223 d: to\n ou]n Swkra&th [...] a)nasta&nta a)pie/nai, kai\ e3 w#sper ei0w&qei, e3pesqai; *GW* VIII 525: Und wie so oft, machte er sich auf, ihm zu folgen.

<sup>59</sup> Michael VON ALBRECHT: *Hirtengedichte...*, p. 113 habla de una “tragicidad íntima” del amor de Coridón, por oposición al “dramatismo superficial” del amor de Polifemo en el *Idilio* XI de Teócrito, modelo principal de la égloga virgiliana. De mucho mayor importancia, para nuestro contexto, me parece la transformación, subrayada por Ernst A. SCHMIDT: “Künstler...”, p. 438, que opera Virgilio en su modelo helenístico: Polifemo se enamora de *la leuka& Galatea*; Coridón, en cambio, del *candidus puer* Alexis. Por lo demás, es exacta la observación de VON ALBRECHT (*ibid.*, p. 114) en cuanto a los distintos niveles del fracaso de la relación entre Polifemo y Galatea, y Coridón y Alexis: Polifemo fracasa *por naturaleza* (a causa de su fealdad), mientras que Coridón fracasa por amar al amado de su señor, lo que resulta absolutamente imposible para las *convenciones sociales* romanas.

<sup>60</sup> Apunta VON ALBRECHT (como nota anterior, p. 114) en relación con la flauta que aparece, simbólicamente, en el centro del poema: “La música de alientos es *extática*.” En cuanto al “rechazo a la razón”, cf. vv. 61s.: “Pallas quas condidit arces / ipsa colat; nobis placeant ante omnia silvæ” (“Que habite Atenea en la acrópolis que ella misma fundó: pléguenos a nosotros el bosque más que cualquier otra cosa”).

(*Künstler*) de Thomas Mann– no sólo es socialmente marginal, es, por el mismo hecho de ser poeta, *libidosus* de un *puer*; es más, el *Yambo* III del Cirenaico implica que toda poesía no es otra cosa que *margosu/nh: libídine* que, volviendo al Coridón virgiliano – *mori me denique coges*– obliga a la *muerte*<sup>61</sup>. Así pues, el uso que hace Thomas Mann de los autores antiguos en el tejido intertextual de *La Muerte en Venecia*, es decir, la presencia de la tradición clásica en la novela, más allá de sus conocimientos “escolares” o no de la Antigüedad, constata de nuevo la moraleja de la obra: la imposibilidad del artista, por ser tal, de llegar jamás al espíritu.

\*\*\*

---

<sup>61</sup> El *Yambo* III de Calímaco (fr. 193 PF., vv. 38s.) parece implicar, como bien lo postula SCHMIDT (“*Künstler...*”, p. 440), que pederastia y poesía son igualmente libidinosas: Calímaco es un *margosj* (palabra que PFEIFFER propone entender como “libidosus”: cf. aparato *ad v.* 39; recuérdese también que lo que mueve a Medea a traicionar a su padre y abandonar su patria en pos de Jasón es, según Apolonio [*Argonautica* III 797], precisamente la *margosu/nh* o libídine, término que aparece en el *epitafio* que ella se finge a sí misma, es decir, la propia Medea cree que la *lujuria* podría ser la causa de su *muerte*) inclinado a las Musas, esto es, como von Aschenbach, un *poeta doctus*, pero también *libidosus*.



## V

Jedenfalls ist hier Päderastie annehmbar  
für den gebildeten Mittelstand gemacht.

Alfred Kerr<sup>1</sup>

Con la expresión *ich liebe dich* –correspondiente del *ardebat* de la segunda égloga virgiliana aludida más arriba– que cierra el capítulo cuarto, el narrador toca *expressis verbis* el punto más delicado de la novela, desde el punto de vista de las circunstancias sociales, tanto para la época, como para la biografía del autor. Toquemos también nosotros, en lo que sigue, ambos aspectos brevemente, relacionándolos con la filología clásica y con la actitud goetheana que caracterizó siempre a Thomas Mann, respectivamente.

Por lo que hace a la época, la reflexión sobre el homoerotismo comenzó a ocupar un lugar importante en Alemania desde finales del siglo XIX, como resultado, entre otras cosas, del enorme florecimiento de los estudios griegos, arqueológicos y filológicos, que llevaron a la revaloración del arcaísmo<sup>2</sup> frente al clasicismo y, con él, de los modos de vida de la

---

<sup>1</sup> “En todo caso aquí [en *La Muerte en Venecia*], la pederastia se ha hecho aceptable para la clase media culta” (de una reseña publicada en el número tres de la revista *Pan*, en 1913). Alfred Kerr (1867-1948) fue para Mann, lo que Ludwig Börne para Goethe. También judío –y, además, pretendiente de la que después sería esposa de Mann, Katia Pringsheim– el crítico Kerr escribió sobre nuestro autor: “Se trata de un alma fina y delicada, algo magra, cuyas raíces tienen su tranquila sede en el trasero (“*im Sitzfleisch*”)”. Cf. KURZKE: *Epoche...*, p. 299.

<sup>2</sup> Cf. Glenn MOST: “Die Entdeckung der Archaik. Von Ägina nach Naumburg”, en SEIDENSTICKER / VÖHLER, *Urgeschichten...*, pp. 20-39. Como lo indica el título del artículo, muchas ideas de Nietzsche –quien estudió en Naumburg– son una consecuencia de esta revaloración del arcaísmo.

antigua rival de Atenas: Esparta. Ya Johann Joachim Winckelmann, responsable de la idealización de Grecia durante todo el siglo XIX, había encontrado en Esparta el modelo más acabado de la “proporción ideal griega del cuerpo”, condición indispensable, según él, para la perfección del arte griego. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848-1931), el más conspicuo representante de la filología clásica –junto con Theodor Mommsen– durante la transición del siglo XIX al XX, fincó en su enciclopédico comentario al *Hércules* de Eurípides (1895), lo que Karl Reinhardt llamó “el catecismo dórico”; es más, en su *Estado y sociedad de los griegos (Staat und Gesellschaft der Griechen)*, de 1910, Wilamowitz hace una verdadera apología de la desnudez y la pederastia dóricas. No olvidemos, por otra parte, que, ya en el siglo XVIII, el descubrimiento de Pæstum entre 1734 y 1740 (anterior a Herculano [1738] y Pompeya [1748]) introdujo en Europa el templo *dórico* como modelo de arquitectura –y, con ello, de “grecidad”–  $\text{kat}' \text{e}0\text{x}\text{o}\text{xh}/\text{n}^3$ . Pero el libro que dio carta de naturalización dentro de la filología clásica a la temática homoerótica fue el estudio de E. Bethe, *La pederastia doria, su ética y sus ideales*, de 1907. En él Bethe mostró, basado en el caso de la pederastia espartana, la frecuente contradicción entre la idealización estética y moral de los pueblos griegos y su estudio arqueológico y científico<sup>4</sup>. (Mann, en *La Muerte en Venecia*, adopta una postura similar: muestra la contradicción irresoluble entre la idealización estética de filiación greco-germánica y la realidad moral.)

<sup>3</sup> Cf. *DNP* XIII col. 797. Como en tantos otros ámbitos, Goethe fue también pionero en esta nueva apreciación de lo arcaico: en su primera visita de Pæstum, en marzo de 1787, encontró los templos de la antigua colonia griega “pesados, es más, horribles” (“lästig, ja furchtbar”: *WA* I 31[*Italienische Reise*], 72<sup>5-6</sup>), pero dos meses después, al revisitarlos en mayo, según le escribe a Herder (*ibid.*, p. 238<sup>22-24</sup>), vio en ellos “la última, casi diría yo la más soberbia idea que ahora me llevo al Norte, perfecta, conmigo” (“die letzte und, fast möcht' ich sagen, herrlichste Idee, die ich nun nordwärts vollständig mitnehme.”). En *Fausto*, la epifanía de Paris y Helena tiene lugar en un “alter Tempelbau” (v. 6404) –léase ‘arcaico’– que, adoptado como nuevo ideal estético por Goethe, parece incluso “cantar” (cf. v. 6448). La propia escenografía ‘masónica’ para *La flauta mágica* de Mozart –el “templo de la sabiduría”–, diseñada por Goethe, está enmarcada por columnas *dóricas*: cf. Petra MAISAK: *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*, Stuttgart: Reclam 1996, pp. 193s. En tiempos modernos (1935), también Albert Speer, arquitecto de Hitler, viajó a Grecia para estudiar el “estilo dorio”. En lo particular –más allá de la propaganda oficial–, Hitler mismo parece haber simpatizado más con la Antigüedad grecorromana que con Sigfridos y Wotanes: cf. DEMANDT: “Hitler und die Antike”, en SEIDENSTICKER / VÖHLER: *Urgeschichten...*, p. 145

<sup>4</sup> Acerca del modo en que repercutió el “redescubrimiento” de Esparta en la ideología europea moderna, cf. *DNP*, XV-3, coll. 153-173. El *Euripides: Herakles*, de Wilamowitz, ha sido reimpresso en tres tomos, en 1981, por la WBG de Darmstadt. Es la exhaustiva exposición de la figura de Hércules, en el tomo II, la que seguramente dio pie al citado comentario del homerista REINHARDT. Acerca de *Die dorische Knabenliebe – ihre Ethik und Ideale*, de BETHE, cf. A. K. SIEMS (ed.), *Sexualität und Erotik in der Antike*, 1988, pp. 17-57.

En el ámbito de la vida pública<sup>5</sup>, por otra parte, durante la primera década del siglo XX, en plena Alemania guillermina, tuvieron lugar una serie de denuncias de personajes prominentes por (presunta) homosexualidad. Friedrich Alfred Krupp, por ejemplo, heredero de los talleres de fundición y metalurgia más famosos de Alemania y, quizá, del mundo, fue orillado al suicidio, en 1902, a raíz de ciertas revelaciones escandalosas hechas por el periódico social-demócrata *Vorwärts*, bajo el título “Krupp en Capri”, con una obvia alusión al lugar y tipo de recreo del emperador Tiberio<sup>6</sup>. Incluso el príncipe Philipp von Eulenburg, amigo íntimo de Guillermo II y embajador alemán en Viena de 1894 a 1902 fue acusado de homosexualidad, obligado a dimitir y sometido a juicio. Este proceso dio pie a que los escritores independientes y liberales tomaran cartas en el asunto. Thomas Mann fue uno de ellos, declarándose en 1907, en el periódico *Morgen*, de Berlín, a favor de la libertad de prensa y en contra de la reacción negativa de la opinión pública en relación con la homosexualidad. En general, fue en los círculos intelectuales y artísticos, a los que pertenecían personajes como Gerhart Hauptmann, Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse, Thomas y Heinrich Mann, Stefan Zweig y Arthur Schnitzler, donde comenzó a prevalecer un clima favorable e incluso de franca simpatía con respecto a los “estadios intermedios de la sexualidad” –eufemismo con el que pretendía explicarse la homosexualidad desde el punto de vista médico<sup>7</sup>. (La actitud de estos escritores es tanto más de admirar, si se tiene en cuenta la postura reaccionaria que, todavía mucho después de la primera guerra mundial, seguían manteniendo personajes como Buñuel, Breton y otros intelectuales “de vanguardia” frente al tema<sup>8</sup>.) La defensa del homoerotismo se prestaba, pues, para la adopción de actitudes liberales y “modernas”, pero también para lo contrario, es decir, para encarnar en

---

<sup>5</sup> Cf. BAHR: *Erläuterungen*, pp. 54-58.

<sup>6</sup> Cf. Suetonio III 43s: Refiere Suetonio que –en un juego de palabras con el nombre de la isla y el de los jovencitos que, disfrazados de faunos, se ofrecían al placer– Tiberio mismo era llamado “Capríneo” (“palam iam et vulgo nomine insulæ abutentes ‘Caprineum’ dictitabant”); Tácito, por su parte (*ann.* IV 67, 3), habla de *occultiores luxus*, expresión que E. KOESTERMANN, exhaustivo comentador del texto de los *Anales* (Heidelberg 1965, p. 199) entiende como “sexuelle Ausschweifungen”.

<sup>7</sup> A partir de 1899 apareció, por ejemplo, editado por el Dr. Magnus Hirschfeld, el *Anuario para los estadios intermedios de la sexualidad* (*Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*).

<sup>8</sup> Cf. Antonio MARQUET: “El Surrealismo. La revolución sexual fallida”, en E. LÓPEZ AGUILAR (ed.), *Tema y variaciones de Literatura* 9, México: UAM-A (1997), pp. 227ss. Leemos allí (p. 231) confesiones como la siguiente, de Luis Buñuel: “Me repugna cualquier perversión sexual. No me importan los homosexuales. Es asunto suyo [...] Me repugnan como repugnaban a Breton: por naturaleza”.

ella las tendencias más reaccionarias y “antimodernistas” del llamado *fundamentalismo estético*. Fue el círculo de Stefan George el que, como parte de su oposición radical a la época guillermina y a la “modernidad” en general, contribuyó a una nueva concepción del erotismo masculino sobre la tradición pedagógica griega que, a diferencia del resto de los intelectuales alemanes, no pretendía un reconocimiento social, antes al contrario, debía fungir como un elemento de cohesión de una elite al margen de la sociedad y del Estado. Así, leemos en el *Anuario para el movimiento espiritual (Jahrbuch für die geistige Bewegung* III [1912], pp. VI y s.) –cercano a las *Hojas para el Arte (Blätter für die Kunst)* georgeanas<sup>9</sup> y publicado por Friedrich Gundelfinger (rebautizado por George como ‘Gundolf’) y Friedrich Wolters– una toma de postura respecto de la discusión contemporánea, salpimentada con el distanciamiento elitista, propio del fundamentalismo estético<sup>10</sup>:

Nosotros no nos preguntamos si la inclinación del Don Carlos de Schiller por [el marqués de] Poza, del Ferdinand de Goethe por Egmont [...] puede tener algo que ver con un inquisitorio parágrafo abogadil o con una necia y petulante clasificación médica: antes bien, hemos creído encontrar siempre en estas relaciones algo fundamentalmente formador de la cultura alemana. Sin este tipo de Eros, consideramos toda educación como mero negocio o charlatanería y, de ese modo, cerrado todo camino hacia una cultura superior.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Las *Hojas para el arte* comenzaron a aparecer en octubre de 1892. En la introducción de este primer tomo, George define su programa: “El nombre de esta publicación dice de entrada lo que pretende: servir al arte, sobre todo a la poesía y la letra escrita, excluyendo completamente todo lo que se refiera al Estado y a la sociedad”. Cf. Franz SCHONAUER: *Stefan George in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1960 (rm 44), pp. 36-47.

<sup>10</sup> Acerca de Wolters, Gundolf y, en general, los integrantes del círculo de George, véase el capítulo “Das Syndikat der Seelen. Stefan George und sein Kreis”, en Stefan BREUER: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt: WBG 1995, pp. 21-94. Ernst Bertram, crítico literario, “homosexual atormentado” (BREUER: *op. cit.*, p.63) y amigo de Thomas Mann, perteneció, a través de Ernst Glöckner, al círculo de George. Fue precisamente a Bertram a quien Mann comunicó (en carta del 16 de octubre de 1911 [= Inge JENS (ed.), *Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955*, Pfullingen 1960, N° 10]), por primera vez, que se encontraba entrampado (“in einem verwirrten Zustande”) en medio de la redacción de una “concepción imposible”: *La Muerte en Venecia*. Dos meses después volvió a la expresión “unmögliche Conception” en cartas a Ida Boy-Ed y Wilhelm Herzog, del 2 y 8 de diciembre respectivamente. *Vide supra*, nota 3.

<sup>11</sup> Citado por BAHR: *Erläuterungen*, pp. 55s.: “Wir fragen nicht danach ob des Schillerschen Don Carlos hingabe an Posa, des Goetheschen Ferdinand an Egmont [...] irgendetwas zu tun hat mit einem hexenhammerischen gesetzesabschnitt oder einer läppischen medizinischen einreihung: vielmehr haben wir immer geglaubt in diesen beziehungen ein wesentlich bildendes der ganzen deutschen kultur zu finden. Ohne

El tema fundamental de ese tomo III del anuario de 1912 lo constituían Stefan George y su obra. George había hecho suyo el ideal simbolista de Mallarmé –un esteticismo intransigente– para convertirlo en una pequeña “república platónica” de iniciados (George se consideraba a sí mismo una especie de *h3rwoj ktisth/j* o *Staatsgründer*), en la que el homoerotismo jugaba un papel similar al que, según leemos en Plutarco, tenía entre la juventud espartana: “todos [*sc. los e0rastai/*] pensaban que, de alguna manera, eran padres y pedagogos y gobernantes de todos [*sc. los e0rw&menoi*]”<sup>12</sup>. El valor educativo del homoerotismo lo formula George claramente en el prólogo a su traducción alemana de los *Sonetos* de Shakespeare (1909), donde tras hablar de la “adoración de la belleza” y del “ardiente impulso por eternizarla”, explica:

En el punto central de la colección de *Sonetos* se encuentra, en todos los estadios y gradaciones, la apasionada entrega del poeta a su amigo. Esto hay que aceptarlo aunque no se lo comprenda, y resulta igualmente tonto manchar con críticas que intentar salvar con jaculatorias lo que uno de los más grandes Mortales [*sc. Shakespeare*] consideró bueno. Sobre todo las épocas embotadas y cerebrales carecen de todo derecho a gastar palabrería sobre este punto, pues son incapaces siquiera de vislumbrar la fuerza, creadora de mundos, del Amor más allá de los sexos.<sup>13</sup>

No obstante la cercanía de estas ideas con las actitudes de Gustav von Aschenbach, quien “acepta sin comprender” la “apasionada entrega del poeta” a su ídolo, George vio claramente que la postura de *La Muerte en Venecia* y de la mayor parte de la intelectualidad

---

diesen Eros halten wir jede erziehung für blosses geschäft oder geschwätz und damit jeden weg zu höherer kultur für versperrt”.

<sup>12</sup> Cf. Plutarco, *Lycurgus* XVII 1: *tro/pon tina\_ pa&ntej oi0o/menoi pa&ntwn kai\ pate/rej eijnai kai\ paidagwgoi\ kai\ a!rxontej*. Más adelante, en XVIII 4, agrega: *kai\ diete/loun koinh=| spouda&zontej o3pwj a!riston a)perga&sainto to\n e0rw&menon* (“y se esforzaban continuamente y en común por lograr convertir al *amado* en lo mejor”). Las ideas de “comunidad” (*pa&ntej*, *pa&ntwn*, *koinh=|*), “patriarcalismo” (*pate/rej*), “educación-erotismo” (*paidagwgoi/-e0rw&menon*) y “autoridad” (*a!rxontej*) son el fundamento del “Estado” georgeano.

<sup>13</sup> Citado por BHR: *Erläuterungen*, p. 56: “Im mittelpunkte der sonnettenfolge steht in allen lagen und stufen die leidenschaftliche hingabe des dichters an seinen freund. Dies hat man hinzunehmen auch wo man nicht versteht und es ist gleich töricht mit tadeln wie mit rettungen zu beflecken was einer der grössten Irdischen für gut befand. Zumal verstofflichte und verhirnlichte zeitalter haben kein recht an diesem punkt worte zu machen da sie nicht einmal etwas ahnen können von der weltschaffenden kraft der übergeschlechtlichen Liebe”.

alemana contemporánea, no era la suya. Es más, comprendió que era la posición exactamente contraria, porque en ella, comentó, “lo más alto [sc. el amor, “fuerza creadora de mundos”] ha sido llevado a la esfera de la muerte”. Más tarde, el mismo Mann, en boca de su héroe Hans Castorp, renegará del binomio muerte y amor: “Muerte y amor no son más que una mala rima, una rima de mal gusto, una rima falsa”. Y añade: “*El hombre no debe dejar que la muerte reine sobre sus pensamientos en nombre de la bondad y del amor*”<sup>14</sup>.

Queda claro, pues, que el tema del homoerotismo era, como decíamos más arriba, una preocupación general de la época y que se convirtió en bandera tanto de la intelectualidad liberal como de la ultraconservadora-reaccionaria<sup>15</sup>. Incluir el motivo en *La Muerte en Venecia*, no significaba más que, por una parte, hacerse eco de una problemática actual; y, por otra, continuar la línea de narraciones anteriores del propio Mann, especialmente del *Tonio Kröger* –que, en este punto, sería retomada por *La montaña mágica*. Resta, sin embargo, tratar brevemente la postura personal –*poesía y verdad*– de nuestro autor al respecto.

\*

Thomas Mann sostuvo, a lo largo de su vida, una actitud ambivalente frente al homoerotismo. No cabe aquí, sin embargo, juzgar tanto su biografía (dilucidada ya ampliamente desde la publicación de sus *Diarios*), cuanto el problema de la sexualidad en general, planteado en su obra, mismo que –como lo ha mostrado Hans Rudolf VAGET, *commentator* por antonomasia de la narrativa de Mann<sup>16</sup>– abarca una diversidad de acentos

---

<sup>14</sup> Cf. *La montaña mágica* (GW III 686): “Tod und Liebe, – das ist ein schlechter Reim, ein abgeschmackter, ein falscher Reim!” y, más adelante, “*Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken*” (subrayado en el original). Cf. el comentario *ad loc.* de NEUMANN (*Zauberberg*, pp. 319s.).

<sup>15</sup> No cabe abundar aquí en la especie de resurrección de la educación espartana antigua en movimientos juveniles alemanes, desde el *Wandervogelwesen* (mencionado por Mann en la *Carta sobre el matrimonio*: GW X 196), de fines del siglo XIX, hasta las propias juventudes hitlerianas. Cf. Hubert CANKIK: “Jugendbewegung und klassische Antike (1901-1933)”, en SEIDENSTICKER / VÖHLER: *Urgeschichten...*, pp. 114-135.

<sup>16</sup> Cf. KOOPMANN: *Handbuch*, pp. 534-618. La versión original de este comentario (*Thomas Mann. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*) apareció en Múnich en 1984.

que no se agotan en el homoerotismo, sino que implican la bisexualidad, la androginia, la pederastia y la impotencia. Como en tantos otros casos, sin embargo, estamos también aquí frente a un importante momento de la *imitatio Gæthii* emprendida tempranamente por nuestro autor<sup>17</sup>. VAGET ha puesto de relieve que es imprescindible partir del poema *El diario* (1810), de Goethe<sup>18</sup>, para lograr una comprensión adecuada de la sexualidad en la obra de Thomas Mann. *El diario* toca, en lo fundamental, el problema de la impotencia<sup>19</sup>. Hoy sabemos, gracias a la publicación de sus diarios, que este problema ocupó y preocupó a Mann al punto de hacerlo motivo de muchas de sus reflexiones:

Por lo que hace a mi disposición en este sentido, no tengo las cosas muy claras. En realidad, no se puede hablar de impotencia propiamente dicha, sino más bien de la acostumbrada confusión y poca fiabilidad de mi ‘vida sexual’. Sin duda se trata de una debilidad en la excitación debida a la presencia de deseos que van en la dirección contraria. ¿Cómo sería si frente a mí yaciera un joven?<sup>20</sup>

Aparentemente no existe una relación directa entre los motivos de Goethe, en *El diario*, y los de Mann, en su diario, para explicarse el problema. La pequeña escena *erótico-moral*<sup>21</sup> de Goethe describe la penosa situación de un viajero sesentón que, hospedado en una pequeña venta, tiene la oportunidad, brindada por ella misma, de amar a la joven posadera;

---

<sup>17</sup> A más tardar desde su primera narración (*Gefallen: GW VIII*, 11ss.), una “Liebesnovelle” (*GW XI* 101), publicada en 1894 (Mann tenía diecinueve años), hace repetidamente citas de *Fausto*. Cf. SIEFKEN: *Thomas Mann-Gæthe...*, p. 12.

<sup>18</sup> *Das Tagebuch*. El largo poema en estanzas “conquista”, en palabras de VAGET (*Gæthe*, pp. 6s.), “una insólita libertad en la representación de la sexualidad. No en vano esta obra del Goethe sesentón se cuenta entre sus más atrevidas producciones y puede ocupar un lugar especial en la historia de la poesía alemana, es más, de la lírica erótica en general”.

<sup>19</sup> *El diario* comienza con un epígrafe –que resume la anécdota del poema, aunque no su sentido–, tomado de Tibulo (1 5, 39s.): [...] *aliam tenui, sed iam quum gaudia adirem / admonuit dominæ, deseruitque Venus* (“a otra tuve [en mis brazos], mas, cuando ya estaba a punto el placer, / plantome Venus con recordar a mi dueña”).

<sup>20</sup> Peter DE MENDELSSOHN (ed.), *Thomas Mann. Tagebücher 1918-1921*, Frankfurt a. M. 1979: Fischer, p. 453.: “Bin mir über meine diesbezügliche Verfassung nicht recht klar. Von eigentlicher Impotenz wird kaum die Rede sein können, sondern mehr von der gewohnten Verwirrung und Unzuverlässigkeit meines ‘Geschlechtslebens’. Zweifellos ist reizbare Schwäche infolge von Wünschen vorhanden, die nach der anderen Seite gehen. Wie wäre es, wenn ein Junge ‘vorläge’?”.

<sup>21</sup> Mann calificó el poema de Goethe como “erotische Moralität”, siguiendo las palabras del propio texto (vv. 185s.): “...bei jeder Dichtungsweise / Moralien uns ernstlich fördern sollen”.

pero, llegado el momento crucial, no lo logra y la muchacha es vencida por el sueño. El viajero recuerda, a la vista de la joven desnuda, los felices comienzos de su vida conyugal, lo que lleva a *Meister Iste*<sup>22</sup> a reaccionar, pero entonces, la misma imagen de su esposa que lo excita sexualmente, lo inhibe en lo moral y frustra el encuentro. Entre *El diario* y el citado pasaje del diario de Mann podríamos encontrar una especie de quiasmo: mientras que “los deseos que van en dirección contraria” debilitan la excitación de nuestro autor, son precisamente ellos los que incitan al viajero a actuar. Sin embargo, en ambos casos, la excitación de los “deseos contrarios” desemboca en una inhibición: física en uno, moral, en el otro. Ni el viajero es capaz de ser infiel, ni Mann es capaz de ir más allá de la contemplación –como el viajero frente a la joven desnuda– de un hipotético “joven yaciendo frente a él”. En ambos casos *Iste* puede exigir sus derechos, pero, en ninguno, rebasar el límite moral. No hay obra alguna de Thomas Mann que refiera explícita ni implícitamente una relación *homosexual*, salvo, quizá, la propia *Novelle*. Sin embargo, si el poema de Goethe, en palabras de Mann, es una *moralidad* erótica, no debemos olvidar que *La Muerte en Venecia* es también, según él mismo, una *fábula moral*. Es decir, si el homoerotismo –que no homosexualismo–, “fuerza creadora de mundos” georgeana, había sido llevado, en la *Novelle*, al ámbito de la muerte, más aún lo fue al de la moral, en donde, otra vez, no podía llevar sino a la muerte<sup>23</sup>. A la muerte de Gustav von Aschenbach. No a la de Mann, quien, retomando la moraleja de *El diario*, procuró hacer del matrimonio un fármaco contra todo dilema social y psicológico y, logró, hasta donde fue posible, “normalizar” sus tendencias sexuales opuestas, en el sentido de las normas vigentes. Estamos, de nuevo, frente a la *imitatio Gæthii*: Thomas Mann hace morir al héroe de *La Muerte en Venecia* con la misma finalidad que Goethe hace morir a Werther. Cito unos versos del poema *A Werther*, de la *Trilogía de la pasión*, de Goethe:

---

<sup>22</sup> Goethe se quejó –en otro lugar (*Epigramas venecianos* [póstumos: N° 38 de la edición de Karl EIBL para el Deutscher Klassiker Verlag, de Frankfurt])–, de la pobreza del idioma alemán para designar poéticamente el miembro masculino. Si bien prefiere las palabras antiguas, *fa&lløj* o *mentula*, a la alemana común (“Sch...” [sic]), en *El diario* (v. 153) introduce un *hapax* latinizante: *Meister Iste*.

<sup>23</sup> Cf. Oswald Spengler: *La decadencia de Occidente*, Barcelona: Planeta 1993, tomo II, p. 318: “En sus regiones más profundas tiene siempre la moral algo que niega la vida, un apartamiento, una renuncia que llega hasta el ascetismo, hasta la muerte”. Poco más adelante (p. 320), añade: “Repitémoslo: no hay gran moral, sino con referencia a la muerte”.



10 Elegido yo para quedarme, para separarte, tú,  
te fuiste antes –mas no has perdido mucho.  
La vida del hombre parece un espléndido destino:  
¡Cuán amable el día; la noche, cuán enorme!  
Mas, trasplantados al paraíso de esta dicha,  
no bien gozamos del preclaro sol,  
15 cuando al punto lucha ya en nosotros mismos,  
ya con nuestro entorno, un confuso anhelo:  
nadie es, del otro, complemento pleno [...]”<sup>24</sup>

Mann decide “permanecer” y “se separa” del héroe al que, como Goethe a Werther, ha concebido a partir de más de una introspección autobiográfica. Es decir, separa de sí los rasgos incómodos de sí mismo. Más adelante, en el verso 42, Goethe explica el sentido preciso de la “separación” (*Scheiden*): “separarse es morir” (*Scheiden ist der Tod!*). Von Aschenbach y Werther mueren víctimas de “un confuso anhelo” (*verworrene Bestrebung*), tras constatar, en medio de una lucha (*kämpft*) interna que (les) es imposible encontrar “al otro”, “al complemento pleno”<sup>25</sup>. Mann renuncia –y no olvidemos que la idea de renuncia (*Entsagung*) es el *Leitmotiv* de la obra del viejo Goethe– a los “deseos contrarios” y a su “anhelo confuso”, encarnándolos en la muerte de un profesor cincuentón cuyos deseos, precisamente, “van en la dirección contraria” y confunden el Iliso antiguo con el Lido de una Venecia enferma y decadente.

Podemos estar seguros del conocimiento que Mann tenía del poema *A Werther* –y de la importancia que le dio– porque, aunque planeado originalmente como epígrafe para una edición jubilar de la novela homónima, sirve casi como introducción, dentro de la *Trilogía de la pasión*, a la célebre *Elegía* (“de Marienbad”), compuesta por Goethe tras su penoso –y último– *affaire* erótico con la joven Ulrike von Levetzow, y éste es el episodio al

---

<sup>24</sup> *An Werther* (1824), primer poema de la *Trilogie der Leidenschaft*, vv. 9-17: “Zum Bleiben ich, zum Scheiden du, erkoren, / Gingst du voran –und hast nicht viel verloren. / Des Menschen Leben scheint ein herrlich Los: / Der Tag, wie lieblich, so die Nacht, wie groß! / Und wir gepflanzt in Paradieses Wonne, / Genießen kaum der hocheuchten Sonne, / Da kämpft sogleich verworrene Bestrebung / Bald mit uns selbst und bald mit der Umgebung; / Keins wird vom andern wünschenswert ergänzt [...]”

<sup>25</sup> El motivo de la búsqueda del “otro” que complementa al “uno” es, desde luego, muy antiguo, de filiación platónica (*Banquete* 189a – 193c), y remite, finalmente, a otro de los problemas que ocupaban a Mann y a Goethe: la androginia. En relación con Goethe, puede verse mi contribución, “Goethe y Platón”, en *Tópicos. Revista de filosofía* 24 (2003) [México: Universidad Panamericana], pp. 218ss.

que Mann se empeñó siempre en atribuir la motivación para escribir *La Muerte en Venecia*. La necesidad de este ‘auto de fe’ en el que nuestro autor intentó purificar sus rasgos herejes de personalidad “quemando” a von Aschenbach, como a Savonarola, (y a pesar de la quema real de la mayor parte de sus diarios tempranos, seguramente con la misma finalidad)<sup>26</sup>, la pone de manifiesto la precaria felicidad del Mann recién casado, reflejada, simbólicamente, en la “severa felicidad” (*strenges Glück*) conyugal del príncipe Klaus Heinrich en su segunda novela, *Alteza real*, de 1909. Klaus Heinrich sólo puede ser feliz en su matrimonio, gracias a la comprensiva actitud de Imma, su mujer, frente a la *deformidad* de su brazo izquierdo: Katja Pringsheim mostró siempre, hasta donde sabemos, la mayor comprensión frente a la “deformidad” de su marido<sup>27</sup>.

Los dos documentos más importantes, al margen de su obra literaria, para juzgar su postura en relación con el tema que tratamos, son, además de los diarios, la larga carta del 4 de julio de 1920 al joven lírico Carl Maria Weber, y la carta-ensayo *Sobre el matrimonio*, dirigida al conde Hermann Keyserling, escrita el mismo año y publicada por primera vez en 1925<sup>28</sup>. La carta a Weber está dedicada, sobre todo, a rechazar la sospecha de que en *La Muerte en Venecia* hubiera querido denigrar el homoerotismo; expone allí su profundo respeto por un modo de sentir que “posee, de manera casi necesaria –con mucha mayor necesidad, al menos, que el amor ›normal‹, *espíritu*”. De ningún modo, sigue diciendo, habría querido “rechazarlo o [...] negarlo”, pues le era comprensible “de manera casi

---

<sup>26</sup> Cf. *Fiorenza* (GW VIII 1067). Por lo demás, Mann quemó todos sus diarios anteriores a 1918, en mayo de 1945 –de manera simbólicamente paralela al fin de la segunda guerra mundial– en el jardín de su casa en California, por lo que es imposible saber, como escribe VAGET (*Gaethe*, p. 148), “cuándo comenzó a tener claras sus inclinaciones bisexuales”, aunque seguramente lo hizo antes de su matrimonio (1905) y después de terminar su relación con Paul Ehrenberg. Cf. KURZKE: *Das Leben...*, pp. 136-144; 148s.

<sup>27</sup> Pensemos, simplemente, en los siete hijos que tuvo, entre 1905 y 1919, de un hombre que confesaba a su diario: “Alguien como yo no debería, desde luego, traer hijos al mundo” (DE MENDELSSOHN: *Tagebücher* [como nota 163], p. 11). *Königliche Hoheit*, segunda gran novela de Mann, ha sido considerada por la crítica como de muy inferior calidad en comparación con *Buddenbrooks* o *La montaña mágica*, sobre todo por carecer, se dice, de “diferentes planos de complejidad”, es más, por estar dirigida, en palabras del propio Mann (carta a Hermann Hesse del 1. 04. 1910: “mich verlangt auch nach den Dummen”), “a los tontos”. Joachim RICKES ha demostrado, en un estudio reciente (*Die Romankunst...* 2006), que no es así, y la considera “una novela clave, en clave” (p. 19: “ein verschlüsselter Schlüsselroman”).

<sup>28</sup> La parte medular de la carta a Keyserling la ofrecemos traducida y anotada en el apéndice II. Otro documento importante en este contexto es la “Protest gegen die geplante Beibehaltung und Verschärfung des § 175”, de 1929, que, por no encontrarse en el *corpus* de las *Gesammelte Werke*, no he podido tener a mano.

natural". Es cierto que él era, "por instinto y convencimiento, hijo y padre de familia"; es más, comprende que, quizá, *La Muerte en Venecia* arroja una luz pesimista sobre el problema, pero ello se debe a su carácter fundamentalmente "burgués, protestante y puritano" y a su "postura decididamente escéptica y pesimista frente a la pasión y frente a todo en general". Sin embargo, si se trata de hablar "acerca de la aventura erótica, antiburguesa y sensual-espiritual", entonces "el problema de lo erótico o, más bien, el de la belleza, me parece", dice a Weber, "que se encuentra indiscutiblemente implicado en la tensa relación entre la vida y el espíritu". En sus famosas *Consideraciones de un apolítico* (en un pasaje citado por él mismo en la carta a Weber), Mann explica el meollo de la antinomia "vida" o "espíritu":

El problema de lo erótico, es más, el problema de la belleza [en general], me parece distenderse entre los polos de la vida y el espíritu [...] Dos mundos cuya relación es erótica, *sin que la polaridad sea obvia*, sin que un extremo represente el principio masculino y el otro el femenino: tales son la vida y el espíritu. *Por ello no hay entre ellos una unión, sino sólo la breve y embriagante ilusión de unidad y comprensión, una tensión eterna, sin solución [...] Es el problema de la belleza*, el problema de que el espíritu siente la vida como belleza, y el espíritu, a su vez, la vida.<sup>29</sup>

En su ensayo *Sobre el matrimonio*, de 1925, Mann volvió sobre el tema de la homosexualidad, tratándolo de manera más amplia y sin intenciones apologéticas. El pasaje fundamental de la carta a Keyserling (*Essays* II 270<sup>3</sup>-273<sup>36</sup>), dada la importancia que reviste, lo hemos traducido y anotado brevemente en el apéndice II. Con ironía característica, Mann parte del "afeminamiento" gradual que ha sufrido la imagen masculina y del papel cercano a la androginia que busca jugar la juventud –observaciones que continúan tan válidas hoy como hace ochenta años– en sus relaciones con el mundo "adulto", para llegar a la consideración de "este modo de sentir" como un fenómeno puramente estético. Si en la carta a Weber, Mann ve al homoerotismo como símbolo de la tensión entre la vida y el

---

<sup>29</sup> Cit. por SCHMIDT: 'Platonismus...', p. 152<sup>9</sup> (cf. BÄHR, *Erläuterungen*, p. 57): "Das Problem des Erotischen, ja das Problem der Schönheit scheint mir beschlossen in dem Spannungsfeld von Leben und Geist [...] Zwei Welten, deren Beziehung erotisch ist, *ohne daß die Geschlechtspolarität deutlich wäre*, ohne daß die eine das männliche, die andere das weibliche Prinzip darstellte: das sind Leben und Geist. *Darum gibt es zwischen ihnen keine Vereinigung, sondern nur die kurze, berauschte Illusion der Vereinigung und Verständigung, eine ewige Spannung ohne Lösung [...] Es ist das Problem der Schönheit*, daß der Geist das Leben, das Leben aber den Geist als ›Schönheit‹ empfindet".

espíritu, en este ensayo dedicado a Keyserling hace una concesión más a su constitución “burguesa” y “puritana”, presentándolo como un esteticismo inútil y estéril que niega toda relación con la vida. Sin duda, *La Muerte en Venecia* constituye la fragua en la que se templaron estas ideas: el único intento de von Aschenbach por acercarse a la vida es, por su naturaleza puramente estética, inútil y no puede sino desembocar en la muerte. Si la relación “moral-muerte” es de fuente spengleriana, su gemelo, el binomio “belleza-muerte” lo encontró Mann magistralmente formulado en el poema *Tristán*, de August von Platen, cuyos dos versos centrales (“Quien ha mirado con sus ojos la belleza / está entregado ya a la muerte”) “constituyen”, dice la carta a Keyserling, “la fórmula primordial y originaria de todo esteticismo”; por ello, con todo derecho, “debe llamarse esteticismo al amor homosexual”<sup>30</sup>. No obstante sus bondades estéticas, este tipo de amor, dice Mann citando a Plutarco, “pende de un vello”<sup>31</sup>, se comporta como un “fuego fatuo” y su “generosidad” lo hace incapaz de ser fiel. El Thomas Mann “hijo y padre de familia” termina por imponerse y formular su rechazo por el homoerotismo en términos paralelos, aunque antitéticos, a los de Stefan George: mientras éste alaba el homoerotismo por ser una “fuerza creadora de mundos”, Mann no lo considera “fundacional ni formador de familias ni creador de estirpes”.

No debemos olvidar, en este contexto, que el *Diálogo sobre el amor*, de Plutarco, del que Mann hace, como hemos expuesto más arriba (cap. IV) una larga paráfrasis (GW VIII 490) y que sin duda constituye la fuente antigua fundamental de la novela, concluye con una defensa entusiasta del *matrimonio* frente a la pederastia y el homoerotismo (considerados como antinaturales –para\_ fu/sin o (mili/a– por los dialogantes en 751 DE y 768 E), defensa tanto más significativa, cuanto que ni siquiera propone a la procreación como meta de la unión marital (cf. 770 A). No me parecería fuera de lugar pensar que el modelo de Plutarco no sólo haya tenido resonancia en la *Novelle* como

---

<sup>30</sup> Cf. *Essays* II 272<sup>26-30</sup>. “»Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, / Ist dem Tode schon anheimgegeben.« Aber diese beiden Verse bilden die Ur- und Grundformel alles Ästhetizismus, und mit Fug und Recht ist die Homoerotik erotischer Ästhetizismus zu nennen”. En el ensayo sobre August von Platen (GW IX 269ss.), Mann cita de nuevo y comenta ampliamente el poema *Tristan*.

<sup>31</sup> Véase el apéndice II, nota 19. El “amor que pende de un vello” no es, desde luego, el homosexual en general, sino sólo el pederasta. Mann no hace, en la carta a Keyserling, hincapié alguno en la diferencia.

motivo poético-filosófico en relación con la incapacidad del artista para elevarse al mundo de las ideas, sino también como motivo *moral* en la elaboración de las reflexiones sobre el matrimonio que el autor hizo más tarde en la *Carta a Hermann Keyserling*. Thomas Mann se separa –en el camino que va de la novela a la *Carta*– de Platón y del Plutarco platonizante para seguir al Plutarco romano y moralista: Mann rechaza, pues, también en el uso de sus fuentes antiguas, la homosexualidad.

Pero si Thomas Mann fracasó en el intento de “normalizar” su vida matrimonial, triunfó, paradójicamente, como ‘artista’: con *La Muerte en Venecia*, afirma James REED (*Kommentar* 2004, p. 389), el más importante estudioso de nuestra novela, “Mann no sólo creó un clásico de la literatura homoerótica, sino también un clásico homoerótico de la literatura”<sup>32</sup>. Hans Rudolf VAGET (*Goethe*, pp. 148s.) va, por su parte, un poco más lejos aún: para él Thomas Mann constituye “el más grande y perspicaz psicólogo de la vida sexual, en la literatura alemana”.

\*\*\*

---

<sup>32</sup> Esta opinión moderna no la habría compartido la crítica contemporánea de la novela: Kurt Hiller, uno de los corifeos del movimiento homosexual alemán de la época, escribió una reseña con el título de “¿Dónde quedó la novela homoerótica?”, en la que echa en cara al autor de *La Muerte en Venecia* “estrechez moral”, pero, sobre todo, el haber equiparado el homoerotismo con la peste. Cf. BAHR: *Erläuterungen*, pp. 149s.

## VI

derko/menroj  
 71Eroj aujte/ me kuane/oisin u9po\  
 blefa&roij take/r' olmasi  
 khlh/masi pantodapoi=j e0j a!pei-  
 ra di/ktua Ku/pridoj e0sba&llei:  
 h] ma\_n trome/w nin e0perxo/menon, [...]  
 poti\ gh/ra|...

### Íbico<sup>1</sup>

Íntimamente relacionado con el tema de la sexualidad está el otro, el del envejecimiento que obliga a modificar las conductas sexuales –o, en otras palabras, la comicidad trágica del *senex adulescens*. Los comentarios más importantes de *La Muerte en Venecia* no dan cuenta del significado que puede tener para el planteamiento de toda la novela el hecho de que el protagonista, Gustav von Aschenbach rebase, al comenzar la narración, la edad de cincuenta años<sup>2</sup>. En ninguna parte del texto se menciona su edad con exactitud, pero el comentario más reciente<sup>3</sup>, siguiendo al más importante biógrafo de la juventud de Mann<sup>4</sup>, aduce un documento muy interesante: en el margen de una de sus noticias de trabajo, Mann anotó que los acontecimientos narrados tienen lugar en 1911 y que, para entonces, Gustav von Aschenbach tenía 53 años; es decir, según el propio autor, el protagonista nació en 1858, dos años antes que Gustav Mahler, quien murió el 18 de mayo de ese mismo 1911. Sin duda, Mann ha buscado un paralelismo entre las edades, los nombres e incluso el

<sup>1</sup> Cf. D. L. PAGE: *Lyrica Græca selecta*, Oxford: OUP 1968, frg. 267 [= 287]; “Eros, mirándome otra vez lascivamente con ojos de párpados oscuros, me arroja, múltiples sus seducciones, en las redes imposibles de la Cipria: ¡ay! cuánto tiemblo al <verlo> acercarse [...] a mi vejez...” El poema, considerado según E. ROBBINS (cf. *DNP V col.* 880), uno de los mejores de la lírica griega y conservado quizá, completo, es, dentro del *corpus* existente, el ejemplo más antiguo del tópico del viejo asediado por el amor. El pequeño texto no implica necesariamente un argumento homoerótico; no obstante, este poema y el anterior (266 = 286), movieron al enciclopedista de *Suda* a considerar a Íbico como e0rwtomane/statoj peri\ meira&kia (“salvajemente enamorado de jovencitos [!]”). Schiller recuerda a nuestro autor –sin ninguna connotación erótica, desde luego (si bien en el poema, como Winckelmann, también muere asesinado)– en su famosa balada “Las grullas de Íbico”, de 1798. Cf. *SWI* 437.

<sup>2</sup> Cf. FRIZEN: *Der Tod...*, pp. 11 y 141<sup>13</sup>, quien alude al hecho de que Chaikovski, ‘artista’ y homosexual, como Aschenbach, muriera de cólera –“peste”– a los cincuenta y tres años.

<sup>3</sup> Cf. REED: *Kommentar* 2004, p. 395.

<sup>4</sup> Cf. DE MENDELSSOHN: *Zauberer II*, p. 1442.

aspecto físico del "héroe de la debilidad", Gustav von Aschenbach, y el "artista más serio y sagrado" de su época, Gustav Mahler. (Curiosamente, la edad de von Aschenbach, 53, es capicúa de la de Thomas Mann al momento de emprender su viaje a Venecia<sup>5</sup>.) Por otra parte, el comentario más minucioso que se ha hecho de la novela<sup>6</sup>, no da tampoco una explicación para la edad del protagonista, pero ve en ello un importante elemento de la *imitatio Gæthii*: Aschenbach es un "cincuentón" como el personaje de una de las pequeñas narraciones insertas en la novela épica *Años de peregrinaje de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1821-1829), de Gøthe. "Der Mann von funfzig Jahren" ("El cincuentón")<sup>7</sup> ocupa los capítulos III a V del libro II de dicha novela y constituye, junto con *Las afinidades electivas*, uno de los modelos formales de *La Muerte en Venecia*. La narración de Gøthe acerca de un oficial mayor retirado que se somete a una cura de 'rejuvenecimiento' con afeites y maquillajes para parecer más atractivo a su sobrina, que se ha enamorado de él, apadrina la escena grotesca de la peluquería en el último capítulo de nuestra novela (GW VIII 518s.) y, aludida aquí en la edad del protagonista, marcaría el tema del falso camino al neoclasicismo que toma von Aschenbach y que no lo conducirá al equilibrio goetheano entre 'arte' y 'vida', sino a la esterilidad creativa y al desequilibrio emocional. El cincuentón goetheano, sin embargo, no llega nunca al punto de la degradación, y su destino está muy lejos de la tragicomedia en la que Mann obliga a tomar parte a su personaje, primero en la peluquería y luego en "la pequeña plaza, solitaria" (GW VIII 521).

Sin embargo, ni el paralelismo con Mahler ni la identificación inversa entre las edades de autor y personaje ni la escena goetheana del *Wilhelm Meister* explican

---

<sup>5</sup> Que se trata, probablemente, de un juego buscado, es algo que nos hace pensar una inversión de números que Mann llevó a cabo en *La montaña mágica*: el título del capítulo segundo, "Nr. 34", era, según el manuscrito original, "Nr. 43". NEUMANN (*Zauberberg. Kommentar*, p. 133) no se explica la inversión, pero llama la atención sobre el hecho de que ambas combinaciones suman 'siete'. También FRIZEN: "Fausts Tod...", p. 240, hace hincapié en la inversión de las cifras y piensa, seguramente con razón, que se trata de un acercamiento, buscado por Mann, entre von Aschenbach y Fausto: "Der dreiundfünfzigjährige Aschenbach (Ziffernvertauschung: 35 - 53) erst ist in die faustischen Jahre gekommen..."

<sup>6</sup> Cf. BAHR: *Erläuterungen*, p. 8.

<sup>7</sup> Cf. WA I 24, 260-349 y VAGET: *Gøthe*. En español, véase el relativamente reciente libro de Rosa SALA: *Johann W. Gøthe y otros. El hombre de cincuenta años y la Elegía de Marienbad. Crónica de un amor de senectud*, Barcelona: Alba 2002.

cabalmente por qué von Aschenbach tendría, dentro de la dinámica de la novela, que estar entrado en la cincuentena: *La Muerte en Venecia* no trata de Mahler ni su protagonista, *malgré* Visconti, es un músico ni es una obra solamente autobiográfica; por otra parte, es la sobrina del mayor, en la narración de Goethe, quien se enamora del tío y no *vice versa*, como en el caso de von Aschenbach frente a Tadzio. Parece, pues, que hay que buscar la explicación en otra parte: ¿en la Antigüedad?

\*

Arthur Schopenhauer habla, brevemente, en medio de su tratamiento de la ‘metafísica del amor sexual’ –en el capítulo XLIV de *El mundo como voluntad y representación*– acerca de la pederastia. Según él, la preponderancia (*Uebergewicht*) del cerebro humano explica que el hombre tenga “menos instintos” que los animales y que estos pocos instintos “puedan desviarse fácilmente”:

Es decir, el sentido de la belleza, que debería guiar por instinto la elección para satisfacer la necesidad sexual, se extravía cuando degenera en una propensión a la pederastia. De manera semejante a como la *musca vomitoria* pone sus huevos en las flores del *arum dracunculus*<sup>8</sup> desviada por el olor cadavérico de esta planta, en lugar de hacerlo en carne podrida, según lo pide su instinto.<sup>9</sup>

La brevedad de esta explicación obliga a Schopenhauer, al reelaborar la obra para su segunda edición, a explayarse con mayor amplitud acerca de la *cinedia*<sup>10</sup> en un apéndice al

---

<sup>8</sup> En el libro XXIV de la *naturalis historia*, Plinio dedica un largo apartado (§§ 142ss; cf. también VIII, § 129) al *aron* o *arum*, planta medicinal (que lo mismo propicia la menstruación que cura las hemorroides) a la que distingue completamente del *drako/ntion* griego y de un tipo de *dracunculus* romano. La aposición *arum dracunculus* se refiere a otra especie de *dracunculus*, el olor de cuya flor es tan fétido que puede causar el aborto en las embarazadas. Cf. Dioscórides: *mat. med.* 166 y 167 (= ‘Biblioteca básica Gredos’ 122, pp. 235-237); también, R. KÖNIG / J. HOPP (edd.), *Plinius. Naturkunde*, tomo XX, Múnich: Artemis & Winkler 1993, p. 166.

<sup>9</sup> Cf. Schopenhauer II (= *Die Welt als Wille und Vorstellung* II, cap. XLIV), p. 629: “Nämlich der die Auswahl zur Geschlechtsbefriedigung instinktiv leitende Schönheitssinn wird irre geführt, wenn er in Hang zur Päderastie ausartet; Dem analog, wie die Schmeißfliege, statt ihre Eier, ihrem Instinkt gemäß, in faulendes Fleisch zu legen, sie in die Blüthe des *Arum dracunculus* legt, verleitet durch den kadaverösen Geruch dieser Pflanze.”

<sup>10</sup> *Kinäden* (de *ki/naidoj*) es el término exacto del que se vale Schopenhauer en II 658 para referirse a los pederastas. Plutarco, en sus *Consejos para conservar la salud* (*mor.* 126 a [cf. 705 e]) utiliza, sin embargo,



capítulo XLIV, donde, amparándose en una cita del *Edipo* de Sófocles<sup>11</sup>, pretende explicar que la pederastia no es más que una ingeniosa estratagema de la naturaleza para lograr su propósito fundamental: la reproducción de ejemplares sanos y perfectos de la *species* humana. Como Edipo frente a la Esfinge, Schopenhauer pretende resolver un *aílnigma*<sup>12</sup>: ¿es posible que algo tan absolutamente antinatural, es más, opuesto radicalmente a la finalidad más importante de la naturaleza –la reproducción de las especies– pueda explicarse “a partir de la naturaleza misma”: *aus der Natur selbst?*

Schopenhauer emprende entonces una revisión histórica, pues, no obstante tratarse de una “monstruosidad abominable” (*Abscheu erregende Monstrosität*) y de una “aberración y degeneración repulsiva” (*widerwärtige Verrirung und Ausartung*), la pederastia no solamente no es un caso aislado en la historia de la especie humana, sino que se ha practicado, dice, en todos los tiempos y todas las culturas. Por lo que atañe a la Antigüedad clásica, escribe:

Sabemos muy bien que se encontraba generalmente extendida entre los griegos y los romanos, y que era practicada y confesada públicamente sin pudor alguno ni vergüenza. De ello tenemos más que suficiente testimonio entre los autores antiguos. Sobre todo los poetas son pletóricos del asunto: ni siquiera el casto Virgilio constituye una excepción.<sup>13</sup>

---

esta palabra para referirse a los disolutos (a)ko/lastoi) en general: para los ki/naidoi, dice, “no hay ninguna diferencia en ser tales por delante o por detrás” (mhde\n diafe/rein olpisqe/n tina h@ elmprosqen ei]nai ki/naidon).

<sup>11</sup> Se trata de la escena en la que Tiresias enfrenta a Edipo, causante de la peste en Tebas, en nombre de la verdad (v. 356: ta)lhqe\j ga\_r i0sxuro\n tre/fw). Schopenhauer, como Tiresias, pretende enfrentar también la *peste* de la pederastia con la *verdad* acerca de su origen.

<sup>12</sup> El filósofo de Danzig le llama *unerhörtes Paradoxon*: cf. Schopenhauer II (= *Die Welt als Wille und Vorstellung* II, ‘Anhang zum vorstehenden [= XLIV] Kapitel’), p. 655.

<sup>13</sup> Schopenhauer II, p. 653: “Allbekannt ist, daß ohne Scheu und Schaam öffentlich eingestanden und getrieben wurde. Hievon zeugen alle alten Schriftsteller, mehr als zur Genüge. Zumal sind die Dichter sammt und sonders voll davon: nicht ein Mal der keusche Virgil ist auszunehmen”. Acerca de la castidad de Virgilio véase *infra*, el comentario al capítulo I, s.v. *Novelle*. Desde luego, Schopenhauer no alude aquí (p. 653) a la vida de Virgilio, sino a la ya mencionada *ecloga* II, donde el pastor Coridón muere de amor por el *puer* Alexis.

De hecho, entre éstos, griegos y romanos, no sólo los poetas de los tiempos corrientes, sino también los de los primordiales, como Támiris<sup>14</sup> u Orfeo<sup>15</sup>, e incluso los propios dioses, en especial el padre de ellos<sup>16</sup>, se ufanan de algún *affaire* pederasta. Los filósofos, por su parte, hablan mucho más –sigue diciendo Schopenhauer– del amor antinatural que del ‘normal’, en especial Platón, quien sin conocer aparentemente otra forma del mismo, parece considerar como “un hecho heroico incomparable” el que Sócrates haya despreciado al bello Alcibíades<sup>17</sup>. El mismo Cicerón –exclama Schopenhauer para terminar su revisión de la Antigüedad– llega a decir: *apud Græcos opprobrio fuit adolescentibus, si amatores non haberent*<sup>18</sup>. Luego de constatar que ni las penas de muerte medievales ni las hogueras del siglo XVI, ni medida alguna ha podido jamás extirpar este vicio de raíz, se obliga a concluir que la pederastia no debe ser vista simplemente, como lo había hecho él mismo en el capítulo XLIV, *a priori*, sino como un fenómeno emanado de la propia naturaleza humana; así, la sentencia de Horacio aducida en este punto no puede ser más oportuna:

naturam expelles furca, tamen usque recurret<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> Qa&murij, legendario cantor de Tracia, fue tenido, según fuentes tardías, por inventor de la homosexualidad en general (cf. Apolodoro I 16: Qa&murij [...] prw~toj a)rca&menoj e0ra~n a)rre/nwn: “habiendo Támiris comenzado, el primero, a enamorarse de varones”) o de la pederastia en particular (cf. *Suda* s.v. Qa&murij: prw~toj h0ra&sqh paido\j: “primero que se enamoró de un niño”). El léxico bizantino pone en duda, sin embargo, esta información y corrige: kata\_ de\ a)lh/qeian au0to\j o9 Zeu\j prw~toj h0ra&sqh Ganumh/douj: “pero, en realidad, fue el propio Zeus el primero que amó a Ganimedes”.

<sup>15</sup> Según una tradición, tras la muerte de su esposa Eurídice, Orfeo se apartó de las mujeres e introdujo la homosexualidad en Tracia, lo que –muy significativamente en nuestro contexto– fue causa de su *muerte*. Estobeo IV 20, 47 (*saec. v ineunte*), citando unos dísticos de Fanocles, da cuenta de que: to\n [...] / elktanon [...] / ou3neka prw~toj eldeicen e0ni\ Qrh|/kessin elrwtaj / a!rrenaj, ou0de\ po/qouj h1|nese qhlute/rwn (“lo [sc. a Orfeo] mataron [sc. las ménades] por ser el primero en mostrar entre los tracios los amores entre hombres y no alabar el deseo de lo propiamente femenino”).

<sup>16</sup> Cf. Homero, *Il.* XX 230-235, y Ovidio, *Met.* x 155-161, acerca del rapto de Ganimedes.

<sup>17</sup> Cf. *Banquete* 213 c-d y 222 c-223 a. Me parece expresión exagerada de Schopenhauer (II 653) –incluso dentro de la ironía que supone– el considerar la actitud del Sócrates platónico frente a Alcibíades, en el *Banquete*, como un “beispiellose Heldenthat”.

<sup>18</sup> “Entre los griegos, fue causa de oprobio para los jovencitos carecer de amante”. Citado por Servio [*ad Æn.* 325] y atribuido al libro cuarto del *de re publica* del arpinate.

<sup>19</sup> Schopenhauer, *ibid.*, citando a Horacio, *epist.* I, X, 24; en la traducción de Wieland (1784): “Wie verächtlich ihr / sie von euch stoßt, die [stärkere] Natur / kommt immer [unversehns] zurück” (“La naturaleza [triunfante] vuelve siempre [inopinada], por más que con desprecio la echéis de donde vos”). Cf. Manfred FUHRMANN

Apelando entonces Schopenhauer a su oficio innato (*angeborene[r] Beruf*) como investigador de la verdad, promete solucionar el problema, descubriendo el misterio natural (*Naturgeheimnis*) de la pederastia. Para hacerlo, parte de la interpretación de un pasaje del libro VII de la *Política* de Aristóteles en el que el estagirita, hablando de la procreación y la crianza de los hijos en la ciudad ideal, afirma que los nacidos de padres demasiado jóvenes son “imperfectos (a) telh=), tanto en lo que hace a su cuerpo como a su mente”; y, los de padres demasiado viejos (ta\_ tw~n geghrako/twn), “débiles” (a) sqenh~)<sup>20</sup>. Por consiguiente, Aristóteles prescribe que –en la traducción de Schopenhauer– “quien tenga cincuenta y cuatro años no debe traer más niños al mundo, aunque por razones de salud o por cualquier otra causa deba seguir ejerciendo el concúbito”. Sin embargo, Aristóteles no explicita cómo deban conciliarse ambas exigencias, a saber, “seguir ejerciendo el concúbito” (*den Beischlaf ausüben*) y evitar la concepción. Schopenhauer supone que Aristóteles aconseja tácitamente el aborto de los ejemplares “débiles” que necesariamente tendrían que producirse –como, de hecho, lo hace un poco antes (1335 b, 15)–; sin embargo, esta medida no es propia del desarrollo normal de la naturaleza y, como *natura non facit saltus*<sup>21</sup>, tampoco podría serlo una detención brusca de la secreción seminal en el hombre a partir de una determinada edad. No tiene la naturaleza, pues, más remedio que recurrir al instinto, su “instrumento favorito” (*beliebtes Werkzeug*), para darle la encomienda de crear, como en el caso de la atracción sexual normal, una *ilusión* (recordemos que para Schopenhauer el “amor” no es más que un truco ilusorio de la especie humana para garantizar su conservación), sólo que, en este caso, una ilusión

---

(ed.), *Christoph Martin Wieland. Übersetzung des Horaz*, Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag 1986, p. 182.

<sup>20</sup> Cf. Aristóteles, *pol.* VII 16 (= 1335 b). Schopenhauer refuerza su argumentación citando un pasaje paralelo de las *e0klogai/* (II 7) de Estobeo: pro\j th\n r9w&mhn tw~n swma&twn kai\ teleio/thta dei=n mh/te newte/rwn algan, mh/te presbute/rwn tou\j ga&mouj poiei=sqai, a)telh= ga\_r gi/gnesqai, kat 0 a)mfote/raj ta\_j h9liki/aj, kai\ telei/wj a)sqenh= ta\_ elkgona (“en relación con su fuerza y perfección física [sc. de los hijos], es necesario que los matrimonios no se hagan ni entre demasiado jóvenes ni entre demasiado viejos, pues, en el caso de ambas edades, los hijos nacen imperfectos y completamente débiles”).

<sup>21</sup> En el *de incessu animalium* (704 b 15 [= 708 a 9]) Aristóteles descubre una de las leyes fundamentales de la naturaleza: h9 fu/sij ou0qe\n poiei= ma&thn (“natura no hace nada en vano”), cita que Schopenhauer traduce, *sinngemäß*, por “la naturaleza no se salta pasos”.

“errada”<sup>22</sup> (*irregeleitet*) que, aun implicando la aberración moral –de la que la naturaleza no se cuida<sup>23</sup>–, evite la depravación física de los ejemplares de la *species*:

Como consecuencia de esta previsión de la naturaleza, va apareciendo paulatina y furtivamente, alrededor de la edad que menciona Aristóteles, por lo general, una propensión hacia la pederastia que se hace cada vez más clara y definitiva en la medida en que disminuye la capacidad para engendrar hijos sanos y fuertes. Es así como lo ha dispuesto la naturaleza<sup>24</sup>.

Schopenhauer llega aquí al punto que se había propuesto alcanzar: la pederastia, fenómeno a primera vista tan contrario a la naturaleza, no es más que lo que la misma naturaleza ha organizado para evitar la procreación de ejemplares débiles de la especie humana. He ahí la solución de la paradoja inicial.

Como comentamos en otro lugar (comentario al capítulo I, s.v. ‘Ungerer’), Thomas Mann leyó *El mundo como voluntad y representación*, de Arthur Schopenhauer, en su buhardilla de Schwabing, “intensamente” y se dejó fascinar por su “metafísica de esencia profundamente erótica”. El capítulo XLIV de la segunda parte –y su apéndice– llevan justamente el título de “Metafísica del amor sexual”. No es improbable suponer<sup>25</sup> que este “apéndice” –en el que Schopenhauer parafrasea e interpreta algunas ideas sueltas de la *Política* aristotélica para demostrar la ‘naturalidad’ de lo ‘antinatural’ dentro de una “metafísica del amor” que no supone ningún ingrediente que no sea de orden instintivo (entendiendo por ‘instinto’ una de las formas de la *voluntad*)–, suponer, digo, que este prolijo *excursus* de Schopenhauer es la explicación del planteamiento que Mann hace de su

---

<sup>22</sup> “Errada” en un sentido transitivo, es decir, la ilusión *hace errar* al cincuentón que “por motivos de salud o por cualquier otro” se vea precisado al coito, apartándolo de la mujer, a la que podría preñar de *imbecilles* – como dice en este caso (II 655) la traducción latina que Schopenhauer hace acompañar a sus citas griegas.

<sup>23</sup> Cf. Schopenhauer II, p. 656: “Die Natur kennt nämlich nur das Physische, nicht das Moralische: sogar ist zwischen ihr und der Moral entschiedener Antagonismus” (“Y es que la naturaleza conoce sólo lo físico, no lo moral: es más, entre ella y la moral existe un decidido antagonismo”).

<sup>24</sup> Cf. Schopenhauer II, p. 657: “Dieser Vorsicht der Natur zufolge stellt, ungefähr in dem von Aristoteles angegebenen Alter, in der Regel, eine päderastische Neigung sich leise und allmähig ein, wird immer deutlicher und entschiedener, in dem Maaße, wie die Fähigkeit, starke und gesunde Kinder zu zeugen, abnimmt. So veranstaltet es die Natur.”

<sup>25</sup> Cf. *infra*, nota 203; también, FRIZEN: *Der Tod...*, p. 141<sup>13</sup>.

novela ya en la primera frase: “Gustav Aschenbach o [...] von Aschenbach, desde que cumplió cincuenta años”. La nobilitación del escritor, su canonización como paradigma de la juventud y la página de la prosa más exquisita, es decir, el *acmé* griego del protagonista (todo aquello que simboliza la partícula *von*) tiene lugar en el momento mismo —la conjunción “o” tiene un valor epexeagético— en que su capacidad [re]productiva comienza a *disminuir*<sup>26</sup>, en el momento en el que por naturaleza, su esencia comienza a *deteriorarse*<sup>27</sup>, en el momento en el que sólo un “truco” de la naturaleza puede sacarlo de la jugada de la vida para confundirlo en el laberinto del arte. La pederastia de von Aschenbach está, en los términos de Schopenhauer-Aristóteles, condicionada por la naturaleza y, por lo mismo, es ajena a *su voluntad*: es la *voluntad de la naturaleza*. La antinomia que tanto preocupó a Mann, como hemos visto a lo largo de todas estas páginas, durante la primera etapa de su producción novelística, el problema de la tensión entre el *arte* y la *vida* (o la *vida* y el *espíritu*) se resuelve aquí a favor exclusivamente de la *vida*: el amor y la belleza no son más que las estratagemas naturales que desvían de la mujer la *libido* del cincuentón para evitar la concepción de ejemplares débiles de la especie humana. La gran ironía de la novela consiste entonces, quizá, en querer desviar también la atención del lector, mediante mecanismos y adminículos literarios tomados cuidadosamente de la *Antigüedad* griega, hacia el mundo ilusorio de la belleza y el amor antiquizantes, para luego enfrentarlo a la única contraparte *real* de la vida —*que no es ni el arte ni el espíritu, sino la muerte*<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Cf. nota 197: *abnimmt*; además, *ibid.* “je mehr im Manne die Zeugungskraft *abnimmt*, desto entschiedener ihre widernatürliche Richtung wird” (“cuanto más *disminuye* en el hombre la capacidad de procreación, tanto más se definen su tendencias antinaturales”).

<sup>27</sup> Cf. Schopenhauer II 656: “Deterioration”. Véase, *infra*, lo dicho al final del capítulo VII.

<sup>28</sup> No todos los estudiosos de la presencia de Schopenhauer en Thomas Mann (cf., por ejemplo, KOOPMANN: “Schopenhauer”, y B. KRISTIANSEN: “Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption”, en KOOPMANN: *Handbuch*, pp. 276-283. Tampoco HÄFELE / STAMMEL: *Grundlagen*, pp. 25-28; véase, en cambio, REED: *Kommentar* 1983, p. 172, quien alude brevemente al tema) han tenido en cuenta la importancia del *apéndice* al capítulo XLIV de *El mundo como voluntad y representación* para la relación entre *La Muerte en Venecia* y sus fuentes antiguas: es allí donde encontramos la mención a la égloga II de Virgilio, pero también donde se sugiere a Platón como fuente antigua de toda disquisición sobre el amor pederasta, y donde, en destacado lugar, aparece el nombre de Cicerón como clímax retórico de una discusión que es más bien ajena a la imagen convencional del arpinate. Es más, Schopenhauer menciona, por lo menos dos veces (*Die Welt...*II 653), el tiempo primordial (“*Urzeit*”, “*früheste Zeiten*”) como plagado de pederastia, es decir, proyecta el vicio de Aschenbach al *tiempo mítico*, al *illo tempore*, de la misma manera como Mann describe el quehacer ácrono, también *mítico*, de Tadzio en el Lido-Iliso, al comienzo del capítulo cuarto, mediante formas verbales infinitas.

Raúl Torres M., *“Vom Harz bis Hellas...”*

\*\*\*

## VII

Ihr schönen Kinder laßt mich wissen:  
Seid ihr nicht auch von Luzifers Geschlecht?

Goethe<sup>1</sup>

Sería imposible terminar esta brevísima revisión de algunas de las fuentes de *La Muerte en Venecia*, antiguas y de la moderna literatura alemana, sin dedicar al menos unas pocas páginas a la relación que guarda la novela con el *Fausto* de Goethe. En algún capítulo anterior hemos aludido al papel que juega la *imitatio Gæthii* no sólo en la obra, sino también en la vida de Thomas Mann<sup>2</sup>. Una comparación detallada de la manera en que *La Muerte en Venecia* puede leerse como una especie de *Fausto* en prosa (“tragedia en prosa”) constituiría una disertación *per se*. Aludiré, pues, en las siguientes líneas, solamente a algunas de sus afinidades más evidentes.

En su ensayo *Gæthe como representante de la Edad burguesa*, escrito para la celebración del centenario de la muerte de Goethe y pronunciado en la Academia Prusiana de las Artes, en Berlín, el 18 de marzo de 1932, Thomas Mann asegura que acerca de Goethe no puede hablar sino “con amor, es decir, desde una intimidad cuya indecencia sólo

---

<sup>1</sup> Cf. *Faust*, vv. 11769s.: “Hermosos niños, dejadme, pues, saber: ¿no sois acaso de Lucifer hijos también?”. Palabras de Mefistófeles al coro de ángeles en la escena del entierro de Fausto, hacia el final de la segunda parte de la *Tragedia*. Véase lo dicho *supra* en la nota 210. En lo sucesivo, los números entre paréntesis remiten al número de verso de *Faust. Eine Tragödie* (WA I 14, vv. 1-4612) y *Faust. Der Tragödie Zweiter Theil in fünf Acten* (WA I 15.1, vv. 4613-12111).

<sup>2</sup> La bibliografía en torno a la íntima relación entre Thomas Mann y Goethe raya en lo inabarcable. De lo que yo he podido tener a mano, me parece que deben ponerse de relieve cinco trabajos: BLUME (1949), SCHULTZ (1971), WYSLING (1978), SIEFKEN (1981) y la magnífica antología de MERTZ (1999).

es atenuada por el más vivo sentido de lo inconmensurable”<sup>3</sup>. Mann considera que Goethe representa el humanismo renacentista que unía ciencia y arte en un modo de “duplicidad de alma” (*Doppelseelentum*) y ve una constatación de ello en el hecho de que Goethe prefiriera leer su propio poema épico *Germán y Dorotea* en la versión latina<sup>4</sup> que en el original alemán. Esa visión de un Goethe humanista y humano, inspira a Mann ya en 1905 planes para un *Fausto* y, a más tardar en 1910, se convierte en la figura principal de la constelación fija constituida también por Schopenhauer, Wagner y Nietzsche. Mann no se acercó a Goethe simplemente para hacerlo objeto de una admiración incondicional, sino más bien como a un padre que le permitía, “cerciorarse de sí mismo” y “legitimar su quehacer literario”. Es así que puede decirse, siguiendo a Wolfgang MERTZ (p. 11), que en los ensayos de Mann acerca de Goethe se aprende más sobre Thomas Mann mismo que sobre Goethe porque, a diferencia, por ejemplo, de Hans Carossa –por compararlo con otro autor de la primera mitad del siglo XX– Mann se acercó también a los lados “oscuros” y “problemáticos” de su modelo (*ibid.*). Escribe Mann en 1943:

A la larga, he logrado despertar la asociación con Goethe y permitir a otros, iguales a mí, ver en mi vida y en mi obra una contribución de tipo muy personal a la inmortalidad de Goethe<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*, publicado por primera vez en la revista *Neue Rundschau* (43 / 4) en abril del mismo año; cf. *Essays* III, pp. 307-342 y *GW* IX 297-332 (p. 297: “[...] mit Liebe, das heißt: aus einer Intimität, deren Anstößigkeit durch den lebendigsten Sinn fürs Inkommensurable gemildert wird.”). En este sentido, véase el ensayo de Joachim SENG sobre la correspondencia con uno de los principales editores modernos de las obras de Goethe: „»Ich kann von Goethe nicht anders sprechen als mit Liebe«. Thomas Manns Briefwechsel mit Ernst Beutler“, en *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* [Tubinga] 1998, pp. 242-275.

<sup>4</sup> Mann se refiere a la traducción en hexámetros latinos confeccionada por Benjamin Gottlob Fischer, profesor del seminario de Schönthal, y publicada en Stuttgart, en 1822, con el título de *Arminius et Theodora* por Johannes Benedikt Metzler. En una carta del 8 de julio de 1823 escribe Goethe al jurista y consejero de Estado Chr. Fr. L. Schulz, desde Marienbad: “Me trajeron la traducción latina de *Germán y Dorotea*, cosa que me produjo una sensación muy especial; hacía muchos años que no había vuelto a leer este poema y ahora lo veía yo como en un espejo [...], capaz de ejercer una cierta fuerza mágica propia. Podía yo ver ahí, pues, mi propio pensamiento y poesía, idénticos y otros –en una lengua mucho más culta que tiende hacia el concepto, donde el alemán frecuentemente lo soslaya– convertidos a un lenguaje sentencioso que, aunque se aleja del sentimiento hace bien al espíritu” (*WA* IV 37<sup>3-15</sup>).

<sup>5</sup> Carta a Fritz Kaufmann, del 3 de febrero de 1943: “Wie es mir auf die Dauer gelungen ist, die Goethe-Assoziation herauszurufen und andere, gleich mir selbst, in meinem Leben und Werk einen persönlich geprägten Beitrag zur Unsterblichkeit Goethes erblicken zu lassen“.



Este juicio es especialmente válido en relación con *La Muerte en Venecia*. En efecto, la “intimidad indecente”; el sentido de lo “inconmensurable”; la importancia paralela de Goethe con Schopenhauer, Wagner y Nietzsche; y, desde luego, la oportunidad para “cerciorarse de sí mismo” acercándose a los lados “oscuros” y “problemáticos” de su modelo, constituyen, en *La Muerte en Venecia*, esa “contribución de tipo muy personal” a la inmortalidad de Goethe. Es así que el propio Mann forjó la leyenda de que Gustav von Aschenbach y su amor tardío y prohibido no eran más que Goethe y su amor de senectud<sup>6</sup>. Pero la estructura y la dinámica de la novela toda hablan de una relación formal y motivica muy estrecha con la obra que incitó a Mann, hasta el final de su vida, a rivalizar con Goethe: *Fausto*.

\*

En ambas obras, el personaje que encarna “el mal” se manifiesta bajo multitud de máscaras. El “dios de las moscas, corruptor y mentiroso” (“Fliegengott, Verderber, Lügner”: v. 1334) aparece lo mismo como perro que como caballero; como otro Fausto (vv. 6685ss.) y como mago; como bufón e incluso –significativamente– como *pederasta*<sup>7</sup>. En *La Muerte en Venecia*, “Mefistófeles” es lo mismo vendedor de boletos en el barco, que viejo borracho y salaz; *gondoliere*, peluquero o cantante bufón. El propio excursionista –*errante* (“Wanderer”)– del primer capítulo, además de representar claramente a la Muerte antigua y medieval, resulta ser Satanás, según se ha constatado<sup>8</sup>, de la misma manera como Satanás, el “perro de aguas, en esencia” (“des Pudels Kern”: v. 1323), se desenmascara como un “estudioso *errante*” (“fahrender Scholasticus”)<sup>9</sup>. Este “perro de aguas” se aparece a Fausto

---

<sup>6</sup> Véase el comentario a ☞ **cerró en un puño**, del capítulo II.

<sup>7</sup> Hecho quizá no subrayado, en relación con nuestra novela, por la literatura especializada: cf. los versos 11769 a 11777 de la *Segunda Parte*, donde Mefistófeles quisiera besar al coro de ángeles, “schöne Kinder” (“bellos niños”), por considerarlos “begierlich [= *begehrlich*: cf. FISCHER: *Goethe-Wortschatz*, s. v.]” (“apetecibles”). Véanse también los versos 11780 a 11800, donde Mefistófeles, en su penúltima intervención, en pleno proscenio, asegura que “ver al coro de ángeles por detrás” (“von hinten anzusehen!”: v. 11799) es “gar zu appetitlich” (“despierta, sin duda, el apetito”). Véase también los versos 7746ss., en los que la empusa amenaza a Mefistófeles con los atributos del burro, y el 8029, donde se siente acusado por hermafrodito.

<sup>8</sup> Cf. Walter PABST: “Satan und die alten Götter in Venedig. Entwicklung einer literarischen Konstante”, en *Euphorion* [Heidelberg] 49 (1955), pp. 335-359.

<sup>9</sup> FRIZEN: “Fausts Tod...”, p. 230, cree encontrar, seguramente con razón, un vínculo entre el “escolástico errante”, el “excursionista [errante]” y el “errante sin sombra”, es decir, el Peter Schlemihl del cuento

en plenas Pascuas de Resurrección, es decir, el “paseo pascual” (*Faust* I 1: *Vor dem Thor*) de Fausto equivale *mutatis mutandis*, al paseo de Aschenbach, “a principios de mayo”, “en una tarde de primavera” (GW VIII 444). En el Jardín Inglés reina un clima “bochornoso” y el término que utiliza Mann para denotarlo (GW VIII 444: “dumpfig”) es el mismo del que se vale Goethe para expresar la desazón de Margarita al entrar en su pequeño cuarto en el que acaba de estar Mefistófeles (v. 2753: “es ist [...] so dumpfig hie”). Es más, por toda reacción al bochorno, Margarita comienza a cantar una balada –“Der König in Thule”– sobre una relación erótica “irregular”, de la misma manera como von Aschenbach está a punto de experimentar la erupción de sus sentimientos eróticos “irregulares”: de hecho, el paseo pascual de Fausto, “a través de un verde llano” (“über die grünende Flur”: v. 910) –el de von Aschenbach es “a través del llano abierto” (“über die offene Flur”: GW VIII 444)– termina en un serio diálogo entre Fausto y Wagner en el que aquél confiesa tener “dos almas en su pecho”<sup>10</sup>, una de las cuales se aferra al mundo *in derber Liebeslust* (v. 1114: “en un ansia burda de amor”), tal como von Aschenbach descubre también una insospechada naturaleza doble por obra de la cual su *Reiselust* (GW VIII 446)<sup>11</sup> termina por convertirse también en una *derbe Liebeslust*.

Sin embargo, el paralelismo fundamental de las dos primeras escenas de *Fausto* (*Nacht* y *Vor dem Thor*) con el primer capítulo de *La Muerte en Venecia* es, en mi opinión<sup>12</sup>, el de una “necesidad de regeneración” (“wiederherstellen” GW VIII 444 / “Christ ist erstanden”, v. 797), de abandonar un estado de estrechez física o anímica (“engen gotischen Zimmer”, antes del v. 354 / *motus animi continuus* GW VIII 444) –que obliga a los

---

homónimo de Adalbert von Chamisso. De hecho, Mann se ocupó de la redacción del ensayo *Chamisso* (GW IX 35-57) desde finales de 1910, es decir, desde antes de emprender su viaje a Venecia. En ese ensayo, p. 53, Mann llama a Schlemihl “großartig zufriedener Wanderer” (“un errante extraordinariamente satisfecho”). Véase, *supra*, capítulo II.

<sup>10</sup> El motivo proviene de Platón (v.gr. *Rep.* 439 d-e), y es Jenofonte (*Ciropedia* VI 1, 41) quien lo formula, en boca de Araspes, de la manera más cercana al pasaje de *Fausto* (v. 1112): *du/o ga\_r [...] e1xw yuxa&j*. Cf. también la primera epístola católica (Iac I 8): *a) nh\r di/yuxo j* (“vir duplex animo”).

<sup>11</sup> Es interesante recordar que la “gana de viajar” (*Reiselust*) en general, pero muy en especial la gana de viajar a Italia, ha sido interpretada como símbolo del “comportamiento homosexual”: cf. Gerhart HÄRLE: *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*, Frankfurt a. M. 1988, pp. 143s., cit. por REED: *Kommentar* 2004, p. 399.

<sup>12</sup> Cf. también FRIZEN: “Fausts Tod...”, p. 234.

protagonistas a salir “por jardines y prados” (“durch die Gärten und Felder”, v. 930) en busca de “aire y movimiento” (“Luft und Bewegung” *GW VIII 444*)–, regeneración aparente que, sin embargo, los conduce nuevamente al estado de estrechez inicial, tras caer, en un caso, en el engaño de Mefistófeles (“Augentäuschung”, v. 1157); en otro, en el de *Thánatos* (“Sinnestäuschung” *GW VIII 447*). Esta “expansión interior” de los protagonistas, luego de su encierro, puede entenderse, goetheanamente, como la *diástole* que sigue a la *sístole* y que retornará a ella. *La Muerte en Venecia*, pues, y *Fausto* comienzan repitiendo, como todo organismo, la “fórmula eterna de la vida”<sup>13</sup>.

La propia “visión” del paisaje exuberante y exótico experimentada por Gustav von Aschenbach en el “resplandor del día agonizante” (“Abglanz des scheidenden Tages” *GW VIII 445*) corresponde al momento en el que Fausto, luego de retornar de su paseo “al fulgor del sol poniente” (“in Abendsonne-Gluth”, v. 1070), en un largo monólogo frente a Wagner, experimenta también aquella “expansión de su interior”, aquella “diástole” que le hace ver a sus pies un paisaje “exótico” –con montes, “mar abierto en tibias enseñadas” (v. 1082)–, de manera, por lo demás, muy similar a la visión de la Antigüedad griega –otro paisaje mental “exótico”– que experimenta Hans Castorp, también al atardecer<sup>14</sup>, luego de su peligroso *paseo* por la nieve en el capítulo sexto (“Schnee”) de *La montaña mágica*<sup>15</sup>: los tres personajes creen ver, en medio del crepúsculo norteño, un escenario mediterráneo; en el caso de Fausto y von Aschenbach, además, el contraste entre la montaña y el mar puede interpretarse como la contraposición entre el deber y lo propio (Margarita), y lo deseado e instintivo (Tadzio). Se trata, en última instancia, de la misma antítesis “vida” o

---

<sup>13</sup> Goethe explica, en diversos lugares de su obra, lo que entiende por estos términos; cf., por ejemplo, en la ‘Parte didáctica’ de la *Cromatología* o *Teoría de los colores* (WA II 1, 15<sup>20-23</sup>): “Así pues, la inspiración supone la expiración y viceversa; así, toda sístole, su diástole: es la fórmula eterna de la vida...” (“So setzt das Einathmen schon das Ausathmen voraus und umgekehrt; so jede Systole ihre Diastole. Es ist die ewige Formel des Lebens...”). Cf. mi contribución “Goethe y Platón” (*vid. supra* nota 168), p. 217s.

<sup>14</sup> Cf. *GW III 674*: “Eran cuatro y media [...] pero a las cinco o cinco y media oscurece completamente” (“Es war halb fünf [...] Aber um fünf oder halb sechs wird es regelrecht dunkel”).

<sup>15</sup> Cf. *GW III 677-683*. NEUMANN: *Kommentar*, pp. 311s. hace hincapié en la influencia que un poema – paradójicamente, traducido del chino– del ciclo *Das Lied von der Erde*, de Gustav Mahler (a cuyo estreno, bajo la batuta de Bruno Walter, asistió Mann en noviembre de 1911), tuvo en la concepción de muchos de los detalles “grecizantes” de esta “visión” de Hans Castorp.

“espíritu”, principio fundamental de *La Muerte en Venecia*, y que, como hemos dicho más arriba, Goethe formuló como la existencia de “dos almas” en el pecho de Fausto.

Uno de los momentos en los que el lector distingue con mayor claridad la afinidad entre el mito de Fausto y la narración de Mann es aquel en el que von Aschenbach da su nombre y su destino a un personaje que no puede ser más que el diablo (GW VIII 458s): el viejo con barba de chivo y aspecto de director de circo que, dentro de una cabina de barco lóbrega y cavernosa, garrapatea con sus dedos amarillos y huesudos el salvoconducto – “cualquier hojilla basta” (“Ist doch ein jedes Blättchen gut”, v. 1736)– de Aschenbach al inframundo. Los trazos son hechos con una tinta “viscosa” que corresponde, obviamente, al “icor muy especial” (“ganz besondrer Saft”, v. 1740) con el que Fausto firma el pacto. Éste debe conducir a ambos personajes a la muerte (“dann mag die Todtenglocke schallen”, v. 1704); en *La Muerte en Venecia* la Muerte está prefigurada en los dedos huesudos y amarillos del viejo, pero sobre todo en la “arenilla azul” que espolvorea sobre la tinta a manera de secante: el azul es el color de la muerte para Thomas Mann,<sup>16</sup> a la vez que la arenilla es el contenido del reloj, el reloj de arena, símbolo, desde el Renacimiento, de la melancolía y la *vanitas mundi* y que, en una nueva alusión a *Fausto*, aparece fatalmente en el capítulo V (GW VIII 511) para introducir la debacle final: el profesor von Aschenbach, que se ha quedado solo en la oscuridad tras la danza de la Muerte ejecutada por los músicos callejeros, recuerda que, desde su juventud, ha sido acompañado por un reloj de arena que le indica, ahora, que “fugaz la noche, el tiempo huyó” (“Die Nacht schritt fort, die Zeit zerfiel”). Este yambo –verso propio, justamente, de la tragedia–, introducido en medio de la

---

<sup>16</sup> Esta opinión de Mann acerca del color azul, podría muy bien ser igualmente de raigambre goetheana. En la ‘Parte didáctica’ de la *Cromatología*, sección sexta [WA II 1, 314ss.], Goethe discute la influencia sensorial y moral de los colores sobre el hombre. En los párrafos que dedica al azul, leemos: “Así como el amarillo lleva en sí siempre algo de luz, así puede decirse también que el azul lleva siempre *algo de oscuro* [§ 778]”; el azul es, como color, *energía negativa* “y, en su estado de mayor pureza, una excitante *Nada*. Hay algo de contradictorio entre la *excitación* y la *serenidad* que produce el verlo” [§ 779]; “el azul nos produce una sensación de *frialdad* y nos recuerda la *sombra*. Cómo es que se derive del *negro* nos es desconocido” [§ 782]; “habitaciones tapizadas completamente de azul, dan la impresión de ser *amplias*, pero al mismo tiempo *vacías* y *frías*” [§ 783]; “el cristal azul muestra los objetos con una luz *mortecina*” [§ 784]. Es evidente la asociación que puede establecerse entre el color azul y muchas de las características convencionales de la muerte; de especial interés, sin embargo, es la sensación de *amplitud* (cf. la *Nada* schopenhaueriana) que produce: recordemos otra vez la *expansión interior* que sufre von Aschenbach tras la visión de la Muerte y la expansión que experimenta Fausto tras su intento de suicidio. Las paredes del Salón del Pasado que sirve de velatorio al *Requiem* de Mignon, están tapizadas de azul (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, VIII 8 [WA I 23, 253<sup>2-6</sup>]).

prosa, ha sido modelado sobre los versos 11593s. de *Fausto*: a la muerte del héroe, Mefistófeles y el coro recitan “paró el reloj –paró: como la noche profunda, calla. La aguja cae” (“die Uhr steht still –Steht still! Sie schweigt wie Mitternacht. / Der Zeiger fällt”)<sup>17</sup>.

También la escena de los bebedores en la taberna de Auerbach en Leipzig (*WA I 14*, pp. 98-113) es correspondiente de la de los polesanos del barco que conduce a von Aschenbach a Venecia: ebrios –siguiendo el modelo de Frosch, Brander y compañía– representan, como bien apunta FRIZEN, “el camino del humanismo a la bestialidad, que pasa por el nacionalismo”<sup>18</sup>. En efecto los “alegres camaradas” de Leipzig y la “repungante canción” (“garstig Lied”, v. 2093) de corte político que entona Frosch en la taberna de Auerbach, encuentran su paralelo en los jóvenes polesanos, “vestidos patrióticamente”, y sus “vivas” y gritería al llegar a la costa italiana, luego de haber bebido con el capitán “desde las diez de la mañana” (*GW VIII 461s.*). Además de política y bebida, los camaradas de Leipzig hablan sólo de un tema: *die Sauerei* (v. 2078), *salacidad indecente* que leemos en la mirada (“verblödeten Blicks”) y la ominosa despedida del “vanidoso senil”, al desembarcar von Aschenbach en Venecia, despedida con la cual introduce Thomas Mann – en un contexto *repugnante* (*garstig*)– la figura de Tadzio en la novela: “nuestros parabienes al amorcito, al amorcito, al más lindo amorcito” (“unsere Komplimente dem Liebchen...dem Liebchen, dem feinen Liebchen” *GW VIII 463s.*). Esta fórmula está literalmente tomada de los canturreos de Frosch: “salúdame a mi amorcito... / un beso y un saludo al amorcito” (“Grüß’ mir mein Liebchen... / Dem Liebchen Gruß und Kuß”, vv. 2102-2104) y *repetida* de manera igualmente insistente en la primera parte de *Fausto* (vv. 3179, 3303, 3426, 3683) en relación con *Margarita*.

De hecho, Tadzio, “la dulce juventud” (“die süße Jugend” *GW VIII 518*), y Margarita, la “dulce sangre joven”, (“süße junge Blut”, v. 2636), son uno y lo mismo. La epifanía del

---

<sup>17</sup> El verso 11594 continúa: “Er fällt, es ist vollbracht” (“Cae: todo se ha consumado”), con una obvia alusión al lenguaje bíblico (Io 19, 30: *tete/lestai* [“Es ist vollbracht”, en la traducción de Lutero] que identifica a Fausto con Cristo, de la misma manera como la escena de *La Muerte en Venecia*, donde von Aschenbach, tirado junto a una fuente y recitando el *Fedro* platónico (*GW VIII 521*), constituye, formalmente, un *Ecce Homo*.

<sup>18</sup> Cf. FRIZEN: „Fausts Tod...“, p. 238.

jovencito polaco, como tal, no tiene, en realidad, nada que ver con su “sexo”: tan es así que FRIZEN (“Venus Anadyomene”, pp. 190 y 195) ha llegado a identificarlo, en su vertiente antiquizante, con Afrodita, y, en su contenido “germánico”, con Isolda. Lo que los hace idénticos, además de su función mítica y su edad (“quizá catorce años”, Tadzio, y, “de poco más de catorce”, Margarita)<sup>19</sup>, es, más bien, el constituir, en ambas obras, un *instrumentum diaboli* – o como lo dice el propio Mann: “Werkzeug einer höhnischen Gottheit” (“instrumento de una divinidad burlona” *GW* VIII 515). Sin embargo, los dos constituyen también, más que personas reales, “tipos de la belleza”, es decir, en última instancia “ideas” de belleza, lo que los identifica con la Helena de la *Segunda parte* de *Fausto*. Si los dos primeros son *instrumenta diaboli*, Helena es, por su parte, “plaga apocalíptica” y “perra” destructora de pueblos<sup>20</sup>, es decir, *la belleza*, puede ser interpretada, tanto por la imaginaria cristiana como por la tradición antigua, como la parte destructora de Apolo, cuya etimología popular, según lo consigna Macrobio, deriva, justamente, del verbo *apollumi*, “destruir”<sup>21</sup>. Goethe fue especialmente enemigo de las filosofías abstractas y las posturas idealistas<sup>22</sup>, es decir, *la belleza* como *idea* –descarnada y fantasmal– no puede tener, según él, sino consecuencias nocivas para la *realidad* de quien la persigue vanamente. Es así, quizá, que podamos explicarnos mejor el silogismo del poema *Tristan*,

<sup>19</sup> *GW* VIII 469: “Ein Knabe [...] von vielleicht vierzehn Jahren”; vv. 2624-26: “...ein gar unschuldig Ding / ...über vierzehn Jahr doch alt”. La comparación de ambos pasajes podría llevar a proponer al propio Fausto, no sólo a Mefistófeles, como pederasta: Margarita, de apenas quince años, habría sido mancillada, inducida por Fausto al aborto y, como consecuencia de ello, al cadalso.

<sup>20</sup> Que Helena sea causa de males para los aqueos, es un tópico repetido numerosas veces en la *Iliada* (v.gr. B 161, 177; G 128; cf., no obstante, la opinión contraria de Príamo: G 164); ella misma, en la famosa “Ticoscopía” del canto III, se da el predicado de *kunw~pij* (“shameless”, “outrageous”: R. J. CUNLIFFE: *A Lexicon of the Homeric Dialect*, Londres 1924, s.v.). Ulrich GAIER (*vide infra* nota 234, tomo II, p. 643) identifica a Helena, como instrumento mefistofélico, es decir, satánico, con Babilonia, la gran ramera; y, como emanada del profundo pozo de las *madres* (identificado, a su vez, con el abismo desde el que sube *la bestia*), con las terribles plagas del fin de los tiempos.

<sup>21</sup> Cf. *Saturnalia* I 17: “alii cognominatum Apollinem putant w(j a)pollu/nta ta\_ zw|~a” (“otros creen que Apolo recibe ese nombre porque destruye los seres vivos”).

<sup>22</sup> “Goethe”, piensa Mann es sus *Consideraciones de un apolítico*, es “la gran vivencia artística de Alemania [...] una vivencia [...] completamente humana, ajena a toda abstracción y enemiga de toda ideología” (*GW* XII 279: “das große künstlerische Erlebnis Deutschlands [...]: ein Erlebnis [...], menschlich durchaus, fremd aller Abstraktion, feind aller Ideologie”).

de von Platen (“si se mira la belleza, se entrega uno a la muerte”) y la actitud desconfiada de Mann frente a “lo meramente bello”<sup>23</sup>.

Como “ideas de belleza”, Margarita y Tazio son percibidos con la sorpresa que conduce al asombro, comienzo, según los antiguos, de todo filosofar<sup>24</sup>. Es así que von Aschenbach, tras su primer encuentro con Tazio, se ocupa “de cuestiones abstractas, es más, trascendentales” (“mit abstrakten, ja transzendenten Dingen GW VIII 472), como “la misteriosa unión que tiene que darse entre lo general y lo individual para que surja la belleza humana”, es decir, se entrega a la dilucidación de “problemas generales del arte y de la forma”, tal como, según Platón, se entrega a la reflexión filosófica quien, acostumbrado ya a la luz del sol, saca conclusiones (*sullogi/zoito*) en torno a la función del astro en el mundo visible (*Rep.* 516 b). Como ya hemos señalado, el profesor von Aschenbach, al convertirse, en el último capítulo, en perseguidor pederasta y viejo rejuvenecido, traiciona la *idea* platónica por enamorarse del Tazio concreto y confundir, así, un “ejemplar individual de la belleza” con *la belleza*<sup>25</sup>.

Gustav von Aschenbach, como Fausto, decide llevarse consigo a la ruina al objeto de su amor. Sirviéndose del lenguaje catártico de la tragedia, piensa en llevar a cabo una

---

<sup>23</sup> Sobre el *Tristan*, *vide supra* nota 172. En cuanto a lo “meramente bello”, escribe JENS (“Der Gott...”, p. 163): “El jovencito Tazio [...] se convierte en pedagogo que introduce al viejo Aschenbach en el reino de la belleza y, de esa manera, lo destruye: idea fundamental de Thomas Mann, quien miró siempre con desconfianza y desagrado lo meramente bello...”

<sup>24</sup> En *Rep.* 515 c Platón habla del asombro que *de pronto* (*e0cai/fnhj*) asaltaría a quien pudiera ver directamente lo que hasta entonces sólo había visto como sombra y reflejo: Mann subraya el *asombro* con el que Aschenbach percibe la belleza de Tazio (“Mit *Erstaunen* bemerkte Aschenbach, daß der Knabe vollkommen schön war” GW VIII 469)]; Aristóteles recuerda que fue ese mismo *asombro* el que llevó a los antiguos e incluso a los contemporáneos a filosofar (*Met.* 982 b: *dia\_ ga\_r to\ qauma&zein oi9 a!nqrwpoi kai\ nu=n kai\ to\ prw~ton hlrcanto filosofei=n*). Fausto, por otra parte, ha contemplado, en la ‘Cocina de la bruja’ (la ‘caverna’ de Platón), la imagen de Margarita en el “espejo mágico” –es decir, su *ei]doj* (“Das schönste Bild”, v. 2436)–, imagen que, en el tercer acto de la segunda parte, cobra un modo de realidad en la figura de Helena como “siegend unbesiegte Frau” (v. 9267). En *La Muerte en Venecia* el proceso es el inverso: a la observación directa del jovencito sigue su idealización platónica.

<sup>25</sup> Cf. *infra* capítulo IV. Mann mismo lo formula así en una de sus notas de trabajo para *La Muerte en Venecia*: “Lo infinito, en una forma; la belleza perfecta, de pie sobre la tierra, encarnada en una figura humana” (“Das Unendliche in einer Gestalt, die vollkommene Schönheit auf dem Erdboden stehend, gebannt in eine menschliche Gestalt”). Cf. DIERKS: *Studien...*, p. 210; REED: *Kommentar* 1983, p. 105 y 161; REED: *Kommentar* 2004, p. 483; FRIZEN: “Fausts Tod...”, p. 242.

“noble” acción que lo “purifique” (“eine reinigende und anständige Handlung” *GW VIII 515*), a saber, poner en alerta a la familia de su *ídolo* para que abandone la infectada Venecia; sin embargo, siente estar “infinitamente lejos de querer, seriamente, dar un paso como ése”: “hay que callar... y callaré” (*GW VIII 515*). Este “monólogo decisivo”<sup>26</sup> equivale, justamente, a la decisión de Fausto en la escena *Wald und Höhle* cuando exclama: “¡Lo que ha de suceder, suceda ya! / ¡Que venga su destino [*sc.* el de Margarita] sobre mí / y sea conmigo arrastrada a su ruina!”<sup>27</sup> Tanto en *Fausto* como en *La Muerte en Venecia* la escena siguiente no puede ser ya más que el ayuntamiento de los héroes con sus *Liebchen*: Goethe lo calla, pero lo supone, introduciendo –aunque significativamente mutilada<sup>28</sup>– su ‘Noche de Walpurgis’ que oculta y obvia, al mismo tiempo, la salacidad de Fausto; Mann, en cambio, introduce una acción sucedánea: sólo en un sueño terrible puede Gustav von Aschenbach, el artista de la decadencia, lograr lo que él mismo se ha negado en la vigilia ascética de su trabajo: el “sueño terrible” no es más que el *nocturnis ego somniis / iam captum teneo... / te* de la primera oda del libro cuarto (vv. 37ss.) de Horacio –donde Tadzio no es polaco, sino ligur.

\*

Tendría que ser objeto de otro capítulo, extensísimo, el situar, así fuera someramente, *La Muerte en Venecia* dentro del ámbito de influencia de la *Segunda parte* de *Fausto*, búsqueda que obligaría a establecer los vínculos intertextuales que unen, a través de Goethe, a nuestra novela con la primera gran obra de Mann en su segunda emigración norteamericana: *Carlota en Weimar*, en especial con el célebre monólogo del capítulo VII –que retoma y da una solución “goetheana” al conflicto entre la “vida” y el

---

<sup>26</sup> Así lo llama FRIZEN: *Der Tod...*, p. 71: “Entscheidungsmonolog”.

<sup>27</sup> Cf. vv. 3363ss.: “Was muß geschehn, mag’s gleich geschehn! / Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen / Und sie mit mir zu Grunde gehen!” El tono bíblico –no aludido por los comentaristas– es también inequívoco: τὸ αἶμα αὐτοῦ ἐφ’ ἡμᾶς (Mt 27, 25).

<sup>28</sup> Véase, al respecto, mi contribución (“Goethe: *paralipomena obscena*. La escena suprimida en ‘La noche de Walpurgis’, de *Fausto*”), en *Tema y variaciones de literatura* 9 (1997), México: UAM, pp. 31-83.



“espíritu”– y su disquisición acerca de Winckelmann y la *Noche de Walpurgis clásica*<sup>29</sup>. La búsqueda de Helena, *la belleza*, sobre el modelo de *Las mil y una noches*<sup>30</sup>; el descenso al reino de *las madres* –el inframundo– y el encuentro terrible con esa belleza, la peor de las plagas apocalípticas<sup>31</sup>; la disolución, en fin, del héroe en “lo eterno femenino”, que Mann llama lo “Verheißungsvoll-Ungeheuer”<sup>32</sup>: lo “monstruoso” de la pérdida de sí mismo y la promesa de una *unio mystica*: todos estos temas, pero, sobre todo, las dos líneas estructurales que determinan *La Muerte en Venecia* se encuentran en *Fausto* claramente definidas: la denigración y la sublimación m[í]stica del héroe. El esquema del que se vale nuestro autor –y que, más arriba, hemos denominado “griego”– para estructurar la antinomia “vida” o “espíritu” en la novela, es una sencilla construcción quiástica en la que las líneas de la equis representan, precisamente, los términos de la antinomia, a saber, la “sensualidad”, como metonimia de la vida, y el “espíritu”, como sinécdoque del arte: mientras aquélla crece, éste decae. Desde el comienzo de la novela, la línea del “espíritu”, tal como lo entiende Aschenbach, es decir, como garante de “dignidad” y “disciplina”, del sometimiento, en una palabra, de la vida del ‘artista’ a su obra<sup>33</sup>, comienza a periclitar: ya

<sup>29</sup> En *GW II 641*, Mann pone en boca del Goethe monologante la solución *natural* al conflicto *moral* de la antinomia “vida” o “espíritu”: “la idea debe ser un regalo de la estimulación física, de la excitación sana, de una afortunada irrigación sanguínea, del contacto con la naturaleza” [...] “El espíritu”, sigue diciendo, no es más que “un producto de la vida”; más adelante (647), las frambuesas (en contraposición a las fresas *pasadas* que come von Aschenbach [*GW VIII 520*]) son asociadas por Goethe con el beso y definido éste a manera de oxímoron como “sensual-platónico”, y la poesía como un “beso espiritual en los labios de frambuesa del mundo”. Winckelmann mismo, continúa el Goethe de Mann, “entendía de belleza y de humanismo *sensual*” (680), con lo que tuvo “la buena fortuna de masculinizar la belleza”. La *Noche de Walpurgis clásica*, por otra parte, debe ser, según Mann-Goethe, “travestismo literario”, “parodia”, debe “unir”, como pienso yo que es el caso de *La Muerte en Venecia*, “lo más impúdico a la forma más noble” (“das Frechste [...] gebunden an würdigste Form”: *GW II 640*).

<sup>30</sup> Cf. la ‘Historia de Hasán, el joyero de Basora’ (noches 437 a 465 del tomo II, pp. 651-753, de la edición de Rafael CANSINOS ASSÉNS, Madrid 1955 = México 1983). Sin duda iluminador, en este sentido, es el capítulo “Fausts Weg zu Helena”, pp. 231 a 264 de *Goethe und 1001 Nacht* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981), de Katharina MOMMSEN.

<sup>31</sup> Cf. Ulrich GAIER: *Johann Wolfgang Goethe. Faust-Dichtungen*, tomo I (*Kommentar*), Stuttgart: Reclam 1999, p. 643.

<sup>32</sup> “La inmensidad, al mismo tiempo, monstruosa y llena de promesas” podría ser una traducción aproximada; como en el caso de “Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan” (vv. 12110s), la expresión de Mann es, como corresponde al final de una obra ‘mística’, intraducible.

<sup>33</sup> Thomas Mann consideró ridícula la opinión de su época, que creía ver en la estricta moral militar y calvinista de Aschenbach un rasgo autobiográfico. En las *Consideraciones de un apolítico*, de 1918 (*GW XII 104s.*) escribe: “no se trataba más que de una quimera juvenil y romántica [...] el que yo, desde luego con sincera ironía, diera al arte, a ‘la obra’ la preferencia frente a la vida y declarara que no era vivir lo que debía

en la primera página Aschenbach ha perdido la continuidad del *motus animi* (GW VIII 444). Es en esa crisis inicial, cuando la línea de la “sensualidad” que, por los apuntes biográficos que nos comunica el narrador en el capítulo segundo, sabemos que no había jugado hasta entonces ningún papel en su vida, aparece por primera vez, en forma de la visión exuberante de un paisaje exótico y tropical. La llegada al Lido de Venecia y la contemplación, bajo el sol y frente al mar, de la forma perfecta hecha cuerpo constituyen la breve sicigia de ambas líneas estructurales: la “página y media de exquisita prosa” (GW VIII 493) es el punto de intersección entre el “espíritu” y la “vida”, es, en palabras del narrador, el “momento feliz” (*Glück des Schriftstellers*: GW VIII 492) de la concepción de una idea que es intelecto y sentimiento a la vez. Ese momento es el único verdaderamente creativo de la vida del ‘artista’ von Aschenbach, porque es el único que es producto, al mismo tiempo, de la contemplación intelectual (“el espíritu”) y de la excitación de Eros (“la vida”). Esa única colaboración de la “vida” con el “espíritu” es el objeto de la apuesta de Fausto con Mefistófeles: si éste fuera capaz de arrancar al viejo doctor el reconocimiento de un único momento de armonía entre la “vida” y el “espíritu”, Fausto estaría dispuesto a perecer<sup>34</sup>. Esta armonía es, pues, por su propia naturaleza, fugaz: como Euforión –para insistir en la filiación fáustica<sup>35</sup> del planteamiento de Mann–, que es hijo también de la “belleza” y el “espíritu”, vive escasamente una página y media. Aschenbach no volverá a escribir, y la línea de su vida, desfigurada sin el espíritu, acabará convirtiéndose –invirtiéndose– en la muerte.

\*\*\*

---

uno hacer, sino morir para convertirse en un ‘auténtico creador’. En realidad estoy convencido de que el arte no es más que un medio para dar un contenido ético a mi vida; en otras palabras, el arte no es para mí producto, sentido y meta de una negación ascético-orgiástica de la vida, sino una forma de expresión ética de mi propia vida”.

<sup>34</sup> Cf. vv. 1699-1702: “Werde ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zu Grunde gehn!” (“Si algún día digo al momento fugitivo: / ‘¡Deténte, eres tan bello!’ / arrójame en cadenas, / estoy dispuesto a perecer”).

<sup>35</sup> Euforión (vv. 9599ss.) es hijo de Helena (la “belleza antigua”) y Fausto (el “mundo medieval moderno”). Alegoría de la Poesía, Euforión desoye el consejo de su madre (v. 9608: “Cuídate de volar”) y, como un nuevo Ícaro, se desploma a los pies de sus padres, no sin antes advertirles que “*la muerte* es su consigna” (9888s.).

## A modo de conclusión

*La Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, es un constructo intertextual cuyos elementos pueden rastrearse, como lo hemos visto, en al menos tres diferentes niveles de fuentes: las grecorromanas, las alemanas y las autobiográficas. Mi trabajo ha procurado, siempre desde un punto de vista fundamentalmente *filológico*, centrarse en las primeras, dándole su lugar a las segundas y aludiendo, a modo de apuntalamiento, a las que emanan de la vida del autor.

Las fuentes grecorromanas han sido en gran medida ya dilucidadas por muchos estudiosos de los que se da cuenta en la bibliografía y en las notas —mismas que, siguiendo una tradición inaugurada por la monumental *Decline and Fall of the Roman Empire*, redacté prolijamente con el objeto de constituir, como quería Gibbon, una manera de texto alternativo. Creo haber encontrado, sin embargo, ciertas afinidades que quizá hayan escapado a la consideración de la literatura erudita: el paralelo entre la *imago* de Tadzio y la de Narciso dibujada por el sofista Filóstrato; la filiación de las puertas del cementerio de Múnich con las puertas del Sueño virgilianas; la evidente correspondencia entre los movimientos del cuerpo del profesor von Aschenbach y los del alma de Plotino; la similitud entre la escena final del *Banquete* platónico y la escena final de nuestra novela; el sorprendente paralelismo entre el efebo polaco de Mann y el efebo ligur de Horacio; alguna apartada cita, en fin, del apologeta cristiano Minucio Félix, disimulada en la arena de la playa del Lido. Además, a diferencia de otros estudiosos de *La Muerte en Venecia*, considero que la estructura fundamental de la novela no está dada *únicamente* por las largas paráfrasis de Plutarco y Platón, insertas en los capítulos venecianos: Cicerón, único autor antiguo citado *nominatim* en las primeras líneas de la obra, ofrece claramente, como lo exponemos en el comentario *ad loc.*, los dos tipos de *motus animi* que alientan en el “alma doble” del protagonista, la *cogitatio* y el *appetitus* (que después, en la segunda alusión al arpinate, aparecen como *dialectica* y *eloquentia*); y cuando, finalmente, Gustav von Aschenbach confiesa sin ambages su “absurdo, desproporcionado y torcido” amor, es decir,

cuando el *appetitus* ha tomado las riendas de la *cogitatio*, lo hace también con las palabras de Cicerón a Bruto: *te amo*.

Por otra parte, subrayo un aspecto diferente, inusitado en la literatura especializada, en cuanto a la valoración del *Diálogo sobre el amor*, de Plutarco. Thomas Mann no se queda, ni en su vida ni en su obra, con el Plutarco *griego* y platonizante que defiende, en boca de Protógenes, las bondades de la pederastia: por el contrario, rescata al Plutarco *romano* y moralizante, panegirista del matrimonio, cuyo *Diálogo* tiene la misma intención que la *Carta* que dirige a Hermann Keyserling: siendo ambas obras, aparentemente, elogios de la homosexualidad –mero *rhetoric foil*–, culminan luego en una apología de la vida marital. Esta *Carta*, paredro del *Diálogo*, la ofrecemos como apéndice, traducida seguramente por primera vez al castellano. Thomas Mann, como Plutarco y como Goethe, tiende a moverse siempre en una dirección que abandona Grecia en favor de Roma.

Si las fuentes grecorromanas de la *Novelle* se encuentran ampliamente descubiertas por la investigación, tanto más lo están las modernas, en especial las alemanas clásicas de Thomas Mann. En este sentido, sólo he podido hacer un hallazgo que quizá sea de interés: el notable paralelo motivico entre el *Ardinghello* de Wilhelm Heinse –abominado por Goethe–, y nuestra novela, lo que la coloca cabalmente dentro de la tradición filhelénica del siglo XVIII alemán. En cuanto a los grandes modelos, he procurado desplazar los puntos de interés. **Nietzsche** no está en *La Muerte en Venecia* sólo como Apolo y Dioniso (tópico muy obvio para la interpretación de la novela): también está como Friedrich Wilhelm, hijo de Karl Ludwig y de Franziska, es decir, la contraposición *ideal* de los dioses, propia de *El nacimiento de la tragedia* –por lo demás, filológicamente falsa–, es mucho menos importante que la contraposición *real* entre sus padres, punto de partida de su propia *autobiografía negativa*, modelo –siguiendo a Lactancio, otro romano– de la de Gustav von Aschenbach. **Schopenhauer**, por su parte, no es sólo el filósofo del Buda, de la “inmensidad” y de la “nada”, cuya efigie tenía Thomas Mann sobre su escritorio. También es el *filólogo clásico* que le suministró, cosa más bien soslayada en la literatura erudita, las fuentes antiguas de las que echó mano: que el Aristóteles de Schopenhauer apadrine, como proponemos, al von Aschenbach cincuentón, no ha sido puesto, hasta hoy, suficientemente de relieve. Encontrar, en fin, un aspecto absolutamente nuevo en la relación literaria o vital entre **Goethe** y Thomas Mann es algo fuera de mi alcance. Valga decir solamente que, por

una parte, he releído cuidadosamente las obras de ambos autores que comparo en el trabajo y que, por otra, no he leído nada en la literatura secundaria, relacionado con el Mefistófeles pederasta de *Fausto* II quien, como señalo en alguna nota, seguramente acecha detrás del profesor von Aschenbach.

Así pues, he intentado mostrar que *La Muerte en Venecia* de Thomas Mann, lejos de tener que leerse como ícono de las modas homoeróticas, es más bien una “biografía negativa”, a la manera de Lactancio, que tiende, de manera fascinante como la *Serenissima*, una serie de puentes entre la realidad y la ficción literaria: Richard Wagner, autor del *Tristán*, muere en Venecia, la ciudad favorita de Nietzsche, quien considera esa obra de Wagner el *opus metaphysicum* de todo arte; Mann se deja cautivar lo mismo por Nietzsche que por Wagner, pero, además, lee con fruición *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer; éste, conocedor profundo de los autores antiguos, toma de Aristóteles la explicación “natural” de la pederastia, fenómeno que sirve de pretexto a Mann para montar sus vivencias vacacionales de verano sobre un pasado mítico de tintes grecizantes y recordar que August von Platen, poeta grecizante también, hizo en Venecia experiencias similares a las suyas. Heinrich Heine, a quien Mann veneraba tanto como el propio Heine abominaba a von Platen, le da la clave para llevar a cabo un sincretismo plástico en la línea de las leyendas medievales del norte de Europa: Tadzio, encarnación lo mismo de Hermes que de Tánato y Eros –resabio de las lecturas de Freud, hechas en esa época por Mann, al igual que la histeria del protagonista–, es, al mismo tiempo, mártir cristiano y efebo helenístico. Pero Tadzio es más que el mero montaje de cinco modelos masculinos: es sobre todo Margarita, porque, según la opinión, seguramente falsa, que el propio Mann difundió acerca de su novela, el verdadero padrino del *collage* veneciano es Goethe. Y Goethe, quien como von Aschenbach también cruzó la Estigia en una negra góndola veneciana, fracasó en su amor senil de la misma manera que el cincuentón fracasa frente a su Afrodito surgido de la espuma del Lido. El ayuntamiento del profesor con su *eidolon* no puede darse, nos dice, esta vez, Horacio —ya Virgilio nos había dado a Coridón muriendo de amor por Alexis—, más que *nocturnis somniis*. La belleza, idea de Platón retomada por Plutarco, es perseguida inútilmente por el profesor von Aschenbach en su papel de Fausto, porque lo “eterno femenino” no es, finalmente, más que una promesa: la promesa de una “inmensidad monstruosa”. Así pues, Lactancio, pero también Goethe, Nietzsche, Aristóteles o Plutarco son todos máscaras del carnaval veneciano visitado por Thomas Mann; la

filología dieciochesca, *Los dioses en el exilio*, *Fedro*, el *Banquete* y *Fausto*, son, por su parte, las baldosas con las que construye, siguiendo el modelo arquitectónico de las *viæ Romanæ*, la superposición de estratos que conducen, finalmente, de *El nacimiento (de la tragedia)* a *La muerte (de los perseguidores)*, de Múnich a Venecia, del mundo moderno al antiguo: *La Muerte en Venecia* no es más que la cartografía de ese trayecto.

\*\*\*

## Nota sobre la constitución del texto crítico

Weber y Martens acaban de venir a cenar conmigo y les leí un largo trozo de mi novela. Espero que el interés que pusieron en la lectura no haya sido causado solamente por el buen vino tinto que les ofrecí. A Weber le gustaría mucho tener mi libro, pero no puedo negociar todavía plenamente con Fischer hasta que la cuestión no esté terminada. Me encuentro en el quinto y último capítulo y espero no tardarme ya mucho más.<sup>1</sup>

En este pasaje de una carta, fechada el 4 de marzo de 1912, de Thomas Mann al jovencito prusiano Hans von Hülsen –personaje con quien nuestro autor sostuvo una relación sumamente extraña– encontramos, de manera casi simbólica, la constelación de personajes y circunstancias que rodearon la historia editorial de *La Muerte en Venecia*. Hans von Weber (1872-1924) era primo del amigo muniqués de Mann, Kurt Martens, quien seguramente medió para que tuviera lugar la cena de marras en casa del escritor. Von Weber, por otra parte, era un inversionista exitoso, metido a bibliófilo y editor, que en 1906 había fundado su propia casa editorial –“una de las editoriales alemanas más conscientes de sus propósitos” en palabras de Franz Kafka<sup>2</sup>– con el fin de elaborar –según decía, con los elementos más finos: papel, hilo, tintas, etcétera, que pudieran encontrarse– libros en los que “con cuidadoso amor se configurara la tipografía adecuada a su contenido poético”<sup>3</sup>. Hans von Weber comenzó su labor editorial con la

---

<sup>1</sup> Cf. DE MENDELSSOHN: *Der Zauberer...*, p. 1453: “Weber und Martens aßen neulich bei mir zu Abend, und ich las ihnen ein gutes Stück meiner Novelle vor. Ihre Teilnahme war durch meinen guten Rotwein allein hoffentlich nicht ganz zu erklären. Weber möchte das Buch sehr gern haben: ich kann aber mit Fischer nicht gut verhandeln, bevor die Sache fertig ist. Ich stehe im fünften und letzten Kapitel und hoffe, nicht allzu viel Zeit mehr zu brauchen”.

<sup>2</sup> Acerca de la casa editorial de Hans von Weber escribe Kafka en una reseña de la revista bimestral *Hyperion*, que mencionamos más adelante, titulada “Eine entschlafene Zeitschrift” y publicada en la edición matutina del diario *Bohemia* (año 84, N° 78), en Praga, el domingo 19 de marzo de 1911: “El editor [de *Hyperion*] era Hans von Weber, cuya casa publicaba prácticamente sólo la revista; pero ahora, sin esconderse en una callejuela lateral de la literatura y sin querer brillar tampoco por lo popular de sus catálogos, se ha convertido en una de las editoriales alemanas más conscientes de sus propósitos”. Kafka, por lo demás, era lector, por ese tiempo, de la *Neue Rundschau*, como lo prueba una carta suya a Max Brod, fechada en Praga el 2 de marzo de 1911.

<sup>3</sup> Citado por SARKOWSKI (en Mann 1998, ‘Beiheft’ p. 20): “mit sorgsamer Liebe das Satzbild dem dichterischen Inhalt zu gestalten”. La *Maedieval kursiv*, mencionada más adelante –una tipografía que hoy, desde mi punto de vista, llamaríamos “kursiv”, sobre todo frente a la sobriedad de la Fraktur en la que se imprimió la versión de *Die neue Rundschau*–, fue considerada “la más adecuada al contenido poético” de *La Muerte en Venecia*.

publicación del *Peter Schlemihl* de Adelbert von Chamisso –obra que fuera de las primeras en ejercer su influencia sobre *La Muerte en Venecia* (véase la ‘Introducción’, capítulo II). A partir de 1908, von Weber dio inicio a la publicación de una revista bimestral llamada *Hyperion* que prestó su nombre a la editorial de 1909 a 1913. En 1909, por iniciativa del anticuario y bibliófilo muniqués Emil Hirsch, el emprendedor von Weber se dio a una doble tarea editorial: la publicación de la revista *Der Zwiebfisch* y de una lujosa colección de libros de cortísimo tiraje según el modelo francés de los ‘Cent Bibliophiles’: los llamados ‘Drucke für die Hundert’, limitados, como lo indica su nombre, a un tiraje de exclusivamente cien ejemplares que se entregaban a los subscriptores sin encuadernar para que cada uno lo hiciera según su gusto. Seguramente por iniciativa del dicho Hans von Hülsen, Thomas Mann concibió la idea de hacer aparecer su novela no sólo como una edición convencional, sino también en la lujosa presentación que era propia de los libros confeccionados por Hans von Weber —hecho tanto más curioso, cuanto que Thomas Mann no estuvo nunca especialmente interesado por la bibliofilia ni por las ediciones “amorosamente cuidadas” desde el punto de vista tipográfico<sup>4</sup>. La carta citada al principio implica que para la primavera de 1912 Thomas Mann no había concluido aún la obra y coqueteaba con la idea de darle la novela a Hans von Weber en lugar de entregarla a su editor de cabecera, Simon Fischer. Éste había sido colega de von Weber desde 1909 –cuando participaba junto con otro célebre librero alemán, Eugen Diederichs, de la editorial ‘Tempel’, especializada en clásicos alemanes– y editaba en Berlín, desde 1890, la célebre revista *Die neue Rundschau* (antes *Neue Deutsche Rundschau*) en la que Thomas Mann había publicado sus primeras obras en 1897. *La Muerte en Venecia* fue, finalmente, encargada al cuidado de Hans von Weber para su colección de ‘Drucke für die Hundert’ –en la que ya habían aparecido alguna obra de Goethe y los poemas de Nietzsche– con la intención de ser publicada como número trece, en el verano de 1912. El “amoroso cuidado tipográfico” de von Weber, sin embargo, fue responsable de que la obra no apareciera en el verano de 1912, seguramente ni siquiera en el año de 1912, sino recién en 1913, aunque en el *impressum* se lea “im Sommer des Jahres neunzehnhundertundzwölf”<sup>5</sup>. Y

---

<sup>4</sup> “Soy amante de los libros, pero no soy ningún bibliófilo y entiendo muy poco acerca de la estética de las letras” (“Ein Liebhaber des Buches bin ich, doch kein Bibliophile und verstehe von Lettern-Ästhetik nicht viel”: *GW XIII [Fraktur oder Antiqua?]* 248

<sup>5</sup> De esta edición del ‘Hyperion-Verlag’ de Hans von Weber hizo la editorial ‘S. Fischer’ una reimpresión –que no debe ser confundida con la edición facsimilar de 1998 (véase la nota bibliográfica bajo Mann 1998)–, en formato de



es que la cantidad de los exclusivos tipos utilizados por von Weber, diseñados por Walter Tiemann –la *Maedieval kursiv*– y mandados a hacer especialmente a la fundidora de los hermanos Klingspor en Offenbach, justamente por ser *cursivas* –que están pensadas para realzar algunas palabras, no para imprimir todo un libro–, no alcanzaban a la imprenta (Pöschel & Trepte, de Lipsia) para componer varias cajas a la vez; a esto hay que añadir los retrasos en la entrega del papel que, desde luego, era elaborado a mano. Así pues, los tres primeros capítulos de *La Muerte en Venecia* fueron publicados en octubre de 1912 en el número 23 de la *Neue Rundschau*, de Simon Fischer; los últimos dos aparecieron bajo el rubro de “conclusión” (“Schluß”) en el fascículo siguiente, en noviembre. El manuscrito estuvo, por lo tanto, en manos de von Weber, en su primera versión y todavía sin terminar, probablemente desde marzo, pues Mann estaba indeciso (“quizá sólo el vino ha hecho que parezca buena la novela a Weber”) y sin la certidumbre de que la *Neue Rundschau* acogiera la obra, puesto que, por no haber sido terminada aún, “no podía negociar plenamente con Fischer”. De hecho, sólo el lento trabajo tipográfico de von Weber fue la causa de que la novela fuera terminada de escribir y enviada en julio a la *Neue Rundschau*, donde, como se ha dicho, apareció entre octubre y noviembre, cuando en la imprenta de la editorial ‘Hyperion’ de von Weber había ido a cajas apenas el capítulo cuarto de la *Novelle*.

La primera edición de gran envergadura estuvo a cargo de otro personaje que sería célebre en el mundo editorial alemán, Ernst Rowohlt, quien entonces trabajaba para Simon Fischer, y había sido incluso elegido por éste, pues su propio hijo, Gerhart, no tenía tendencias bibliofílicas, sino musicales, para ser su sucesor. En febrero de 1913 se tiraron ocho mil ejemplares que se agotaron inmediatamente. Así, los cien lujosos ejemplares de von Weber vinieron a aparecer después no sólo de la publicación en dos partes de la *Neue Rundschau*, sino seguramente incluso después<sup>6</sup> de la primera gran edición de Rowohlt-Fischer. A fines de 1913, Fischer alcanzó los dieciochomil ejemplares, tiraje proporcionalmente muchísimo mayor a los sesenta mil ejemplares que llegaron a imprimirse de *Buddenbrooks* entre 1902 y 1911.

---

bolsillo, en 1992, que todavía da, de manera seguramente falsa, el año 1912 como fecha de publicación. Para 1996 se habían reproducido ya ciento diez mil ejemplares de esta versión de bolsillo.

<sup>6</sup> Así lo suponen REED (*Kommentar* 2004, p. 374) y SARKOWSKI (como nota 3, pp. 26s.).

El éxito internacional convirtió a la novela en una de las obras más editadas y reimpresas de Thomas Mann. En efecto, a las dos publicaciones de Fischer y a la de Weber, han seguido por lo menos otras seis<sup>7</sup>: la de las *Obras Completas* publicadas en Berlín y Viena entre 1922 y 1937; las llamadas *Obras completas de Estocolmo*, publicadas en 1938 y que constituyeron la edición estándar de la obra literaria hasta 1960, año en que aparecieron las *Obras completas* en doce tomos (justo el día del quinto aniversario luctuoso de Thomas Mann, el 12 de agosto), a los que en 1974 (prácticamente para el centenario del nacimiento de Mann) se les agregó un volumen de suplemento (“Nachträge”) y que constituyen hasta hoy el fundamento de toda cita crítica<sup>8</sup>; la edición de las *Obras* hecha por el *Aufbau-Verlag*, de Berlín-Weimar, en la desaparecida República Democrática Alemana, en doce volúmenes en 1955 (desde luego, sin las *Consideraciones de un apolítico*), y la edición a cargo de Peter DE MENDELSSOHN dentro de las *Obras Completas* que aparecieron en Frankfurt am Main desde 1980. La sexta y más reciente edición, filológicamente preparada, es la de Terence James REED. Esta edición crítica y comentada de nuestra novela –dentro de la serie de obras, cartas y diarios de Thomas Mann que la misma editorial S. Fischer ha comenzado a sacar a la luz a partir del 2002, la monumental “Gran edición comentada de Frankfurt: “Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe”, calculada en unos cuarenta tomos de dos volúmenes cada uno– apareció en el 2004, como parte de las ‘narraciones tempranas’ del tomo segundo, y constituye, sin duda, la única edición de *La Muerte en Venecia* basada en criterios estrictamente filológicos: colación de textos, comentario y descripción de variantes.

\*

La versión que presento en este trabajo se propone las mismas metas filológicas que la edición crítica de REED, pero, por su propia naturaleza bilingüe y comparada, persigue también otros fines. En cuanto a lo primero, esta versión quiere depurar en dos formas las variantes que REED ofrece: subsanando, por una parte, los errores –que no erratas– en la colación de los textos

---

<sup>7</sup> Cf. HANSEN: *Thomas Mann*, pp. 16-34; también KURZKE: *Epoche...*, p. 17.

<sup>8</sup> Se trata de la edición que citamos a lo largo de todo nuestro trabajo (*GW*). Véase la nota bibliográfica bajo BÜRGIN / DE MENDELSSOHN 1974. En el tomo XIII, los editores explican su trabajo editorial: Hans BÜRGIN en las páginas 909 a 916 (en relación con los primeros doce tomos), y ambos editores en las páginas 917 a 922, en relación con el tomo suplementario.

primarios<sup>9</sup>; y aprovechando, por otra, las ventajas metodológicas de la filología clásica en una edición crítica que ofrezca, *sinópticamente* las tres versiones fundamentales de nuestro texto, sin mezclarlas con el comentario biográfico-literario, como sucede en la edición de REED. Por otra parte, he podido constatar que la edición que tuvo a su cargo el célebre estudioso de Thomas Mann, Peter DE MENDELSSOHN, poco antes de su muerte (1982), presenta muchas veces lecturas que se apartan de la canónica primera edición, por lo que he colacionado también el texto que ofrece DE MENDELSSOHN, a manera de contraste con los demás. REED, en cambio, no toma en cuenta la edición de Peter DE MENDELSSOHN, pero integra en su colección de variantes algunas interesantes lecturas de la edición de las *Obras completas de Estocolmo* —que yo también consigno bajo la sigla *E*. Quede dicho esto, pues, en cuanto a la integración de un aparato crítico *nuevamente* colacionado, corregido, sinóptico, independiente del comentario biográfico-literario y *ampliado*, respecto de las variantes que ofrece REED, por la colación de la edición preparada por Peter DE MENDELSSOHN y, desde luego, por la colación de la edición del propio REED. La razón de querer ser tan minucioso en la identificación y presentación de las variantes textuales de *La Muerte en Venecia* la da el propio profesor inglés: “versiones divergentes en un texto del *corpus* de la obra de Thomas Mann constituyen una rareza”<sup>10</sup>.

Por lo que hace a la naturaleza comparada y bilingüe de mi propuesta de edición, entiendo por “comparado”, el hecho de que, siguiendo el ejemplo de las ediciones de textos griegos y romanos (pero también latinos en general)<sup>11</sup>, he considerado muy útil, de acuerdo siempre con la idea de presentar la información de manera sinóptica, agregar al aparato de *lectiones variaë* otro de *fontes* y *testimonia*, entendiendo por aquéllas los textos *anteriores* a la novela citados en ella y por éstos las referencias cruzadas entre *La Muerte en Venecia* y otras obras *contemporáneas* o

---

<sup>9</sup> Cf., por ejemplo, REED: *Kommentar*, p. 418 *ad* 516<sup>15-16</sup>, *ad* 518<sup>17</sup>; p. 419 *ad* 519<sup>22</sup>; p. 425 *ad* 526<sup>27-29</sup>, etc... [los números con superíndices indican el número de página y renglón de la edición del propio REED].

<sup>10</sup> Cf. Mann 1998, ‘Beiheft’ p. 12: “...divergierende Textfassungen im Thomas Mannschen Werkkorpus sind eine Seltenheit”.

<sup>11</sup> Acerca de la constitución de los aparatos críticos en las ediciones de autores antiguos, véase, en general, Gerhard JÄGER: *Einführung in die Klassische Philologie*, Múnich: Beck <sup>2</sup>1980, pp. 56-59; también, Martin L. WEST: *Textual Criticism and Editorial Technique*, Stuttgart: Teubner 1973. Una edición modelo de un autor latino medieval con un riquísimo aparato de *fontes* es la de la *Alejandroida*, de Gualtero de Castellón, preparada por Marvin L. COLKER para la ‘Bibliotheca scriptorum latinorum mediæ et recentioris ætatis’, de Padua, en 1978. Para mi trabajo de tesis de maestría (Universidad Católica de Eichstätt 1996) integré, en cambio, el aparato de *fontes* al de *lectiones variaë*, en la edición que propuse de la *Alejandroida* del jesuita veracruzano Francisco Javier Alegre.

*posteriores* del propio autor. La marcada intertextualidad de la obra de Thomas Mann invita a presentar al lector –a veces frase por frase– los hilos con los que se entretajan las *interrelaciones* (“Beziehungen”) que constituyen, según palabras del propio Mann, lo *relevante* (“das Bedeutende”) de su texto: lo *relevante* de *La Muerte en Venecia*, pensamos con su autor, no es más que su *riqueza de interrelaciones* (“das Beziehungsreiche”)<sup>12</sup>. Las *fontes*, en este sentido, podrían ser inabarcables: en este trabajo me he limitado, salvo pocas excepciones, a las alemanas más directas (Goethe, Schopenhauer, Nietzsche...) y a las grecorromanas más obvias (Cicerón, Homero, Plutarco, Platón...), siempre y cuando la ‘fuente’ coincidiera, en cada caso, *de manera (quasi-) literal* con el texto de la novela. Pero dado que la red de interrelaciones no se agota, desde luego, con los textos *anteriores* a *La Muerte en Venecia*, es decir, no se agota en sus fuentes, el aparato recoge también los *testimonia* que representan otros textos del propio *corpus* de la obra de Mann, mostrando así la intertextualidad de la novela *dentro y fuera* de la obra de su autor.

Finalmente, el problema de la traducción. Como de suyo se comprende, la novela debía ser ofrecida también en versión española<sup>13</sup>. Otra vez he seguido aquí el modelo de las ediciones de autores antiguos colocando a contrapágina del original alemán el texto traducido. Novedoso podría resultar el hecho de que no sólo proporciono la traducción del texto aceptado, es decir, del texto editado en la contrapágina, sino también la traducción de las principales variantes identificadas en el aparato de las *lectiones variaë*. Qué criterios puedan resultar válidos o no para traducir es uno de los problemas más discutidos y menos resueltos de la labor filológica. Sin querer entrar aquí en polémica alguna, diré que mi traducción intenta ser *lo menos literal* posible (creo que el peor pecado del traductor es pretender una fingida “literalidad” a costa de la inteligencia del texto y de la historia semántica de las palabras), siempre y cuando refleje, de algún modo, el *ductus* de la lengua de partida y de su manejo estilístico por parte del autor.

---

<sup>12</sup> Cf. *GW XI [Lebensabriss]* 123s.: “Ich liebe das Wort: Beziehung. Mit seinem Begriff fällt mir der des Bedeutenden, so relativ er immer auch zu verstehen sei, durchaus zusammen. Das Bedeutende, das ist nichts weiter als das Beziehungsreiche...” (“Amo esa palabra: interrelación. Para mí ese concepto coincide completamente con el de lo relevante, así pueda ser algo muy subjetivo el entenderlo. Lo relevante no es otra cosa que la riqueza de interrelaciones...”).

<sup>13</sup> Acerca de las traducciones al castellano anteriores a ésta, véase el apéndice I.

\*

Así pues, hemos tomado, como base de nuestro texto, el publicado en dos partes por la revista *Die neue Rundschau*, respetando su ortografía<sup>14</sup> y puntuación, salvo en los casos de errata flagrante<sup>15</sup>, inconcinidad dentro del mismo texto respecto de alguna grafía<sup>16</sup> o, como en algún caso aislado, cuando creímos preferible, por razones de organización interna de la novela, alguna de las lecturas alternativas<sup>17</sup>. De hecho, como el manuscrito estuvo muchos meses en la imprenta de Hans von Weber, Thomas Mann tuvo oportunidad suficiente para hacer una serie de cambios meramente lexicográficos, pero también, como en el caso del capítulo I, severos cambios de redacción. Es decir, paradójicamente, la edición de von Weber –de manera similar a lo que sucede con la *Septuaginta* griega– recoge una versión *anterior* del texto, no obstante haber aparecido *después* de las dos primeras ediciones.

De esta manera, el aparato de *lectiones variæ* está constituido por las variantes que las ediciones de Hans VON WEBER (**H**)<sup>18</sup>; de la editorial S. Fischer en su edición de las *Obras*

---

<sup>14</sup> A partir del primero de agosto de 1998 comenzó a entrar en vigor una modificación oficial de la ortografía alemana (un ejemplo al azar: la conjunción *daß* que Wieland, hace más de doscientos años, escribía “dass”, se escribe hoy, en un alarde de “modernidad”, otra vez, *dass* [!]). Así pues, las constantes ortográficas que eran respetadas en 1912 y que DE MENDELSSOHN, por ejemplo, “actualizó” en 1981 resultan, en muchos casos, nuevamente obsoletas. No obstante, una edición crítica como la que pretendemos aquí, obliga a respetar la ortografía original y a registrar *todas* las variantes, independientemente de las modas ortográficas, por lo general absurdas y de corte ideológico-político, no gramatical ni fonético: recuérdese, si no, la brutal abolición del alfabeto **Süẞerlin** (y, con él, de la *Fraktur*, tipo en el que todavía se imprimió la primera versión de nuestra novela), por Adolfo Hitler, en su proceso de “modernización” y “occidentalización” de Alemania, o la supresión del alfabeto árabe en la Turquía de Mustafá Kemal –en su proceso de “modernización” y “occidentalización”...–, con la consecuente y absurda reinención *arbitraria* del alfabeto latino en ambos casos. Incluso el alfabeto griego estuvo a punto de naufragar en medio del proceso de “modernización” y “occidentalización”... de Grecia, tras la caída del régimen militar en 1974, en el que se salvaron las letras, pero la riqueza de signos diacríticos fue sustituida por un democrático ‘punto’. El propio Thomas Mann no veía con gusto la tendencia a suplantarse la *Fraktur* por la antigua: “la *Fraktur* tipo Weiß me ha enseñado nuevamente cuántas posibilidades de belleza se encuentran escondidas en la escritura alemana, como también el hecho de que suplantarla por la *antiqua*, cosa que muchos apoyan, no debe ser aceptado” (*GW* XIII 248).

<sup>15</sup> Por ejemplo, pp. 1379s. (*NR*): “Ihm war [...] als *beginne* [...] eine Entstellung der Welt *um sich greifen*”

<sup>16</sup> Por ejemplo, la alternancia *Kai / Quai*.

<sup>17</sup> Cf., en *GW* VIII 491: “Kirschbaumblüten” por “Keuschbaumblüten”, por ejemplo. Sobre la diferencia de lecturas insistiremos en el comentario.

<sup>18</sup> La sigla ‘H’ recuerda el nombre de la editorial en aquella época, ‘Hyperion’ y el tipo de la colección: ‘Hundertdruck’.

*completas* en trece tomos (**GW**)<sup>19</sup>; de Peter DE MENDELSSOHN (**M**) en su edición de 1981; y de James Terence REED (**R**) en su texto crítico del 2004, presentan respecto de la primera edición en la revista *Die neue Rundschau* de Simon Fischer (**NR**). El aparato de *fontes* y *testimonia* está constituido por las citas literales o casi literales de autores anteriores a Mann o de obras suyas anteriores a *La Muerte en Venecia*, y por las resonancias literales o casi literales de *La Muerte en Venecia* dentro de sus propias obras. Autores y obras<sup>20</sup> se citan de la manera más abreviada posible: **Goethe** siempre según la *Edición de Weimar* (**WA**), con número de sección romano, número de tomo arábigo y número de página con superíndice de renglón; **Nietzsche** según la *Edición crítica* de Colli / Montinari (**KSA**), con número de tomo romano y número de página con superíndice de renglón; **Schopenhauer** según la “edición de última mano” (**W**), preparada por Luder Lütkehaus, con número de tomo romano y página. Los autores antiguos se citan conforme a las abreviaturas convencionales (cuyo elenco puede consultarse en *OLD*, *LSJ* o *DNP*) y las obras de Mann de acuerdo, desde luego, con la edición en trece tomos de S. Fischer (**GW**); para facilitar la localización de la referencia, colocamos siempre entre corchetes el título de la obra aludida. Las siglas **Nb** y **AN** aluden a los “Notizbücher” y las “Arbeitsnotizen” de Thomas Mann, es decir, a los cuadernos de apuntes, en general, y las notas de trabajo para *La Muerte en Venecia*, en particular, respectivamente. Las citas de otros autores están hechas de tal manera que, aunque con los mínimos elementos, puedan ser identificadas fácilmente. Seguimos, en fin, la convención humanística de redactar *en latín* cualquier comentario del editor dentro de los aparatos.

\*

Las erratas son difícilmente erradicables. Ojalá que no veamos nuestro trabajo, como Thomas Mann vio la edición del suyo, “teniendo que aceptar” *–mendorum typographicorum causa–* “severos remordimientos de conciencia”<sup>21</sup>.

\*\*\*

---

<sup>19</sup> La sigla ‘GW’ representa la abreviatura de *Gesammelte Werke*.

<sup>20</sup> Para las bibliografías *in extenso*, véase la ‘nota bibliográfica’.

<sup>21</sup> Cf. *GW* X [Zum Tode Hans von Webers] 437.

## Breve comentario lemático al capítulo I

*nota bene:* En la selección de los lemas he tomado como guía los comentarios convencionales (ACKERMAN, HERMES, FRIZEN 1993, ZIMMER, REED 1983 Y REED 2004), especialmente el de Ehrhard BAHR. Los lemas se citan en español, según la traducción que ofrezco, y en alemán, dando la localización dentro de las *Obras completas* (GW) y con el número de página y renglón de la edición que proponemos en este trabajo. Las referencias cruzadas entre los lemas del comentario se indican mediante manículas (☞). Los asteriscos detrás de las manículas sustituyen el número de página que tendrá que tener una versión final de este trabajo que incluya el comentario de los cinco capítulos de la novela.

- **La Muerte en Venecia. Novela** [*Der Tod in Venedig. Novelle* GW VIII 444; p. I<sup>1-2</sup>]

El subtítulo ‘Novela’ suele omitirse en la mayoría de las impresiones y reimpressiones de nuestra obra (tanto en alemán<sup>1</sup>, como en español). El alemán ‘Novelle’ puede traducirse, en nuestro idioma, como “novela corta” para distinguirlo de otro concepto alemán, italiano y francés –a saber respectivamente, el de *Roman*, *romanzo*, *roman*– que se traducen simplemente como “novela”. De hecho, el término “novelesco” como traducción del francés *romanesque* es palabra muy reciente en el léxico castellano oficial (*Diccionario de la Real Academia Española* de 1843). Mann llamó, sin embargo, a esta narración sobre la Muerte –en Venecia– expresamente *Novelle*. Que el término no haya podido ser claramente definido tampoco en el ámbito de cultura alemana, es algo que ya Goethe observaba, en una carta, a Wilhelm von Humboldt: “*Novela* [...], rubro bajo el que andan por ahí cantidad de cosas de lo más curioso”<sup>2</sup>. Los intentos de definición –de Wieland a Lukács– incluyen y excluyen, dentro de una misma, obras con características disímbolas o similares

---

<sup>1</sup> GW M y R [cf. la ‘Nota sobre la constitución del texto crítico’] leen *Der Tod in Venedig*; no obstante, la primera edición, tanto en la revista *Neue Rundschau* (NR), como en forma de libro (H), consignan el subtítulo *Novelle*.

<sup>2</sup> Cf. la carta del 22 de octubre de 1826 (= WA IV 41, p. 203<sup>19-20</sup>): “Novelle [...], eine Rubrik, unter welcher gar vieles wunderliche Zeug cursirt”. En la carta, además de comunicarle a Humboldt la reelaboración de su ‘Helena. Fantasmagoría clásico-romántica’ –parte medular de *Fausto* II–, le cuenta también acerca de su propia ‘Novelle’, misma que no es otra cosa, dice Goethe, que la versión en prosa de un poema épico que había dejado inconcluso, años antes, tras dar término al también épico *Hermann und Dorothea*.

respectivamente. Sin querer hacer aquí una historia de concepto tan complejo y, a la vez, difuso<sup>3</sup>, diremos que el término proviene, en última instancia, del latín jurídico y designa “una novedad”, es decir, un agregado al existente y canónico *codex Iustinianus*. Fueron los humanistas italianos quienes hicieron del término jurídico una metáfora literaria: así, ‘*novella*’ pasó a ser una narración poética bajo el padrinazgo de Boccaccio, cuyo *Il decamerone* se convirtió en el *Urtypus* de la ‘novela corta’. Mann y Kafka –aparte de alguna titulada expresamente “novela” del controvertido *Nobel* alemán, Günter Grass: *Maus und Katz*– son los autores por excelencia de ‘novelas cortas’ alemanas en el siglo XX<sup>4</sup>.

En su ensayo autobiográfico *On Myself*, Mann asegura que, antes de verse arrastrado por “la voluntad propia” de *Buddenbrooks* –que terminó por convertirse en una enorme novela en dos tomos–, creía estar “completamente convencido de que la novela corta [...] era su género” y de que nunca podría emprender la redacción de una “novela de gran formato”<sup>5</sup>. Sabemos que la vigencia de Tolstoi, Dostoyevski, Dickens, Zola y Wagner en la producción artística del *Jahrhunderwende* acabaron por convencerlo de lo contrario; no obstante, durante un largo periodo y, por cierto, muy productivo, Mann cultivó la novela corta y su producción en este terreno no va a la zaga, en importancia, respecto de su producción novelística mayor, es más, todas sus novelas extensas (*Romane*), incluido el *Doktor Faustus*, fueron concebidas originalmente como novelas cortas (*Novellen*).

El término *Novelle* mismo, sin embargo, no implica para Mann una forma ni una extensión determinadas. De hecho, *Novelle* alterna con *Erzählung* (“narración”, “relato”), y ambos, con *Skizze*, *Studie*, *Anekdote*, *Burleske*, *Idylle*, *Legende* e, incluso, con “long short story” o “short novel”. Que *La Muerte en Venecia* sea llamada por Mann *Novelle* no dice,

---

<sup>3</sup> Escribe, por ejemplo, el célebre traductor de Borges al francés, Roger CAILLOIS: “la novela es un género poco determinable y su dominio es el de ‘la licencia’” (cit. por R. BOURNEUR / R. OVELLED: *La novela*, Barcelona: Ariel 1975 (Instrumenta 9), p. 33.

<sup>4</sup> O. M.: “Hacia la definición de la novela corta”, en *Fuentes humanísticas*, [México: UAM-A] I 6 (1993), pp. 71-73 –quien no incluye, por cierto, en su discusión, ni el alemán *Novelle* ni el latín *novella*.

<sup>5</sup> Cf. *GW XIII 137*: “Ich war im Grunde überzeugt, daß die Kurzgeschichte [...] mein Genre sei; nie, so glaubte ich, würde ich es mit der großen Form des Romans aufnehmen können”.



pues nada acerca de su constitución literaria; más bien la sitúa en la tradición de la definición de *Novelle* dada por Goethe, cosa que no debe extrañarnos, tanto menos cuanto que *La Muerte en Venecia* es uno de los frutos más jugosos de la *imitatio Gæthii* en la que Mann se esforzó toda su vida. El autor de *Fausto* definió una vez la novela (el 29 de enero de 1827, hablando de su propia *Novelle*) –en palabras de su alátere Eckermann– como la narración “de un sucedido inaudito” (“eine sich ereignete unerhörte Begebenheit”). La expresión “sucedido inaudito” en relación con lo que hoy podríamos llamar una pequeña anécdota novelesca, tiene, por otra parte, su propia raigambre clásica: Servio, el célebre comentador de las obras de Virgilio en el temprano siglo V, acuñó, para explicar un verso de la égloga III (v. 20), la frase *res nusquam lecta* (“cosa nunca leída”, i.e., “inaudita”), y designaba con ella una curiosa historia que se contaba sobre Virgilio: el autor de la *Eneida* (nacido en Mantua, *quæ* –por cierto, según Servio– *civitas est Venetiæ*<sup>6</sup>), no obstante cultivar relaciones sexuales pederastas<sup>7</sup>, habría sido amante de la esposa de su mejor amigo y futuro editor: Lucio Vario Rufo<sup>8</sup>. Éste, a través de su mujer, habría plagiado y estrenado luego como suya, ante el emperador Augusto, la única tragedia escrita por Virgilio<sup>9</sup>. Qué más ‘inaudito’ que ver al casto y virginal (Parqeni/aj: *vita Donati* § 10<sup>10</sup>) poeta épico Virgilio convertido en amante, autor trágico y pederasta. Este antecedente remoto de la definición goetheana de ‘novela’ guarda algunas afinidades esenciales con *La Muerte en*

---

<sup>6</sup> Cf. el proemio al comentario de la *Eneida*.

<sup>7</sup> La breve *vita Vergilii* antepuesta al comentario de Servio a la *Eneida*, asegura que Virgilio, no obstante ser *verecundissimus*, fue también *inpatiens libidinis*. El término *libido* (cf. Karl Ernst GEORGES (*Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, de 1913, s. v. II 2) puede significar precisamente *unkeusche Knabenliebe*, es decir, *paiderasti/a*, por oposición a *impudicitia* que implica (cf. Suetonio, *Augustus* 71,1) adulterio o libertinaje heterosexual.

<sup>8</sup> L. Vario Rufo fue uno de los poetas más celebrados de su tiempo. Hacia el año 40, Virgilio lo consideraba aún un modelo inalcanzable (*ecl.* IX 35). Cf. Otto SEEL: “Maiore poeta plectro”, en W. EISENHUT (ed.), *Antike Lyrik*, Darmstadt 1970 (*Ars interpretandi* 2), p. 165.

<sup>9</sup> Cf. el comentario de Servio a *post carecta latebas* (Égloga III 20): “Varus, tragœdiarum scriptor, habuit uxorem litteratissimam, cum qua Vergilius adulterium solebat admittere, cui etiam dedit scriptam tragœdiam, quam illa marito dedit tamquam a se scriptam. hanc recitavit Varus pro sua”. Cf. Werner SUERBAUM: “Vergil als Ehebrecher – L. Varius Rufus als Plagiator. Anekdoten um Plotia Hieria in der Vergil-Tradition“, en *Festschrift für R. Muth*, Innsbruck 1983 (*Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft* 22), pp. 507-529.

<sup>10</sup> En las páginas 215-217 de su *Vergils »Aeneis«. Epos zwischen Geschichte und Gegenwart* (Stuttgart: Reclam 1999), Werner SUERBAUM analiza las fuentes que hablan de la supuesta castidad o pederastia de Virgilio y concluye que, quizá, no se tratara ni de una cosa ni de la otra, sino de un “ménage à trois” (p. 216) entre el poeta y el matrimonio de Lucio Vario y Plotia Hieria.

*Venecia* de Mann. Aquí también un disciplinado y ejemplar escritor *épico*, según el capítulo segundo de la novela, termina en una situación *trágica*, tras convertirse en *amante* virtual (☞ **un terrible sueño**, p. \*\*) de un púber. Parafraseando un poco la *Novelle* de Mann de acuerdo con la idea servio-goetheana de “sucedido inaudito”, podríamos decir que la Muerte, adoptando poses y máscaras tomadas de la Antigüedad griega y del siglo XIX alemán, acompaña a Gustav von Aschenbach en un corto viaje dionisiaco-paródico a través de la ruina del escritor: hasta ahí el ‘sucedido’; el artista –y aquí lo ‘inaudito’– es, como se recoge de la moraleja, el menos indicado para intimar con la belleza.

- **Gustav Aschenbach...** [*Gustav Aschenbach* GW VIII 444; p. I<sup>4</sup>]

Como bien lo ha observado Bahr (*Erläuterungen...*, p. 5), el comienzo de la novela, con la mención inmediata del nombre del protagonista y una breve explicación del mismo (“G.A. o...”), nos remite, de modo programático, a la primera línea de *Las afinidades electivas* (1809), de Goethe: “Eduardo –damos este nombre a un rico barón...–”. Sabemos, por una conversación (1918) con Otto Zarek, publicada en la revista de vanguardia germanística *Die neue Rundschau* [36 (1925), p. 621] –en la que, en 1912, había aparecido *La Muerte en Venecia*– que Thomas Mann leía “diariamente algunas páginas [...], siempre las mismas”, de la novela de Goethe durante la redacción de su propia *Novelle*, con el objeto de, según sus palabras, “llegar al secreto de su estilo soberano”, y darle con ello a *La Muerte en Venecia* “esa cualidad que usted [*sc.* Zarek] llama ‘clasicidad’ [*Klassizität*]”. Más tarde, en una carta a Carl Maria Weber del cuatro de julio de 1920, Thomas Mann vuelve sobre este punto: “Si no mal recuerdo, leí *Las afinidades electivas* cinco veces durante la redacción de *La Muerte en Venecia*”. La *Novela* está escrita bajo el signo de esa *Klassizität*, manifestada no sólo en ropajes tomados de la Antigüedad griega, sino también en su constante filiación con el clasicismo alemán (☞ **como si se cerniera**, p. \*\*). Este afán de ‘clasicidad’ tiene, entre otras, una intención funcional: es la forma de presentar el rico material autobiográfico de la novela no como experiencia privada, sino como situación ‘mítica’.

Por lo que se refiere a la composición misma del nombre ‘Gustav Aschenbach’, se trata de un montaje. El modelo para el nombre propio ‘Gustav’ fue obviamente el compositor Gustav Mahler (1860-1911). Ya antes del estreno de su octava sinfonía en Múnich, en

septiembre de 1910, Mann lo había conocido personalmente y, según cuenta Erika, hija del escritor, “fue la primera vez en su vida que tuvo la sensación de haber conocido a un hombre verdaderamente grande” (*Cartas* I 10), opinión que refrendó Mann, en carta al propio Mahler (*Cartas* I 88), después del estreno de la *Sinfonía de los mil*: “en usted”, le dice, “ha encarnado la voluntad artística más seria y sagrada de nuestros tiempos”. *La Muerte en Venecia*, no obstante constituir de algún modo un homenaje a la figura del gran sinfonista, no incluye de éste ningún otro rasgo concreto en la composición de la novela. Más bien se trata de un sustituto del gran predecesor de Aschenbach en Venecia, Richard Wagner, quien trabajó allí en su *Tristan* y murió en la ciudad el 13 de febrero de 1883. Wagner representa, en el contexto de la *Novela*, la ‘muerte de amor’ y presta a la figura del protagonista tanto los rasgos positivos que el joven Nietzsche bautizó como ‘dionisiacos’ (la noche, la muerte, la inmensidad, la excentricidad opuesta al neoclasicismo), lo mismo que los rasgos negativos (lo histriónico y caricaturesco del “gran artista”) de sus escritos tardíos (*Nietzsche contra Wagner* o *Der Fall Wagner*). Wagner es, pues, tanto modelo de la descripción paródica de los afanes cosméticos de von Aschenbach, como símbolo de la profunda dimensión de la ‘muerte de amor’ que comparte *Tristan* con nuestra novela (☞ **góndola veneciana**, p. \*\*).

El apellido ‘Aschenbach’, por su parte, evoca el de los pintores “clásicos” muniqueños Franz Lenbach y Friedrich Kaulbach, pero probablemente fue modelado sobre el del paisajista nazareno Andreas Achenbach (1815-1910), cuyos cuadros pudo conocer Mann durante sus años en Múnich, en la *Neue Pinakothek* de esa ciudad. Especial interés merece el, en apariencia, insignificante cambio en la grafía del apellido ‘Achenbach’, del pintor, por ‘Aschenbach’, del protagonista: *Asche* significa ‘ceniza’ y, siguiendo la costumbre de Mann de bautizar a sus personajes con nombres parlantes alusivos al tropo de la *melancholia* y de la *vanitas mundi*, es el primero de una serie de motivos que van constituyendo, al lo largo de la obra, la asociación con la muerte.

Bernhard BÖSCHENSTEIN<sup>11</sup> apunta al conocimiento que Mann tuvo de un cuento de Wilhelm Jensen, *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*, analizado por Freud, donde

---

<sup>11</sup> Cf. BÖSCHENSTEIN: “Der Tod in Venedig”, p. 92

la amada imaginaria es evocada de las ruinas de Pompeya bajo una ‘lluvia de ceniza’ (“*Aschenregen*”). Así, la aparición del inesperado amor de Aschenbach por Tadzio podría ser leída como la erupción de un ámbito de su alma sepultado en lo profundo del ‘ello’. En ese sentido, tanto Gradiva como Tadzio simbolizarían a una Antigüedad subrepticia y sediciosa, entendida como ‘ello’ de una cultura occidental en la que el ‘yo’, en palabras de Freud, ya no es más “dueño de casa” (“*Das Ich ist nicht Herr im eigenen Haus*”)<sup>12</sup>. Freud ve en la *Gradiva* de Jensen la representación simbólica del retorno abrupto o erupción de los impulsos reprimidos, principio estructural que reaparece, sin duda, en *La Muerte en Venecia*. El escenario antiquizante de *Gradiva* constituye, sin embargo, desde mi punto de vista, la influencia decisiva de Jensen sobre Mann, en la medida en que lo lleva a la identificación entre niñez, como edad temprana del alma, y Antigüedad, como edad temprana de la historia. En ese sentido, la homosexualidad reprimida de Aschenbach se manifiesta como una “transformación del mundo hacia lo mítico”<sup>13</sup>, es decir, como una interpretación grecizante de su entorno: el Lido veneciano es tierra homérica (*GW VIII 486*), Tadzio, uno de los feacios (*GW VIII 473*), es una escultura helenística (*GW VIII 469*) y la playa misma del Grand Hôtel des Bains no es otra cosa que la rivera del Iliso ateniense (*GW VIII 491*): sólo en la niñez de Occidente, es decir en Grecia, pudo seducir el viejo Sócrates al joven Fedro sin hacerse objeto de reproche moral. Por otra parte, únicamente concibiendo a la historia como sujeto paciente del tránsito de la niñez a la vejez es que puede hablarse de decadencia, especialmente de decadencia moral<sup>14</sup>, tema que, identificado con la muerte misma, constituye uno de los *Leitmotive* fundamentales de la *La Muerte en Venecia*.

---

<sup>12</sup> Cf. DIERKS: “Mythologie”, p. 303. En su contribución al enciclopédico *Handbuch* de KOOPMANN, DIERKS considera que *La Muerte en Venecia* representa el primer paso de Mann en un proceso de “apropiación” (*Aneignung*) de materiales míticos que puede constatarse a lo largo de toda su obra.

<sup>13</sup> Cf. la “deformación del mundo hacia lo insólito” (“*Entstellung der Welt ins Sonderbare*”: *GW VIII 460*) que tiene lugar en el imaginario de Aschenbach ya en el viaje que emprende de la costa istria hacia Venecia.

<sup>14</sup> Walter REHM (*Der Untergang Roms im abendländischen Denken. Ein Beitrag zur Geschichte der Geschichtsschreibung und zum Dekadenzproblem*, Leipzig 1930 [= Darmstadt <sup>2</sup>1966], p. 4) fundamenta este fenómeno histórico, citando la *Historia de la decadencia y ruina de las po/leij griegas* (1807 / 1808) de Wilhelm von Humboldt: “Toda historia del crecimiento o la ruina de una nación es, como representación de un fenómeno moral, más una reflexión sobre la misma, que mera historia”. Y más adelante explicita que florecimiento y decadencia de las naciones no son otra cosa que *moralische Erscheinungen*.

Otros modelos –máscaras de carnaval veneciano– para la figura del protagonista fueron, además de Wagner y el propio Mann, indudablemente, Nietzsche y August Graf von Platen (☞ **al escritor melancólico-entusiasta**, p. \*\*), lo que redondea la personalidad intelectual del “artista” von Aschenbach. Por último, cabe apuntar que Herbert LEHNERT hace hincapié en la afinidad rítmica que existe entre los nombres “Húgo von Hófmannsthal”<sup>15</sup> y “Gústav von Áschenbach”: “rhythmical name adaptations are quite frequent with Mann”<sup>16</sup>. En ambos casos –cosa que no explicita LEHNERT– se trata del *cursus tardus* latino-medieval<sup>17</sup>.

- **desde que cumplió cincuenta años...** [*seit seinem fünfzigsten Geburtstag GW VIII 444; p. I<sup>4-5</sup>*] ☞ Introducción, capítulo VI.

- **del 19..** [*des Jahres 19.., GW VIII 444; p. I<sup>6-7</sup>*]

El encubrir nombres propios o fechas mediante puntos suspensivos o, en el caso de nombres aristocráticos, suprimiendo el apellido, es vieja tradición en la literatura alemana. El ejemplo más antiguo es, quizá, la *Vida de la condesa sueca de G...* (1747-48), de Christian Fürchtegott Gellert; el más famoso, seguramente, *La marquesa de O...* (1808), de Heinrich von Kleist, sin olvidar que los personajes del *Werther* (1774), de Goethe, son “Albert”, “Wilhelm”, “Charlotte S...” y el “Conde de C...”. Más adelante, en el capítulo segundo, el narrador habla de “L.”, la ciudad natal de Gustav von Aschenbach (☞ **nació en L.**, p. 144). Se ha especulado también sobre la historicidad de esa primavera “que mostrara gesto tan amenazador”. Es evidente que se refiere a una de las crisis políticas entre las potencias europeas antes de la primera guerra mundial, muy probablemente<sup>18</sup> a la de 1911, entre Francia y Alemania, a causa de los disturbios en Marruecos, que culminó con la presencia del cruzado alemán *Panther* frente a las costas de Agadir el primero de julio, y

---

<sup>15</sup> Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), escritor simbolista e impresionista del *Jahrhundertwende* a quien Stefan George intentó inútilmente integrar en su círculo, presta sin duda más de un rasgo a la figura de von Aschenbach; ☞ **un gimnasiasta**, p. 146.

<sup>16</sup> Cf. LEHNERT: “Another note...”, p. 453.

<sup>17</sup> Cf. Karl LANGOSCH: *Lateinisches Mittelalter. Einleitung in Sprache un Literatur*, Darmstadt: WBG <sup>3</sup>1975 (Einführungen), p. 65.

<sup>18</sup> Cf. FRIZEN: *Der Tod in Venedig*, p. 20.

que llevó a Churchill, según su biógrafo Édgar BLACK<sup>19</sup>, “a convertirse de pacifista y reformador en profeta de la inminente catástrofe global”.

La finalidad de poner en clave los nombres era, en la literatura alemana de fines del siglo XVIII y principios del XIX, el darles una apariencia de autenticidad contemporánea, fingiendo consideración por personas aún vivas. Mann parece, en cambio, encubrir el año con la finalidad contraria, esto es, no para fingir una “contemporaneidad auténtica”, sino para estilizar un dato, que de otro modo habría podido leerse como información contemporáneo-trivial, en un rasgo intemporal, “mítico”, como decíamos más arriba. Escribe Wolfgang LEPPMANN<sup>20</sup>:

there cannot be many authors who knew as well as Mann did, not only what they wanted to say, but also what they wished to leave unsaid – such as the date of the action of this story, which would have gained nothing and lost much by being identified with a particular year.

- **la calle del Príncipe Regente** [*in der Prinzregentenstraße zu GW VIII 444; p. I*]

Las indicaciones escenográficas de *La Muerte en Venecia* son, tanto en este capítulo muniqués, como en los siguientes, venecianos, de cuidadosa exactitud realista (téngase en cuenta, sin embargo, lo dicho en el comentario a **Desde hacía ya muchos años**, p. \*\*). La *Prinzregentenstraße* es, todavía hoy, una de las avenidas más importantes que, atravesando el río Isar y pasando por el Jardín Inglés, conduce al centro de la ciudad. Que Gustav von Aschenbach tenga su domicilio en esta elegante avenida, implica que se trata de un personaje respetable y acaudalado. Pero la calle del Príncipe Regente representa también, en su arquitectura, un arte imitativo, de simulación, de fachada, es decir, el punto mismo de partida del héroe es tan falso como el verano en el que transcurre la acción, el edificio bizantino del cementerio o, más tarde, el “falso joven” del barco (GW VIII 460) y él mismo como falso joven en la escena de la peluquería. Thomas Mann vivió la mitad de su vida en

---

<sup>19</sup> Cf. Edgar BLACK: *Churchill*, Barcelona: Bruguera 1972, p. 133: “Marruecos era entonces un protectorado francés, y varios de los principales industriales alemanes temían que Francia anexionara totalmente Marruecos. La llegada del *Panther* era un descarado desafío de los alemanes”.

<sup>20</sup> LEPPMANN: „Time and Place ...“, p. 71.

Múnich (de 1894 a 1933), y abrigó sentimientos ambivalentes por la ciudad. De hecho, no llegó a escribir nunca la novela largamente planeada que debía tener por escenario la capital bávara. En su novela *Gladius Dei*, de 1902, la describe con palabras entusiastas: “El arte florece, el arte domina, el arte extiende sobre la ciudad su cetro envuelto en rosas y sonrío [...] un sincero culto a la belleza predomina [...] Múnich resplandecía”<sup>21</sup>. En cambio, poco antes, en una carta de marzo de 1896 a su amigo Otto Grautoff había escrito que Múnich, como “ciudad *iletrada* por excelencia” lo tenía “cordialmente harto”<sup>22</sup>.

*La Muerte en Venecia* fue escrita, en parte, en la villa de verano que Mann mandó construir en 1908 en Bad Tölz, pocos kilómetros al sur de Múnich (Visconti introduce en su filme escenas de lo que pudo ser el idilio familiar de Mann, casado con Katja Pringsheim desde 1905, en la villa veraniega de Bad Tölz, mismas que, sin embargo, son completamente ajenas a la novela) y, en parte, en la casa que ocupó en la *Mauerkircherstraße* 13 de Múnich, donde, por lo demás, fue vecino de Bruno Walter, amigo íntimo de Mahler. Volviendo a la Calle del Príncipe Regente, en el número 60, vivió por esos tiempos, en una villa que hoy es museo, el pintor Franz von Stuck (1863-1928), polémico homosexual, autor del cuadro ‘El guardián del paraíso’ (1889), guardián que habría podido ser el modelo, tanto por sus rasgos físicos, como por las implicaciones del título, si no del Tadzio, al menos sí del Yáshu de la novela. En todo caso, la mención de la *Prinzregentenstraße* no es realista sólo en un sentido geográfico, implica, también, el ambiente del Múnich de Stefan George, Ludwig Klages, Karl Wolfskehl, Franz von Stuck, Bruno Walter, el propio Mann, y otros célebres homosexuales, representantes todos del ‘Fundamentalismo Estético’<sup>23</sup>.

- ***motus animi continuus...*** [GW VIII 444; p. I<sup>15-16</sup>]

*Motus animi* es una expresión que, adjetivada en esa forma (“*continuus*”), no se encuentra

---

<sup>21</sup> Cf. GW VIII 200: „Die Kunst blüht, die Kunst ist an der Herrschaft, die Kunst streckt ihr rosenumwundenes Zepter über die Stadt hin und lächelt [...] ein treuherziger Kultus der [...] Schönheit obwaltet ... München lächelte“.

<sup>22</sup> “Dies München [...] wie herzlich bin ich seiner überdrüssig. Ist es nicht die *unlitterarische* Stadt par excellence?”. Cf. DE MENDELSSOHN: “Thomas Mann und München...”, pp. 6s.

<sup>23</sup> Cf. BREUER: *Fundamentalismus...*, pp. 95ss.

en las obras de Cicerón<sup>24</sup>. Es, sin embargo, un concepto frecuente en los trabajos retóricos y filosóficos del orador romano (cf. *pro Archia* 17; *Brutus* 93) y denota la actividad que desarrolla la mente al pensar<sup>25</sup>. El pasaje de Cicerón más cercano a la expresión citada por Mann, en cuanto que supone la continuidad racional del pensamiento, es, quizá, el del tratado *Acerca del orador*, donde se afirma que, en la composición del discurso,

las operaciones de la mente y de la creatividad deben ser veloces y agudas para encontrar el tema, abundantes para explicarlo y exornarlo, firmes y duraderas para memorizarlo<sup>26</sup>.

Sin embargo, conviene recordar también aquí el pasaje del tratado *Sobre los deberes*, en el que Cicerón distingue dos tipos de *motus animi*:

unos, propios del pensamiento, otros de la apetencia. El pensamiento se mueve, sobre todo, en la búsqueda de la verdad; la apetencia impele, en cambio, a la acción. Por ello debemos tener cuidado de servirnos del pensamiento en relación con los mejores objetos y de lograr que la apetencia obedezca a la razón<sup>27</sup>.

Así pues, no sólo el pensamiento es un *motus animi*, también la concupiscencia. Quizá no resulta completamente impropio identificar, de algún modo, los dos tipos de ‘movimiento del ánimo’ propuestos por Cicerón con las tendencias “apolíneas” y “dionisiacas” de Gustav von Aschenbach: el escritor, agotado por la febrilidad del *motus cogitationis* se ve

---

<sup>24</sup> Cf. Hugo MERGUET: *Handlexikon zu Cicero*, Leipzig 1905 / 6 (= Darmstadt 1997), s. v. ‘motus 1’. Mann tomó esta cita apócrifa de una carta, muy importante poetológicamente, de Gustave Flaubert a Louise Colet, del 15 de julio de 1853: “este *motus animi continuus* [...] movimiento continuo del espíritu, definición de la elocuencia en Cicerón) da a la obra concisión, bajorrelieve, *élan*, ritmo, variedad”. La cita estaba destinada, en realidad, al prólogo del ensayo *Geist und Kunst*, obra que nuestro autor planeó en 1910, pero que no llevó a cabo.

<sup>25</sup> Cf. *Oxford Latin Dictionary* (1982) s. v. ‘motus 4’: “an operation or activity of the mind, as in thought”. El diccionario canónico de Karl Ernst GEORGES (como nota 6), de 1913, registra, s. v. ‘motus B 1, b, b’: “die geistige Bewegung, Tätigkeit, Wirksamkeit des Denkvermögens, Verstandes”.

<sup>26</sup> Cf. *de oratore* I 113: “animi atque ingeni celeres quidam motus esse debent, qui et ad excogitandum acuti et ad explicandum ornandumque sint uberes et ad memoriam firmi atque diuturni”.

<sup>27</sup> Cf. *de officiis* I 132: “motus autem animorum duplices sunt; alteri cogitationis, alteri appetitus. cogitatio in vero exquirendo maxime versatur, appetitus impellit ad agendum. curandum est igitur, ut cogitatione ad res quam optimas utamur, appetitum rationi obœdientem præbeamus”.



*impelido* a la apetencia, es decir, al *deseo*, al otro modo en el que el alma puede moverse *sin* obedecer a la razón.

Hay dos alusiones más, aunque muy significativas, al arpinate en la *Novelle*. En cuanto a la primera, véase el comentario ☞ **cerró en un puño** (p. \*\*); la segunda, se trata de la frase (“te amo”) que cierra el capítulo cuarto y que representa el triunfo del otro *motus animi* tras la claudicación de la *ratio* del profesor von Aschenbach frente al *appetitus* (☞ **“te amo”**, p.\*\*).

La cita ciceroniana que comentamos, por lo demás, vuelve a aparecer en una carta tardía de Thomas Mann a Theodor W. Adorno, utilizada también como contraste con el agotamiento creativo<sup>28</sup>.

- **una falsa canícula** [*ein falscher Hochsommer*; GW VIII 444; p. II<sup>5-6</sup>]

El clima inusitado y bochornoso juega un importante papel en la *Novelle*. Aschenbach intenta escapar a esta desagradable atmósfera saliendo de Múnich, con lo que no hace sino entregarse al siroco mediterráneo (☞ *ad loc.*, p.\*\*). El mal clima parece amenazarlo, simbólicamente, desde la India, patria lo mismo de la peste que de Dioniso (☞ **el cólera**, p.\*\*). Líneas más adelante se habla, en este mismo sentido, de una “tormenta que amenaza sobre Föhring”, pueblo cercano a Múnich, situado precisamente *al oriente* del río Isar. El tema de lo falso (la “arquitectura falsa”, el “falso verano”, el “falso joven”) es fundamental para el planteamiento de la novela y su localización en el panorama cultural del 1900. La indefinición del clima, por ejemplo (“Era primavera, casi ya verano”<sup>29</sup>), aparece como motivo en la pequeña narración *El camino al cementerio* (1900), emparentada, de algún modo con nuestra novela<sup>30</sup>. A decir de Bernhard BÖSCHENSTEIN,

---

<sup>28</sup> Carta del 8 de marzo de 1954. Cf. Chr. GÖDDE / Th. SPRECHER (edd.), *Theodor W. Adorno-Thomas Mann. Briefwechsel 1943-1955*, Frankfurt a. M.: Fischer 2002, p. 140; también, REED: *Kommentar* 2004, p. 396.

<sup>29</sup> Cf. GW VIII 187: “Es war Frühling, beinahe schon Sommer”.

<sup>30</sup> *Der Weg zum Friedhof*, escrita inmediatamente después de *Buddenbrooks*, le valió a Mann, junto con las otras seis narraciones que constituyen el tomo *Tristan* (1903), la fama de “clásico” (cf. KOOPMANN: *Handbuch*, p. 556), tema problematizado, si los hay, en *La Muerte en Venecia*. Ese problema de ‘clasicidad’, la contraposición de caracteres –el “sano” ciclista frente al asocial y miserable Piepsam– y, desde luego, el

en la segunda parte de la novela, como en ‘El cincuentón’, de Goethe, sobreviene la dislocación definitiva de las relaciones temporales. El desfase de las estaciones del año recuerda la falta de concordancia en las estaciones de la vida de los personajes de *Las afinidades electivas*, de Goethe. La coincidencia de una época temprana con una más tardía –primavera y verano– es tan característica para la posterior relación amorosa de Aschenbach como para la Antigüedad revivida artificialmente por el espíritu del *Jugendstil* [o «Art Nouveau»] –falsa primavera de una época decadente– ya sea que se presente ésta como Tazio o como platonismo erótico, revivido de manera igualmente artificial, en aquellos años, por George y sus discípulos.<sup>31</sup>

Por otra parte, conviene señalar el simbolismo del paseo de Aschenbach por el *Englischer Garten*, de Múnich: el escritor deja su trabajo racional para abandonarse en un jardín de tipo “inglés” –irracional, por oposición al jardín geométrico tipo “francés”–, como preámbulo a la exuberancia erótico-tropical de la “visión”.

- **Ungerer...Schwabing** [*Ungererstraße...Schwabing* GW VIII 445; p. II<sup>19-21</sup>]

La calle de Ungerer (el ingeniero epónimo de la calle, August Ungerer, fue contemporáneo de Mann) conduce desde el Cementerio Norte de Múnich hasta el barrio de Schwabing, famoso todavía hoy por su ambiente bohemio. De hecho, la Schellingstraße albergaba el barrio de los pintores: Lisaweta Iwanowa, confidente de Tonio Kröger en la narración homónima, vive allí (GW VIII 292) y de igual modo aparece en esa calle el protagonista –artista, desde luego– de *Gladius Dei* (GW VIII 200). Thomas Mann vivió en Schwabing en 1902 y fue allí donde leyó por primera vez la obra de Arthur Schopenhauer. Cuenta Mann en sus *Consideraciones de un apolítico* (1918), en el capítulo titulado “Der Zivilisationsliterat”:

Tengo todavía frente a mis ojos el pequeño cuarto en los altos de una casa situada en las afueras [*sc.* en Schwabing] donde, hace dieciséis años, recostado días enteros en una especie de canapé, leí *El mundo*

---

propio camino al cementerio que comparten los personajes, son puntos que, esbozados ya en la pequeña narración de 1900, convergen y culminan en la *Novelle*.

<sup>31</sup> Cf. BÖSCHENSTEIN: “Der Tod...”, p. 93.

*como voluntad y representación.* ¡Cómo sorbía entonces mi juventud solitaria e irregular, deseosa del mundo y de la muerte, la mágica pócima de esa metafísica cuya más profunda esencia es erótica y en la que reconocí la fuente espiritual de la música de *Tristán!* Tan intensamente lee uno sólo una vez: es una experiencia irrepetible.<sup>32</sup>

Arthur Schopenhauer fue el único filósofo, además de Nietzsche, al que Mann leyó y estudió en el texto original. Recordemos que para Platón y Plutarco se sirvió de las traducciones alemanas de Rudolf KASSNER y Johann Friedrich KALTWASSER respectivamente<sup>33</sup>. Es más, según se infiere de su ensayo *Schopenhauer*, de 1938, incluso la lectura de Platón parece haber sido sugerida por su cercanía con el filósofo de Danzig<sup>34</sup>. Mann expuso de manera especialmente simbólica la importancia de Schopenhauer en su desarrollo estético-filosófico al hablar de una “constelación de tres espíritus eternamente unidos” para referirse, en las citadas *Consideraciones de un apolítico* a Schopenhauer, Nietzsche y Wagner:

Los tres nombres que tengo que citar cuando me pregunto acerca de los fundamentos de mi formación cultural y espiritual; esos nombres que aparecen como una constelación de espíritus eternamente unidos y resplandecientes en el cielo alemán –no designan acontecimientos íntimamente alemanes, sino europeos: Schopenhauer, Nietzsche y Wagner.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Cf. *GW XII 72*: “Das kleine, hochgelegene Vorstadtzimmer schwebt mir vor Augen, worin ich, es sind sechzehn Jahre, tagelang hingestreckt auf ein sonderbar geformtes Langfauteuil oder Knapee, *Die Welt als Wille und Vorstellung* las. Einsam-unregelmäßige, welt- und todsüchtige Jugend –wie sie den Zaubertrank dieser Metaphysik schlürfte, deren tiefstes Wesen Erotik ist und in der ich die geistige Quelle der Tristan-Musik erkannte! So liest man nur einmal. Das kommt nicht wieder.” En su *Lebensabriss* (1930) Mann insiste en la importancia de esa primera lectura de Schopenhauer (“un acontecimiento *espiritual* de primer rango y de naturaleza inolvidable” [*GW XI 111*]), asociándola, significativamente, con “la irrupción tardía y violenta de su sexualidad”.

<sup>33</sup> Para KASSNER, véase Comentario al capítulo II, nota 6; para KALTWASSER, la Introducción, nota 102.

<sup>34</sup> Cf. REED: *Kommentar* 1983, pp. 171s.

<sup>35</sup> Cf. *GW XII 72*: “Die drei Namen, die ich zu nennen habe, wenn ich mich nach den Fundamenten meiner geistig-künstlerischen Bildung frage, diese Namen für ein Dreigestirn ewig verbundener Geister, das mächtig leuchtend am deutschen Himmel hervortritt, –sie bezeichnen nicht intim deutsche, sondern europäische Ereignisse: Schopenhauer, Nietzsche und Wagner.” El entusiasmo por el filósofo, sin embargo, no duró toda su vida; de hecho, en palabras de Helmut KOOPMANN (“Thomas Mann und Schopenhauer”, en PÜTZ: *Tradition*, p. 181s.), conforme pasó el tiempo se expresó “de manera cada vez más distante” sobre su vivencia original. Véase también Dieter BORCHMEYER: “Ein Dreigestirn ewig verbundener Geister. Wagner, Nietzsche, Thomas Mann und das Konzept einer übernationalen Kultur”, en GOCKEL *et al.*, *Festschrift...*, pp. 1-15.

- **construcción bizantina...cruces griegas** [*das byzantinische Bauwerk...mit griechischen Kreuzen* GW VIII 445; pp. II<sup>25</sup>-III<sup>3</sup>]

El ‘Recinto Sagrado’ del Cementerio Norte de Múnich (*Aussegnungshalle*) fue construido en estilo bizantino, a base de mosaicos, entre 1896 y 1899, es decir, durante los primeros años del periodo muniqués de Mann. Es muy significativo que el narrador haga especial hincapié en los motivos *orientales*. Bizancio fue hasta 1453, como se sabe, el centro de la cristiandad oriental greco-ortodoxa, de modo que “la construcción bizantina” remite inmediatamente a los motivos de Venecia y de la peste. Por lo demás, los cuatro caballos de bronce dorado que adornan el portal principal de San Marcos, fueron llevados a Venecia en 1204, como botín de guerra, precisamente desde Bizancio. Igualmente bizantino es el motivo de la cruz *griega* (cruz cuadrada, donde el palo y el travesaño son iguales): el propio fundamento de la catedral de San Marcos tiene la forma de una cruz griega de cinco cúpulas<sup>36</sup>. Por otro lado, sin embargo, el ‘Recinto Sagrado’ del cementerio de Múnich, como *imitación* de un edificio bizantino, continúa con el marco arquitectónico del motivo de lo ‘falso’ introducido por la escenografía de la Calle del Príncipe Regente y del ‘falso verano’.

- **Inscripciones en caracteres dorados...»Luz perpetua luzca para ellos«** [*Inschriften in Goldlettern...»Das ewige Licht leuchte ihnen«* GW VIII 445; p. III<sup>5-8</sup>]

En el capítulo primero del tercer libro de los *Años de peregrinaje de Wilhelm Meister*, Goethe describe cómo Wilhelm, al entrar en el viejo castillo, nota una inscripción sobre una puerta en la que “en caracteres dorados podía leerse: *ubi homines sunt modi sunt* [...] Este lema dio qué pensar a nuestro peregrino, quien lo tomó como un buen presagio...”<sup>37</sup>. Sin duda, Thomas Mann pudo tener en mente este pasaje de la novela de Goethe al formular la reacción de von Aschenbach frente a la inscripción del Recinto: tanto Aschenbach como Wilhelm entran en un imponente edificio vacío, dirigen su atención a una inscripción latina en letras doradas y la lectura de ésta se convierte en un presagio de su destino. Es

---

<sup>36</sup> Cf. DIEHL: *Una República...*, pp. 99-104, especialmente p. 101.

<sup>37</sup> Cf. WA I 25.1, pp. 64s.: “...eine große Tafel über einer Thüre angebracht zu sehen, worauf die Worte in goldenen Buchstaben zu lesen waren: *ubi homines sunt modi sunt* ... Dieser Spruch gab unserm Wanderer zu denken, er nahm ihn als gute Vorbedeutung ...“

precisamente en medio de la ensoñación que le produce su lectura cuando Aschenbach advierte la presencia del personaje que dará a sus pensamientos “una dirección completamente distinta”, es decir, la de la ‘visión’ y el viaje. Es muy significativo también que los caracteres de la inscripción sean “dorados”, pues es costumbre oriental –que Goethe conocía–<sup>38</sup> la de colocar lemas o versos del Corán en caligrafía dorada sobre las puertas y entradas: es justamente a Oriente a donde Aschenbach se dirigirá para encontrarse de nuevo con la Muerte.

El *lux perpetua luceat eis* es fórmula del *introitus* de la misa de difuntos católica. En la *Aussegnungshalle* no se encuentra esta inscripción, pero se pueden leer realmente, en los arcos de las bóvedas, inscripciones similares, como, por ejemplo, *et ego vivo propter patrem* (“también yo vivo por el Padre”).

- **bestias apocalípticas...un hombre cuyo aspecto tan poco común...** [*apokalyptischen Tiere...einen Mann dessen nicht ganz gewöhnliche Erscheinung* GW VIII 445; p. III<sup>13-15</sup>]

En cuanto a las “bestias”, cf. *Apocalipsis* 13, 1 y 11. La primera bestia surge, significativamente, del mar (e0k th=j qala&sshj), tal como Tadzio-Hermes surge también del mar para seducir a von Aschenbach y retorna a él, al final de la novela, para indicarle el camino hacia la muerte, “prometiéndole la inmensidad”<sup>39</sup>. El “hombre de aspecto poco común” es la primera de una serie de figuras que, en la novela, simbolizan la Muerte. La referencia al “aspecto tan poco común” no es un giro meramente ornamental, sino una alusión al montaje que implican las diversas descripciones de la Muerte a lo largo de la obra. Como lo hemos explicado más detalladamente en la introducción (capítulo III), el montaje de este excursionista reproduce en parte rasgos tradicionales de la Muerte como calavera de dientes amenazantes, pero, sobre todo, reproduce una imagen de la Muerte, conocida en la Antigüedad grecorromana, y analizada por Lessing en su pequeño tratado

---

<sup>38</sup> Cf. Katharina MOMMSEN: *Goethe und 1001 Nacht*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, pp. 147 a 149. MOMMSEN piensa (p. 148) que Goethe supo de esta costumbre –a la que alude repetidamente en su obra– gracias a sus estudios para el capítulo *Araber* de las *Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan* (WA I 7, 10<sup>2-7</sup>).

<sup>39</sup> Werner FRIZEN ha identificado el motivo de la 70Afrodi/th a)naduome/nh –la “Venus emergente”– como una constante a lo largo de toda la obra de Thomas Mann. En el caso de *La Muerte en Venecia*, “la más asombrosa Afrodita de su obra temprana”, dice el autor, es, en realidad, “un Afrodito”: Tadzio. Cf. FRIZEN: “Venus Anadyomene“, p. 190.

*Cómo representaban los antiguos a la Muerte*, de 1769. En la figura del excursionista se han querido ver no sólo los rasgos de la tríada Thánatos-Hermes-Dioniso, sino también los de Satanás, como lo haría suponer la mención de las “bestias apocalípticas” (GW VIII 445) y por las “dos enérgicas arrugas verticales” (*ibid.*, 446) que surcan la frente del personaje y que, según un estudioso del tema<sup>40</sup>, son “símbolo del Anticristo” o “cuernos [de Satán] disfrazados”, propios de los diablos desde Dante. Además, el excursionista es pelirrojo, lo que, en la superstición popular, es “desde antiguo, símbolo de lo taimado y diabólico”<sup>41</sup>.

La serie de los “mensajeros de la muerte”, identificada ya por los comentaristas más antiguos<sup>42</sup>, la continúan, como se ha dicho, el empleado que vende a Aschenbach el boleto a Venecia a bordo del barco (GW VIII 458), el viejo vestido y maquillado como joven con quien se topa en la nave (GW VIII 469), el gondolero (GW VIII 465), el viejo descalzo de la playa (GW VIII 488), el propio Tazio y, finalmente, el comediante y guitarrista del hotel (GW VIII 506). Esta técnica de *Leitmotiv*, desarrollada, sin duda, bajo la influencia de Wagner, une a la dicha serie de personajes mediante los mismos o parecidos rasgos faciales, de fisonomía, gestos o mímica: brutalidad y apariencia de máscara, nariz roma, dientes exagerados que se muestran al reír o al hacer una mueca, detalles sobre el esqueleto, el bigote, lo lampiño o la barba de chivo, el sombrero de paja o carrete colocado oblicuamente, los pies cruzados, rasgos y actitudes a las que se suman una serie de accesorios característicos, como el bastón, la mochila, el barco, la góndola negra, que recuerdan todos el viaje, la transición o la muerte. La descripción de estos personajes va de lo grotesco y ridículo, a lo teatral y terrible –pasando por una aparente estupidez<sup>43</sup>– y los integra a todos en una manera de danza macabra que alcanza su culminación con el guitarrista y su sublimación en el sueño báquico de Aschenbach.

---

<sup>40</sup> Cf. PABST, “Satan und ...”, pp. 335-359.

<sup>41</sup> Cf. BAHR, *Erläuterungen*, p.14.

<sup>42</sup> Cf. Josef HOFMILLER: “Thomas Manns ›Der Tod in Venedig‹”, en: *Süddeutsche Monatshefte* 10 (1913), pp. 218-232; también Marianne THALMANN: “Thomas Mann. Der Tod in Venedig”, en: *Germanisch-Romanische Monatschrift* 15 (1927), pp. 374-378).

<sup>43</sup> Recordemos que el primer capítulo del libro de Emily VERMEULE (*La Muerte...*, pp. 21-86) se intitula “Los estúpidos difuntos”.

- **una rara expansión de su interior** [*eine seltsame Ausweitung seines Innern* GW VIII 446; p. V<sup>11</sup>]

La expresión está tomada, como se sabe por una de las notas de trabajo manuscritas para *La Muerte en Venecia*, de la *Psyche* (II 11s.) de Erwin Rohde donde, en relación con el culto de Dioniso, se lee lo siguiente:

Sólo mediante la tensión extrema y la *expansión de su ser* puede el hombre entrar en relación y contacto con el dios y con sus huestes de espíritus<sup>44</sup>.

Así pues, lo que la razón reprime eufemísticamente como “pura gana de viajar” (GW VIII 448) o como “mera medida de higiene” (GW VIII 447), significa, en realidad, el abandono total del modo de vida escrupuloso y concentrado que ha llevado von Aschenbach hasta ahora. La *expansión* no es otra cosa que la ‘diástole’ a la que Goethe consideraba la fuerza dialéctica correlativa de la ‘sístole’<sup>45</sup>, es decir, del concentrado *motus animi* que amenaza con agotar el *ingenium* de nuestro héroe. La ‘diástole’ que constituye esa “rara expansión de su interior” tiene lugar en cuatro momentos sucesivos: una ‘expansión’ *espacial*, simbolizada por el paseo inicial de von Aschenbach; una ‘expansión’ *temporal*, simbolizada por la visión de las imágenes apocalípticas en el Cementerio Norte; una ‘expansión’ *sicológica y mitológica*, encarnada en la aparición del “hombre de aspecto tan poco común” y, a manera de resumen, la ‘expansión’ imaginativa, espacio-temporal y existencial de la visión del paisaje dionisiaco que trae como resultado la decisión final de viajar.

El motivo de la “expansión interior”, asociado con la muerte, aparece ya en *Buddenbrooks* (GW I 655) cuando el viejo Thomas Buddenbrook lee, poco antes de morir, largos pasajes del segundo tomo de *El mundo como voluntad y representación* –justamente el capítulo XLI “Acerca de la muerte y su relación con la indestructibilidad de nuestro ser en sí”–, de Schopenhauer<sup>46</sup>: Buddenbrook encuentra, tras su lectura, “su ser entero, *expandido*

---

<sup>44</sup> Cf. AN 8 (BAHR: *Erläuterungen*, p.15): “Nur durch Überspannung u. Ausweitung seines Wesens kann der Mensch in Verbindung und Berührung treten mit dem Gott u. seinen Geisterschaaren”.

<sup>45</sup> Véase la Introducción, nota 216.

<sup>46</sup> Si bien *stricto sensu* ya desde la primera narración de nuestro autor, *Vision* (1893), está presente el tema de la “expansión” schopenhaueriana, aquí en relación con la oscuridad (GW VIII 9): “Wie interessiert ich es bemerke, daß mein Blick sich gierig erweitert, als er die Stelle im Dunkel umfaßt! Jene Stelle, aus der sich

de manera inmensa”; se siente “invadido por una oscura *ebriedad*”, lleno de una “*nostalgia de amor*” e “incapaz de formular un pensamiento lógico”, síntomas todos que caracterizan al héroe de *La Muerte en Venecia*.

- **un sediento anhelo, juvenil** [*ein jugendlich durstiges Verlangen* GW VIII 446; p. V<sup>13</sup>]

Esta intranquilidad que obliga a Aschenbach a dar un paseo sin rumbo fijo le produce ahora una visión de voluptuosidad paralela a la del último capítulo que convierte el tono erótico en un modo de *Leitmotiv* latente. Hablar aquí de “anhelo juvenil” remite, sin duda, a la idea de Goethe, expresada a Eckermann, de una “repetida pubertad” como síntoma de la regeneración del genio artístico:

[las naturalezas geniales] viven una repetida pubertad, mientras que la gente normal sólo es joven una vez [...] De ahí que podamos percibir, en el caso de los ingenios especialmente dotados, épocas siempre frescas de gran productividad aun en su vejez. Parecería que en ellos se da siempre un modo de rejuvenecimiento temporal, cosa a la que yo querría llamarle una “repetida pubertad”<sup>47</sup>.

No olvidemos, sin embargo, la velada alusión de Mann a la ‘sed’, término del Buda para designar a la voluntad de vivir de todos los seres, misma que no les acarrea sino desgracias (cf., del mismo Mann, *Anekdote*, en: GW VIII 411-415). Así pues, el *anhelo juvenil* y *sediento* preludia, con su dosis de desgracia, el rejuvenecimiento artificial de Aschenbach, en el capítulo V (☞ **envuelto en el peinador**, p. \*\*), y su desenlace funesto.

- **Su concupiscencia comenzó a ver** [*Seine Begierde war sehend* GW VIII 447; p. V<sup>20</sup>]

---

lichte Plastik stets deutlicher hervorhebt...“ (“Con cuánto interés noto que mi mirada se expande, ávida, al abarcar ese lugar en la oscuridad: ese lugar desde el que emerge cada vez más clara una luminosa estatua”). La analogía con *La Muerte en Venecia* es sorprendente: mientras en *Vision* es la oscuridad la que simboliza la muerte, es decir, la indefinición, según Schopenhauer, de la voluntad más allá del tiempo y el espacio, en *La Muerte en Venecia* ese papel lo juega el mar. De la oscuridad surge, en *Vision*, la “luminosa estatua” que, en nuestra novela, es Tadzio, el *Dornauszieher* helenístico (☞ **Efebo sacándose una espina**, p. \*\*) surgiendo del mar. El paralelo parece no haber sido notado aún por ningún comentario. Sobre la implicación no sólo de Schopenhauer, sino también de Nietzsche en la escena de Thomas Buddenbrook, cf. el apéndice “Zum Schopenhauer- und Nietzsche-Einfluss”, en DIERKS: *Studien...*, pp. 211-215, especialmente 214.

<sup>47</sup> Conversación con Goethe del 10 de marzo de 1828: “[geniale Naturen] erleben eine wiederholte Pubertät, während andere Leute nur einmal jung sind [...] Daher kommt es denn daß wir bei vorzüglich begabten Menschen auch während ihres Alters immer noch frische Epochen besonderer Produktivität wahrnehmen; es scheint bei ihnen immer einmal wieder eine temporäre Verjüngung einzutreten, und das ist es was ich eine wiederholte Pubertät nennen möchte“.



Esta visión alucinante de Aschenbach es paralela del “terrible sueño”, del capítulo V, y anticipa la descripción del Delta del Ganges, foco originario de la expansión del cólera (paralela de su actual “expansión interior”) en el mismo capítulo. La ‘visión’ del paisaje ‘tropical, exuberante y prodigioso nos ha sido transmitida en dos versiones diferentes: la versión original publicada en la revista *Die neue Rundschau* (NR) y la versión de la primera edición en forma de libro (H), de 1912. Esta última la recogemos, con su correspondiente traducción, como variante en el aparato crítico del texto alemán (☞ ‘Nota sobre la constitución del texto crítico’). En cuanto a la forma y los elementos propios de la visión, es innegable la presencia de las lecturas de Freud hechas por Mann el año en que compuso *La Muerte en Venecia*. En un estado sonambúlico, nuestro héroe se dibuja a sí mismo el paisaje tropical que corresponde al paisaje anímico, al que su concupiscencia comienza a conducirlo. En términos freudianos, esta visión muestra, ‘ontogenéticamente’, los estratos profundos de la personalidad de Aschenbach, es decir, la suma de sus ‘deseos reprimidos’, como, por ejemplo, la homosexualidad, aludida aquí en la mención de los *troncos velludos* de las palmeras y en el lenguaje erótico de lo ‘espeso’, ‘pingüe’, ‘hinchado’ y ‘exuberante’; pero, ‘filogenéticamente’ remite también a las dimensiones míticas de sus ‘representaciones aprendidas’. De ahí que el narrador recurra al lenguaje bíblico del *Apocalipsis*, propio de una revelación: *vio...vio* (cf. *Apoc.* 5, 1-2; 6-7; 11: *kai\ ei]don...kai\ ei]don [et vidi...et vidi]*; de ahí que hable de lo “tremendo” y lo “estremecedor”, propios de la manifestación de lo *numinoso*<sup>48</sup>; de ahí la mención de la flor de loto, planta sagrada de egipcios e indios y símbolo del apaciguamiento de la voluntad; de ahí, en fin, la imagen de un paisaje emblemático (*Urweltwildnis*) al modo de las decoraciones propias del *Jugendstil*.<sup>49</sup>

Por otra parte, es muy interesante la personificación que Mann hace de la *concupiscencia* al otorgarle la capacidad de *ver*. John R. FREY, en un célebre artículo<sup>50</sup>, ha

---

<sup>48</sup> Cf. Rudolf OTTO: *Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid: Alianza 1980 (El libro de bolsillo 739), p. 14: “»Santo« es más que »bueno«: este »más« es lo »numinoso«”.

<sup>49</sup> Cf. Manfred DIERKS: “Der Wahn und die Träume in »Der Tod in Venedig«. Thomas Manns folgenreiche Freud-Lektüre im Jahr 1911”, en *Psyche* [Stuttgart] 44 (1990), pp. 240-268.

<sup>50</sup> Cf. FREY: “Die Stumme Begegnung”. FREY reconoce que la idea de explorar las funciones de la mirada en *La Muerte en Venecia* le ha sido sugerida por otro estudio, también multicitado (Fritz MARTINI: “Thomas

demostrado la importantísima función de la mirada en la *Novelle*. De hecho, la mirada sustituye a la voz, pues prácticamente todos los encuentros de von Aschenbach consigo mismo y con la Muerte son mudos –el encuentro con “Caronte” no es mudo, pero el diálogo está determinado por la propia tradición. Esta mirada de la concupiscencia se refleja, por lo demás, en la “mirada de soslayo” de los pájaros exóticos y en las “luces del tigre acechante” en medio de la *visión*.

- **mefítico aliento** [*mephitische(r) Odem H*; p. 6, aparato *ad V*<sup>20</sup>]

Hablando Plinio, en su *historia naturalis*, acerca de las grutas que despiden vapores venenosos (II 208), menciona un lugar, en la región de los Hirpinos (en Italia central), donde, junto al templo de Mephis o Mephitis, la emanación irrespirable (*mortiferum spiritum*) es tal que quien lo pisa muere inmediatamente. Mefis o Mefitis, de donde el adjetivo *mephitisch* o ‘mefítico’, era la diosa a la que se apelaba para solicitar ayuda frente a los vapores mortíferos de las cavernas.

- **las fosforescentes luces del tigre** [*die phosphoreszierenden Lichter des Tigers H*; p. 6, aparato *ad V*<sup>20</sup>]

Mann retoma aquí, en alemán, la frecuente figura latina *lumina* (“luces”) como metonimia de *oculi* (“ojos”). Es de notar, en la descripción de la “visión”, el empleo constante de palabras poco comunes (*v.gr.* ‘*geharnischt*’), poético-religiosas (‘*Odem*’) o antiquizantes (‘*phosphoreszierend*’, ‘*mephitisch*’). El tigre, en esta visión alegórica de Aschenbach, puede remitirse, sin duda, a la *lonza* dantesca (felino de difícil identificación, cercano a la pantera y el guepardo: *Inferno* I 32) que los comentaristas de la *Commedia* han interpretado como ‘la lujuria’ o ‘la incontinencia’, lo que vendría muy bien a cuento aquí, donde esta especie de alucinación es el inicio de un *viaje al inframundo* dominado, como lo confirma la siguiente y última visión, por la *lujuria*. Pero el tigre también pertenece a los animales que tiraban del carro de Dioniso. En *El nacimiento de la tragedia* escribe Nietzsche: “Con flores y guirnalda está recubierto el carro de Dioniso: bajo su yugo avanzan pantera y tigre”; y, más adelante: “La época del hombre socrático ha pasado: coronaos de yedra, tomad en la mano el tirso y no os admiréis cuando tigre y pantera se tiendan acariciadores a

---

Mann. »Der Tod in Venedig«, en F. M.: *Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*, Stuttgart: Klett 1961, pp. 176-224), en el que su autor define la función de la mirada

vuestras rodillas”<sup>51</sup>. Estos pasajes, interesantes en nuestro contexto –“la época del hombre socrático ha pasado”–, fueron objeto de una severa crítica por parte de Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, padre de la filología clásica alemana, quien, en un polémico escrito de respuesta a *El nacimiento de la tragedia* –que comienza citando, burlescamente, el pasaje anteriormente aducido– invita a Nietzsche a abandonar la cátedra, viajar de la India a Grecia y

reunir bajo sus rodillas tigres y panteras, pero no a la juventud filológica de Alemania, la cual debe aprender, en el ascetismo de un abnegado trabajo, a buscar en todas partes únicamente la verdad<sup>52</sup>.

El tigre simboliza, evidentemente, lo orgiástico-embriagante que, tanto para Wilamowitz, como para Aschenbach, “hombres socráticos” entregados al “ascetismo de un abnegado trabajo”, implica lo mismo una tentación que una amenaza (recordemos que Wilamowitz también era homosexual: cf. Introducción, cap. V). El tigre vuelve a aparecer –en medio de un paisaje paralelo al de la *visión*–, a modo de *Leitmotiv*, en la descripción del origen del cólera en el capítulo V (*GW VIII* 512).

• **el amable mediodía...** [*im lebenswürdigen Süden... GW VIII* 449; p. X<sup>9-10</sup>]

La expresión, indudablemente de resignación y desdén, puede entenderse mejor a la luz de las palabras de Tonio Kröger sobre Italia, en la novela homónima de Mann (1903; *GW VIII* 305s.): “¡Italia me es indiferente hasta el desprecio! [...] cielo azul como seda, vino ardiente y sensualidad dulzarrona ... en pocas palabras, detesto eso. Prescindo de ello. Toda esa ‘*bellezza*’ me pone nervioso. Tampoco soporto a todos esos hombres de espantosa vivacidad, allá abajo [*sc.* en Italia], con sus negras miradas de animal. Esos romanos

---

precisamente como un “encuentro mudo“ (cf. *GW VIII* 498).

<sup>51</sup> Cf. *KSA I* 29<sup>23-25</sup>: “Mit Blumen und Kränzen ist der Wagen des Dionysus überschütet: unter seinem Joche schreiten Panther und Tiger“; *ibid.*, p. 132<sup>12</sup>: „Die zeit des sokratischen Menschen ist vorüber: kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen“.

<sup>52</sup> Cf. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff: *Zukunftsphilologie! eine erwidrung auf friedrich Nietzsches »geburt der tragödie«*, Berlín: Gebrüder Borntraeger 1872, p. 32: „eins aber fordere ich: halte hr. N. wort, ergreife er den thyrsos, ziehe er von Indien nach Griechenland, aber steige er herab vom katheder, auf welchem er wissenschaft lehren soll; sammle er tiger und panther zu seinen knieen, aber nicht Deutschlands philologische jugend, die in der askese selbstverläugnender arbeit lernen soll, überall allein die wahrheit zu

carecen de conciencia en los ojos”<sup>53</sup>. En este contexto se comprende que von Aschenbach prefiera confiar en la verdad de la “honesta y agradable lengua” del *clerk* inglés, en el capítulo v (GW VIII 512), que en la información que le proporcionan los habitantes de Venecia.

En realidad, la poco halagadora opinión de Kröger-Mann sobre los italianos debe leerse como un juicio meramente literario, en la línea que inauguró Johann Gottfried Herder con su, paradójicamente nunca escrito, ‘Viaje a Italia’. En carta a su amigo weimariano Karl August Böttiger leemos: “nunca me sentí realmente a gusto en Italia: por ello no se me ocurriría jamás escribir un viaje sobre Italia”<sup>54</sup>. Hay, en la literatura alemana, toda una línea de desdén por la península, de Herder a Mann, paralela a la otra, mejor conocida y entusiástica que va, de Johann Caspar, Johann Wolfgang y August von Goethe –pasando por Felix y Fanny Mendelssohn– hasta Stefan George y Wilhelm Kempff. Thomas Mann, no obstante hacerse eco de los *το/ποι* negativos acerca de Italia, vivió prácticamente dos años en la península, regresó más de veinte veces a lo largo de su vida, y escenarios, nombres, circunstancias y literatura italianos son parte fundamental de su obra: de hecho, uno de sus *το/ποι* principales lo constituye el contraste estético y político entre el Norte y el Sur, simbolizado éste sobre todo por Italia<sup>55</sup> –luego por el Egipto mítico.

• **su paradero...tranvía** [*dessen Verbleib...im Wagen* GW VIII 449; p. X<sup>17-19</sup>]

El “hombre de aspecto tan poco común”, heraldo griego entre el mundo superior y el subterráneo (cf. Ésquilo: *Coéforas* 165 [124]), desaparece como tragado por el inframundo,

---

suchen [...]“ Existe traducción castellana del opúsculo [“Filología del futuro!”], hecha por Luis de Santiago GUERVÓS, Málaga: Ágora 1994.

<sup>53</sup> Cf. GW VIII 305s.: “Italien ist mir bis zur Verachtung gleichgültig! [...] Sammetblauer Himmel, heißer Wein und süße Sinnlichkeit ... Kurzum, ich mag das nicht. Ich verzichte. Die ganze bellezza macht mich nervös. Ich mag auch alle diese fürchterlich lebhaften Menschen dort unten mit dem schwarzen Tierblick nicht leiden. Diese Romanen haben kein Gewissen in den Augen [...]”

<sup>54</sup> „Ich habe mich nie ganz behaglich in Italien gefunden; daher werde ich es auch mir nie einfallen lassen, eine Reise über Italien zu schreiben“: carta citada en Albert MEIER / Heide HOLLMER: *Johann Gottfried Herder. Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789*, Múnich: dtv 1988, p.623.

<sup>55</sup> Cf. M. BELLER: “Thomas Mann und die italienische Literatur”, en KOOPMANN: *Handbuch*, pp. 243-258, especialmente 250-255. Véase también Elisabeth GALVAN: „Italien und Italiener bei Thomas Mann“, en *Thomas-Mann-Jahrbuch* [Frankfurt a. M.] 8 (1995), pp. 109-138, especialmente, 123 a 125. En la p. 111, escribe la autora: “El entreveramiento de belleza y ardiente sensualidad seductora, Sur y erotismo no sólo hétero-, sino también homosexual aparece [*sc.* en la obra de Mann] desde el *Tonio Kröger*, de 1903, como *bellezza*, palabra clave que cubre una problemática personal y política con su hermano Heinrich, por un lado, y, por otro, con la herencia sureña de su madre”.

mientras el tranvía –la *tecnología*– recoge a Aschenbach protegiéndolo de la *naturaleza* exuberante de la ‘visión’. Al final de este primer capítulo, von Aschenbach es todavía parte de la ‘civilización’, tal como la defendía el ‘modernismo [reaccionario]’ de Ernst Jünger, Gottfried Benn o Filippo Tommaso Marinetti: más trenes, carreteras, automóviles y aviones en contra del tradicionalismo agrario y ‘natural’<sup>56</sup>; conforme avanza la novela, sin embargo, nuestro héroe va abandonando toda ‘civilización’ para sumirse en la informidad mítica y el irracionalismo erótico. El final de este primer capítulo ha sido interpretado por Werner FRIZEN, quien en esto sigue a Manfred DIERKS<sup>57</sup>, como la caída del telón después de lo que podría ser una especie de prólogo de tragedia griega. De hecho, esta ‘primera escena’ responde, de manera sucinta o alusiva como en el drama antiguo, a las preguntas (*quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando*) que desembocarán en el meollo aporético de la novela que podríamos llamar, con Mann, “tragedia en prosa”.

\*\*\*

---

<sup>56</sup> Cf. Jeffrey HERF: *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge: CUP 1984; existe una traducción castellana de Eduardo L. SUÁREZ (México: FCE 1990).

<sup>57</sup> Cf. FRIZEN: *Der Tod...*, p. 28 y DIERKS: *Studien...*, p. 233, quien proporciona el esquema aristotélico de la tragedia, adaptándolo a los capítulos de la *Novelle*. Véase también la nota 22 de la Introducción.

**Breve comentario leamático al  
capítulo II**

• **El autor** [*Der Autor...* GW VIII 450; p. XI<sup>2</sup>]

Esta larga oración es una de las más características del estilo ciceroniano de Thomas Mann y ha sido objeto de, por lo menos, dos monografías especializadas<sup>1</sup>. El balance de la oración, que, a primera vista, parece desproporcionada por dedicar, en la edición original [*NR*, p. 1372], once líneas a la descripción de la obra y escasamente una y media al personaje mismo, es un recurso estilístico para mostrar la insignificancia del hombre Gustav Aschenbach frente a la inmensa obra que lo oprime. La complicada sintaxis de la primera parte de la oración contrasta, igualmente, con la simplicidad de la afirmación final sobre el lugar de nacimiento de Aschenbach. La obra de nuestro “artista” comienza, pues, con una epopeya histórica a la que siguen una extensa novela de crítica social y una narración en la que se rechazan psicologismo y (psico-)análisis en el arte, y concluye con un ensayo filosófico-reflexivo en la más pura tradición de la estética alemana clásica. Así, el desarrollo de esa obra que parte del realismo desemboca, tras pasar por la sátira y la negación de la literatura “decadentista”, en un neoclasicismo que se propone la misma meta estético-filosófica que Schiller: el “milagroso renacimiento de la ingenuidad” (☞ “**milagroso renacimiento**”). El Aschenbach joven es un crítico de la cultura, satírico de la sociedad y sus instituciones —en especial del arte—, cínico, escéptico e irónico: es, en otras palabras, un nihilista y, en su manera de ser, un bohemio, un “decadente” típico de la época, por lo que Werner FRIZEN lo considera una especie de parodia de Heinrich Mann, hermano de Thomas<sup>2</sup>. Pero no culmina la obra de Aschenbach en ese ensayo maduro sobre “Espíritu y Arte”: es apenas en aquella “página y media de exquisita prosa”, donde se logra

---

<sup>1</sup> Cf. Oskar SEIDLIN: “Stiluntersuchungen an einen Thomas-Mann-Satz”, en O: S.: *Von Goethe zu Thomas Mann: Zwölf Versuche*, Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht 1963, pp. 148-161; y Hans WYSLING: “Aschenbachs Werke: Archivalische Untersuchungen an einem Thomas-Mann-Satz”, en *Euphorion* [Heidelberg] 59 (1965), pp. 272-314.

<sup>2</sup> Cf. FRIZEN 1993, p. 31, piensa que Thomas Mann echa en cara a Heinrich su “espíritu bohemio” con la expresión “Zigeunertum” (GW VIII 456; p. 21<sup>2</sup>).

la superación de la antinomia “espíritu” o “vida”, según lo señalábamos más arriba (cf., en la Introducción, el final del capítulo VII). La obra literaria de von Aschenbach enumerada aquí está incompleta: la “ingenuidad” sólo puede “renacer” al contacto con la vida —a la vista de la sensualidad—, aunque, paradójicamente sea este “renacimiento” más bien la condena del artista.

• **epopeya en prosa...tapiz...** [*Prosa-Epopöe...Romanteppeich... GW VIII 450; p. XI<sup>2-6</sup>*]

“Epopéya en prosa” es una expresión goetheana (cf. *Afinidades electivas*, WA I 20, 199<sup>3</sup>) que equivale simplemente a “novela extensa”. También Hegel en sus *Lecciones sobre la estética* llama al género novela “epopeya burguesa” (REED: *Kommentar* 2004, p. 403). El catálogo de las obras de Aschenbach representa el catálogo de proyectos reales que Mann dejó inconclusos o meramente esbozados entre 1900 y 1910 y a los que, en una carta a Jonas Lesser del primero de enero de 1943, llama, citando a Goethe, “sueños que quedaron como renuevos sin madurar”<sup>3</sup>. Uno de estos planes era el de escribir una larga novela que tuviera por escenario la ciudad de Múnich, y que debía llamarse, justamente, *Maia*. El título está tomado, desde luego, de Schopenhauer, quien en el § 3 de la primera parte del *Mundo como voluntad y representación* explica que la “existencia relativa” y engañosa de lo aparente

es Maya, el velo de la ilusión que cubre los ojos de los mortales y les hace ver un mundo del cual no se puede decir que sea ni que no sea, pues aseméjase al ensueño, al reflejo del sol en la arena que el viajero toma por un manantial o al trozo de cuerda que toma por una serpiente<sup>4</sup>.

La novela *Maia* habría tratado, pues de lo aparente y engañoso, de la sociedad *falsa* del Múnich del *Jahrhundertwende*. Si bien la obra no fue escrita por Mann, *La Muerte en Venecia* retoma el tema de la “ilusión” y la “falsedad” como uno de sus *Leitmotive* (☞ **la**

---

<sup>3</sup> Cf. el poema »Prometeo« (WA I 2, 77<sup>46-50</sup>): “Wähntest du etwa, / Ich sollte das Leben hassen, / In Wüsten fliehen, / Weil nicht alle / Blüthenträume reiften?” (“¿Te imaginaste, acaso, / que habría de odiar la vida, / refugiarme en los desiertos, / sólo porque no todos los renuevos de mis sueños maduraron?”).

<sup>4</sup> Cf. LÜTKEHAUS, I 37: “es ist die MAJA, der Schleier des Truges, welcher die Augen der Sterblichen umhüllt und sie eine Welt sehen läßt, von der man weder sagen kann, daß sie sei, noch auch, daß sie nicht sei: denn sie gleicht dem Traume, gleicht dem Sonnenglanz auf dem Sande, welchen der Wanderer von ferne für ein Wasser hält, oder auch dem hingeworfenen Strick, den er für eine Schlange ansieht”.

**calle del Príncipe Regente y ☞ una falsa canícula**). Los materiales para la novela *Maia* terminaron por ser reelaborados años después en el *Dr. Faustus*.— En cuanto a la novela sobre Federico el Grande, de la que se conserva un convoluto de apuntes, quizá la idea de escribirla le vino de Schiller, quien celebró en 1905, año en el que se puede fechar el proyecto de Mann, su centenario lucuoso y quien, según sabemos por una carta del 10 de marzo de 1789 a su amigo Körner, había concebido la idea de escribir una “Fridericiada”, quizá sobre el modelo de *La Henriade* (1728) de Voltaire.— Valerse de la metáfora del “tapiz” para referirse a la poesía era moda de la literatura de principios de siglo. “Tapiz” y “muerte” se encuentran reunidos, por ejemplo, en el título del tomo de poemas de Stefan George *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel (El tapiz de la vida y los cantos de Sueño y Muerte..., 1899)*.

- **a la sombra de una sola idea...** [*im Schatten einer Idee* GW VIII 450; p. XI<sup>5</sup>]

Nueva alusión a *Las afinidades electivas*, de Goethe. Friedrich Wilhelm Riemer, filólogo clásico y alátere del Maestro, anota en su diario bajo el 28 de agosto de 1808: “Cumpleaños de Goethe. Con él acerca de las novelas más recientes, en especial acerca de la suya. Dijo que su *idea* en el caso de la nueva novela »Las afinidades electivas« era representar, comprendidas de manera simbólica, relaciones sociales y sus conflictos”. Confróntense, además, las palabras del propio Goethe a Eckermann (6 de mayo de 1827): “La única obra de extensión mayor en la que estoy consciente de haber trabajado tratando de representar *una idea determinante* sería, en todo caso, mis »Afinidades electivas«”. De hecho el plan para la novela *Maia*, mencionada más arriba, debía “reunir bajo la sombra de una sola idea una multitud de los más diversos destinos humanos”; cf. REED: *Kommentar* 2004, p. 342, en relación con la pequeña narración *Anekdote*).

- **ensayo sobre “Espíritu y Arte”...** [*Abhandlung über Geist und Kunst* GW VIII 450; p. XI<sup>12</sup>]

Mann esbozó y comenzó a escribir el ensayo “Espíritu y Arte” a más tardar en 1909, bajo la influencia de sus lecturas de Schiller, para cuyo centenario luctuoso (1905) había escrito la novela *Schwere Stunde* (GW VIII 371-379). El ensayo de Schiller *Sobre poesía ingenua y*



*sentimental* (1792) es un auténtico programa poético del clasicismo de Weimar<sup>5</sup>, por lo que, tanto estas alusiones a la obra de Schiller, como las que evocan la presencia de Goethe (☞ **a la sombra de una sola idea**; ☞ **Gustav Aschenbach**), son una forma de dar al personaje Aschenbach el rango de “clásico”. Indirectamente, empero, es un modo también de poner su propio ensayo inconcluso sobre “Espíritu y Arte” al nivel del célebre escrito de Schiller, del que Mann llegó a decir que hacía “superfluos a todos los demás [de su tipo], pues los contiene a todos en sí”<sup>6</sup>. Los materiales para el ensayo “Arte y espíritu” que no alcanzó a ser escrito como tal, se integraron más tarde al estudio de Mann sobre *Gaethe y Tolstoi*, de principios de los años veinte, pero también a los diálogos filosófico-literarios de Naphta y Settembrini en *La montaña mágica*.

- **nació en L., ...** [*war zu L., ... geboren GW VIII 450; p. XI<sup>16-18</sup>*]

Según la nota de trabajo número 27 (REED: *Kommentar* 2004, p. 505), “L.” se refiere a la pequeña ciudad de Lénica (Liegnitz), en la Baja Silesia (acerca de los nombres propios cifrados ☞ **del 19...**), hoy Polonia. REED no menciona que en las cercanías de Lénica tuvo lugar, el 9 de abril de 1241, la batalla de Wahlstatt, en la que un ejército polaco-alemán relativamente pequeño fue vencido por una enorme fuerza mongola. No resulta inverosímil pensar que el haber elegido esta localidad como ciudad natal de Gustav von Aschenbach puede suponer un eslabón en la serie de motivos que representan el conflicto entre Oriente y Occidente, entre Apolo y Dioniso o entre el Yo y el Ello, según el enfoque histórico-cultural que se escoja. La analogía que puede establecerse entre la Tebas conquistada por Dioniso y Lénica como baluarte cristiano de la Europa medieval conquistada por el enemigo asiático, implica, sin duda, una analogía entre la muerte de Penteo y la de von Aschenbach. Además, Thomas Mann recupera sutilmente su vena autobiográfica al sugerir, mediante la letra L, el nombre de su ciudad natal, Lübeck.

- **una sangre más sensual...** [*sinnlicheres Blut... GW VIII 450; p XII<sup>4</sup>*]

---

<sup>5</sup> Cf. Terence James REED: *The Classical Centre. Goethe and Weimar 1775-1832*, Oxford: Clarendon 1986.

<sup>6</sup> Opinión vertida en el estudio acerca de las *Afinidades electivas* de Goethe (*Zu Goethe's Wahlverwandtschaften* [1925] *GW IX 177*), donde lo llama un “ensayo clásico de los alemanes” (“klassisch[er] Essay der Deutschen, der eigentlich alle übrigen überflüssig macht, da er sie in sich enthält”).

Sin duda, una nueva inserción autobiográfica de Mann en la biografía de Aschenbach. La madre de Thomas Mann –y a la cual atribuyó siempre en sus obras un carácter “sureño” tendiente a la sensualidad y la liviandad– nació en Brasil como hija de un hacendado oriundo de Lübeck y “una criolla brasileño-portuguesa”, según escribe el propio autor en su *Lebensabriß* de 1930 (GW XI 98; reproducido con el título de ‘Esbozo de mi vida’, por la editorial Porrúa en su edición de *La montaña mágica* [1997], pp. IX a XLII). Mann hace frecuente alusión a este hecho que parece haber sido determinante en su vida y en su obra: por una parte, el elemento burgués y protestante de la “moral de trabajo y rendimiento”; por otra, “la vertiente artística” (*ibid.*) y la “sangre más sensual” que atribuye aquí a Aschenbach. (Cf. KARTHAUS pp. 11s.). No hay que olvidar, sin embargo, que la estilización que Mann hace de los padres de Aschenbach y de los suyos propios es claramente paralela a la que hacen Goethe (de su padre en *Poesía y Verdad* y, sobre todo, de su madre en la *Aristeia der Mutter*) y Nietzsche (de sus padres en *Ecce Homo*: cf. Introducción, cap. 1) esto es, no obstante el papel que puedan jugar los datos autobiográficos, Mann procura colocarse figuradamente dentro del clasicismo de Weimar.

- **no tenía más meta que la fama...** [*sein ganzes Wesen <war> auf Ruhm gestellt GW VIII 450; p. XII<sup>11</sup>*]

Según las notas manuscritas de Thomas Mann, el problema de la fama está íntimamente ligado al de la creación artística y la inmortalidad en los términos en que lo expone Platón, por boca de Diotima, en el *Banquete*. El hombre, dice Diotima, busca perdurar, y fama y gloria constituyen la única participación de los mortales en la eternidad<sup>7</sup>. La creación artística, paralela de la pro-creación física, no tiene, pues, según el pasaje platónico, otro motor que el amor por la inmortalidad, del que la *filotimi/a* (= “el no tener más meta

---

<sup>7</sup> Cf. *Symp.* 208 c: *e0pei/ ge kai\ tw~n a)nqrw&pwn ei0 e0qe/leij ei0j th\n filotimi/an ble/yai, qauma&zoi j a@n th=j a)logi/aj peri\ a\$ e0gw\_ eilrhka ei0 mh\ e0nnoei=j, e0nqumhqeij\ j w(j deinw~j dia&keintai elrwti tou= o0nomastoi\ gene/sqai kai\ kle/oj e0j to\n a)ei\ xro/non a)qa&naton kataqe/sqai...* Rudolf KASSNER (*Platons Gastmahl*, Jena 1903, pp. 59s.), cuya versión del *Banquete* consultó Thomas Mann, traduce así este pasaje, recogido en la nota de trabajo número 17: “Wenn du an den Ehrgeiz der Menschen denkst, du müßtest ja da über seine Sinnlosigkeit staunen, wenn du nicht an meine Worte denkst und dir gegenwärtig hältst, wie stark die Menschen das Verlangen ergreift, berühmt zu werden und den Ruhm bis in die Ewigkeit zu besitzen...” (subrayado en los apuntes de Mann; KASSNER, por cierto, no traduce el predicativo a)qa&naton). En otra nota de trabajo (AN 4), Mann retoma el tema de la *filotimi/a* y escribe como apunte para el capítulo II: “Ruhmliebe und *Befähigung* zum Ruhm” (“La fama como meta y su *capacitación* para lograrla”).

que la fama”) es su forma más noble. No obstante, esta búsqueda forzada de la genialidad y la fama es interpretada por Mann como una falsa realización de la empresa fáustica de querer rebasar las fronteras del yo. Aschenbach, que no tiene la disposición para ser un auténtico y gran artista; que, enfermizo, ha sido separado desde la infancia de la sociedad y ha crecido en medio de un vacío emocional, ajeno a la realidad; que ha sido privado de su juventud y no ha podido salir de su isolación ni siquiera mediante el matrimonio; que “oculta...el socavamiento interno, el derrumbe biológico ante los ojos del mundo” (GW VIII 453; p. 16<sup>21-22</sup>), ese Aschenbach no puede ser sino objeto de la más severa crítica por parte de un narrador avezado en la psicología y metapsicología de Nietzsche: la frase “no tenía más meta que la fama” desenmascara, debajo de las poses ascéticas, la *voluntad de poder*. El “artista” Aschenbach no es otra cosa que el “sacerdote” execrado por Nietzsche (véase, por ejemplo, el tercer tratado de *La genealogía de la moral*: “¿Qué significan los ideales ascéticos?” KSA V 360<sup>34</sup>-361<sup>1</sup>). La desvalorización de la vida y el ser, y la mortificación de los instintos son medios de la vida enferma, son sólo una refinada estrategia de los débiles para alcanzar, contra los fuertes, el poder a su manera. Esta postura nietzscheana del narrador explica por qué, junto al campo semántico de lo militar, cobra importancia el de lo religioso: Aschenbach monta, antes de comenzar a ejercer su papel, un altar para el oficio divino del trabajo cotidiano al servicio del arte. En medio de un “sosiego conventual de la existencia exterior”, tiene lugar “una misa negra del espíritu y el arte” (FRIZEN 1997, p. 36), colocando “un par de largas velas de cera sobre candelabros de plata a la cabeza del manuscrito” para sacrificar “las fuerzas [...] en aras del arte”. Abunda FRIZEN (*ibid.*):

Que esta supuesta espiritualidad y muy cuestionable moralidad no son otra cosa que erotismo sublimado, placer refinadísimo y sucedáneo de vida no vivida, queda claro en las últimas palabras del capítulo al hablar de refinamiento, cansancio y avidez nerviosos, “como apenas los puede producir una vida llena de exuberantes voluptuosidades y pasiones”.

La nota erótica que ve FRIZEN en esta falsa religiosidad apunta, con ironía, a la anécdota de los capítulos venecianos: la pederastia.

- **un gimnasiasta...** [*Gymnasiast* GW VIII 450; p. XII<sup>13</sup>]

Esta indicación del narrador nos hace pensar en el joven Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), a quien Thomas Mann conoció en 1908 en Viena, como otro posible modelo para la figura del protagonista. Hofmannsthal fue, estudiante aún de *gimnasio* (1891), reconocido como poeta lírico por Stefan Zweig, pero sobre todo por Stefan George, quien lo invitó a colaborar como poeta en sus *Blätter für die Kunst*. Otro episodio que, de algún modo está igualmente detrás de la mención del talentoso “gimnasiasta”, es el *affaire* del propio George con el jovencito Maximilian Kronberger, en Múnich, en 1902. Este otro, también “talentoso gimnasiasta”, murió prematuramente, recién cumplidos los dieciséis años, lo que lo convirtió para George en el hecho central de su vida y de su obra. A partir de ese momento, consideró su oficio poético como el de un vate y sacerdote, fundador de un nuevo “Estado platónico”<sup>8</sup>. Thomas Mann se mantuvo siempre distanciado frente al círculo del “Estado” de George y, en general, fue enemigo del elitismo literario, por lo que Aschenbach puede ser visto, también, como contrafigura de esas tendencias del Múnich de principios de siglo. Véase la Introducción, capítulo V.

• **cerró en un puño...** [*schloß die Finger...fest zur Faust GW VIII 451; p. XIII<sup>9-10</sup>*]

El motivo del puño y la mano abierta (que vuelve al final de los capítulos III y IV) remite, en un análisis de carácter intertextual, por lo menos a dos fuentes: una carta de Goethe a Karl Friedrich Zelter, su amigo y asesor en materia de música, del 24 de agosto de 1823, escrita desde Marienbad, a la que volveremos más adelante; y un pasaje del *orator* ciceroniano. En cuanto a la fuente clásica, recordemos que Cicerón, tratando de explicar la distinción que existe entre el arte oratorio y el dialéctico, disciplinas muy cercanas entre sí, trae a colación un gesto de Zenón con el que el padre de los estoicos intentaba mostrar de manera plástica esa diferencia:

pues, cuando cerraba los dedos en un puño, afirmaba que de ese modo era la dialéctica; pero cuando los abría y dilatava la mano, decía que la elocuencia era similar a su palma abierta<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Cf. Acerca de la relación de George con Hugo von Hofmannsthal y Maximilian Kronberger, ambas truncadas, una por la enemistad literaria y otra por la muerte, véase la monografía de Franz SCHONAUER: *Stefan George in Selbstzeugnissen und und Bilddokumenten*, Reinbeck: Rowohlt 1979.

<sup>9</sup> Cf. Cic. *or.* 113: “nam cum compresserat digitos pugnumque fecerat, dialecticam aiebat eiusmodi esse; cum autem diduxerat et manum dilataverat, palmæ illius similem eloquentiam esse dicebat”.

El joven Aschenbach habría vivido, según esta imagen de Zenón, de manera siempre combativa –‘dialéctica’– y nunca de manera ‘muelle’ o meramente ‘retórica’, no obstante la oposición de su propia naturaleza débil.

En cuanto a la fuente goetheana, hay que tener presente lo que Thomas Mann dice acerca del plan supuestamente primigenio de *La Muerte en Venecia*, en una carta del 6 de septiembre de 1915 a una tal Elisabeth Zimmer –de quien no se sabe más:

Originalmente tenía yo planeado nada menos que narrar la historia del último amor de Goethe, el amor del setentón por aquella joven muchacha con la que incluso pretendía casarse, cosa que no deseaban ni ella ni sus allegados: una historia malvada, hermosa, grotesca y conmovedora que quizá todavía narraré alguna vez, pero de la que por lo pronto ha surgido *La Muerte en Venecia*. Creo que el hecho de que éste sea su origen puede decirnos también lo más correcto acerca de la intención original de la novela<sup>10</sup>.

En un pasaje de sus apuntes autobiográficos de 1940, *On myself*, Mann vuelve sobre el asunto:

Había yo partido del deseo de convertir en objeto de mi novela el amor tardío de Goethe por Ulrike von Levetzow para representar la deshonra de un espíritu que ha llegado muy alto, al apasionarse por una inocente y encantadora jovencita —aquella severa crisis de Goethe a la que debemos su estupenda “Elegía de Karlsbad” [debe decir “de Marienbad”], ese grito desde el más profundo desgarramiento que estuvo a punto de ser su ruina y que, en todo caso, significó para él una muerte antes de la muerte<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Citado por BÄHR: *Erläuterungen*, p. 117 (= *Briefe* I 123): “Ich hatte ursprünglich nichts Geringeres geplant als die Geschichte von Goethe’s letzter Liebe zu erzählen, die Liebe des Siebzigjährigen zu jenem kleinen Mädchen, die er durchaus noch heiraten wollte, was aber sie und auch seine Angehörigen nicht wollten, –eine böse, schöne, groteske, erschütternde Geschichte, die ich vielleicht trotzdem noch einmal erzähle, aus der aber vorderhand einmal der ›Tod in Venedig‹ geworden ist. Ich glaube, daß dieser ihr Ursprung auch über die ursprüngliche Absicht der Novelle das Richtige aussagt”.

<sup>11</sup> Cf. *GW* XIII 148: “Ich war von dem Wunsche ausgegangen, Goethe’s Spätliebe zu Ulrike von Levetzow zum Gegenstand meiner Erzählung zu machen, die Entwürdigung eines hochgestiegenen Geistes durch die Leidenschaft für ein reizendes, unschuldiges Stück Leben darzustellen –jene schwere Krise Goethe’s, der wir seine herrliche Karlsbader Elegie verdanken, diesen Aufschrei aus tiefstem Verstört- und Hingerissensein, das für ihn fast zum Untergang geworden wäre und jedenfalls ein Tod vor dem Tode gewesen ist.”

Independientemente de que la filología reciente rechace con muy fundadas razones que Mann haya concebido este plan para su novela antes de 1911<sup>12</sup>, el hecho es que el padrinazgo de la obra de Goethe y de su persona en *La Muerte en Venecia* es absolutamente innegable. Así pues, en la carta a Zelter mencionada más arriba, escrita en la época del idilio con Ulrike en Marienbad, un Goethe rejuvenecido por los baños y por la juventud de Ulrike cuenta cómo su nuevo contacto con la música –interpretada por la hermosa cantante Anna Pauline Hauptmann y la no menos encantadora pianista Madame Szymanowska– en el balneario, habían ejercido “enorme poder sobre él”:

La voz de la Milder [Pauline Hauptmann] <y> la riqueza sonora de la Szymanowska [...] me han materialmente “desplegado”, tal como abre uno amablemente una mano cerrada hasta entonces en un puño<sup>13</sup>.

La imagen traza un claro paralelismo entre los destinos trágicos de Aschenbach y de Goethe, viejos socráticos “desplegados” ante un jovencito polaco y una jovencita de Bohemia respectivamente, y, por otra parte, insiste en el empeño de Mann por acercar su novela a los modelos clásicos de Weimar. (No olvidemos, además, los “despliegues” del propio Mann, anciano, ante un joven camarero muniqués hacia 1952<sup>14</sup>.)

J. T. REED (*Kommentar* 2004, p. 407) rechaza tanto la fuente clásica como la goetheana por el hecho de que Mann, en una carta escrita muchísimos años después (1946), afirma haber tomado la imagen de marras, del poeta austriaco Richard Beer-Hofmann, quien, según este testimonio, la habría acuñado para referirse, precisamente, a Hugo von Hofmannsthal. Sin duda, esto pudo haber sido así, pero, en mi opinión, la fuente ofrecida por Mann tiene el mismo valor intertextual que las otras dos, tanto más cuanto que, evidentemente, el poeta austriaco aducido por él pudo haber tenido, a su vez, ambas presentes en su caracterización del joven Hofmannsthal.

---

<sup>12</sup> Cf. REED: *Kommentar* 2004, p. 381.

<sup>13</sup> Cf. Werner PFISTER (ed.), *Goethe–Zelter. Briefwechsel*, Zürich / Múnich: Artemis 1987, p. 201 (= WA IV 37, 191<sup>16-17</sup>): “Die Stimme der Milder, das Klangreiche der Szymanowska [...] falten mich auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich flach läßt”.

- “perseverar”... [„Durchhalten“ GW VIII 451; p. XIII<sup>23</sup>]

La expresión se atribuye a Federico II de Prusia, quien la habría pronunciado después de la batalla de Kunersdorf (1759), en un momento muy crítico para él, en medio del llamado “Renversement des Alliances”. Como hemos dicho (☞ **epopeya en prosa...tapiz**), Thomas Mann había planeado desde 1905 una novela cuyo héroe fuera Federico el Grande, misma que, sin embargo, nunca llevó a cabo y que terminó por “ceder” a su héroe Aschenbach. Entre ambos personajes –Aschenbach y Federico– existen notables paralelos, como su desconocimiento del ocio, incluso durante la juventud. Federico, Aschenbach (y, en buena medida, Mann mismo) son los “héroes de la época”, transidos de Cristianismo, rigorismo moral kantiano y militarismo prusiano. En sus *Consideraciones de un apolítico* (1918), en el ensayo *Bürgerlichkeit*, hacia el final, escribía Mann:

Ya tempranamente la veneración por la forma en que Schopenhauer equipara valor y paciencia, y el amor al “a pesar de todo” –o, por valerme otra vez de esa palabra desagradable y fuera de lugar– el amor al *ethos* del “perseverar”, me habían llevado ante esa inquietante y popular figura del rey cuyos hechos y pasiones llevaron a cabo todo esto [sc. la transformación de Prusia en una potencia militar]<sup>15</sup>.

No debe asombrarnos, entonces que en *La Muerte en Venecia* abunden, desde el punto de vista lexicológico, los términos militaristas prusianos –deber (*Pflicht*), disciplina (*Zucht*), valentía (*Tapferkeit*), perseverancia (*Durchhalten*), camaradería (*Kameradschaft*), voluntad (*Wille*), tenacidad (*Zähigkeit*), victoria (*Sieg*)–, ni que el proceso creativo de von Aschenbach sea comparado con la conquista de Silesia, su patria, por Federico. Viene muy a propósito aducir aquí un interesante pasaje de los *Pensamientos en tiempo de guerra*, escritos por Thomas Mann durante la Gran Guerra (1914):

Por lo menos a mí me pareció desde siempre que no es el peor artista el que se reconoce en la imagen del soldado. El principio guerrero que

---

<sup>14</sup> Se trata, como en el caso de Goethe, del último *affaire* emocional de Thomas Mann. Cf. KURZKE: *Das Leben...*, pp. 566-576.

<sup>15</sup> Cf. GW XII 148: “Früh hatte Verehrung für die Schopenhauerische Gleichung von Mut und Geduld, hatte die Liebe zum ›Trotzdem‹, oder –daß ich das ekel verpönte Wort noch einmal freigebe– zum Ethos des ›Durchhaltens‹ mich vor das Standbild jenes unheimlichen und populären Königs geführt, dessen Taten und Leiden all dies in die Wege geleitet”.

hoy triunfa, la organización, es el principio fundamental, es más, la esencia del arte. La interacción de entusiasmo y orden; la sistematicidad; la creación de bases estratégicas [...], la solidez, exactitud, precaución; la valentía, la perseverancia en el sufrimiento de vicisitudes y derrotas, en la lucha contra la oposición correosa de la materia; el desprecio de lo que en la vida burguesa se llama “seguridad” (“seguridad” es el concepto favorito y la exigencia más ruidosa del burgués), el acostumbrarse a una vida amenazada, tensa, cautelosa; la falta absoluta de consideración consigo mismo, el radicalismo moral, la entrega hasta sus últimas consecuencias; el martirio, el empleo sin miramientos de todas las fuerzas elementales del cuerpo y el alma, sin las que resulta ridículo emprender cualquier cosa; en fin, el sentido por el ornato y el lucimiento como expresión de disciplina y honor: todo esto es, indiscutiblemente, propio tanto de la milicia, como del arte. Muy justamente se ha llamado al arte una guerra [...]”<sup>16</sup>.

Tanto más efectivo resulta, teniendo en cuenta esta equiparación entre soldado y artista (que Mann subraya *expressis verbis* en el último capítulo<sup>17</sup>), el contraste de un Aschenbach *ocioso* en Venecia que da pie al *affaire* fatal. Sobre todo en vista de lo que nos dice Plutarco, citando a Eurípides, en el e0rwtiko/j: “*Eros es cosa ociosa* y es, por naturaleza, propio de los que son como él”<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Cf. GW XIII 530: “Mir wenigstens schien von jeher, daß es der schlechteste Künstler nicht sei, der sich im Bilde des Soldaten wiedererkenne. Jenes siegende kriegerische Prinzip von heute: Organisation –es ist ja das erste Prinzip, das Wesen der Kunst. Das Ineinanderwirken von Begeisterung und Ordnung; Systematik [...]; Solidität, Exaktheit, Umsicht; Tapferkeit, Standhaftigkeit im Ertragen von Strapazen und Niederlagen, im Kampf mit dem zähen Widerstand der Materie; Verachtung dessen, was im bürgerlichen Leben »Sicherheit« heißt (»Sicherheit« ist Lieblingsbegriff und lauteste Forderung des Bürgers), die Gewöhnung an ein gefährdetes, gespanntes, achtsames Leben; Schonungslosigkeit gegen sich selbst, moralischer Radikalismus, Hingebung bis aufs Äußerste, Blutzugenschaft, voller Einsatz aller Grundkräfte des Leibes und der Seele, ohne welchen es lächerlich scheint, irgend etwas zu unternehmen; als ein Ausdruck der Zucht und Ehre endlich Sinn für das Schmucke, das Glänzende: Dies alles ist in der Tat zugleich militärisch und künstlerisch. Mit großem Recht hat man die Kunst einen Krieg genannt [...]”. La expresión “muy justamente se ha llamado al arte una guerra” es una cita de la propia *Novelle* (GW VIII 504): “denn die Kunst war ein Krieg...” Véase la nota siguiente.

<sup>17</sup> Cf. GW VIII 504, donde el ‘artista’ von Aschenbach es llamado “soldado y guerrero” (“Soldat und Kriegsmann”).

<sup>18</sup> Cf. *am.* 757 A: 71Erwj ga\_r a)rgo\_n ka)pi\ toiou&toij elfu.



Por último, hay que llamar la atención sobre la variante textual que presenta la primera edición en forma de libro (*H*), registrada en el aparato crítico (p. XIV<sup>2</sup>). Vemos allí que mientras el editor VON WEBER (*H*) lee:

[...] “perseverar”: en su novela sobre Federico el Grande no vio otra cosa que la apoteosis de este mandamiento que le parecía la virtud *activa y rectora* (*leitend-tätig*) por excelencia.

la edición original (*NR*), adoptada por todas las demás (*GW MR*), decía más bien:

[...] “perseverar”: en su novela sobre Federico el Grande no vio otra cosa que la apoteosis de este mandamiento que le parecía el modelo de la virtud activa *en el sufrimiento* (*leidend-tätig*).

La lectura de VON WEBER hace de la perseverancia una virtud *rectora*, mientras que la lectura primigenia implica una perseverancia a la vez activa y paciente, activa “en el sufrimiento”. Esta segunda versión es, en mi opinión, más cercana al espíritu y a la letra de la cita que hemos hecho más arriba del pasaje de los *Pensamientos en tiempo de guerra*, donde se habla, precisamente, de “la perseverancia *en el sufrimiento* de vicisitudes y derrotas”.

- **fructífero, en su tipicidad propia...** [*charakteristisch fruchtbar zu sein...* GW VIII 451; p. XIV<sup>6-7</sup>]

Mann piensa indudablemente en la carrera de Goethe como escritor y hombre público: en el autor maduro que se desembaraza de su problemático yo juvenil para, abandonando su postura de cínico marginal, integrarse a la sociedad, es más, representarla como escritor oficial y nobilitado (cf. *von Aschenbach / von Goethe*), realizando el anhelo de “ser fructífero, en su tipicidad propia, a lo largo de todas las edades de la vida humana”. Compárense, a este respecto, las palabras de Goethe a Eckermann:

Por eso, cuando un escritor deja obras de las diferentes edades de su vida, es importante, sobre todo, que posea un fundamento y una honestidad innatas, que haya visto y sentido con pureza en cada edad,

y que lo haya dicho recta y fielmente, sin ambages, tal como lo pensó<sup>19</sup>.

Thomas Mann dedicó todo un ensayo, “La carrera de Goethe como escritor”<sup>20</sup>, a mostrar lo “típicamente fructífero” que fue Goethe en cada una de sus diferentes épocas creadoras. En el caso de *La Muerte en Venecia*, sin embargo, las diferentes “edades” se encuentran desfasadas, tanto las edades de los protagonistas como las estaciones del año y las edades de la cultura (☞ **una falsa canícula**): hay una confusión entre el cincuentón y el púber, entre la primavera y el verano, entre la Antigüedad y su falso renacimiento durante el *Jahrhundertwende*. El desfasamiento de las edades es la antítesis de la “pureza en cada edad”, es decir, es la negación del clasicismo de Weimar que pretende alcanzar el profesor von Aschenbach.

- **agua fría...** [*kalten Wassers* GW VIII 452; p. XIV<sup>15</sup>]

Otro motivo que establece un paralelo entre Aschenbach y el Federico II de Prusia que habría sido protagonista de la “Fridericiada” de Mann. Entre las notas conservadas para la proyectada novela sobre Federico, se encuentra el siguiente apunte: “Aseo con agua fría, al que el padre obliga al joven consentido [...] símbolo de la utilidad de una educación contra la molicie, propia del héroe”<sup>21</sup>.

Sin embargo, ningún comentario parece haberse percatado del posible origen de este motivo. En el diálogo *amatorius* (752 A), universalmente aceptado como fuente de Mann (hasta por críticos tan severos en relación con el “Quellenlage” de la novela como André SHALABI [*Verschwörung...*, p. 308]), Plutarco critica el *pa&qoj pro\j pai=daj* (por oposición al *pa&qoj pro\j gunai=kaj*) como un amor que tiene que encontrar un

---

<sup>19</sup> Del 17 de febrero de 1831: “Wenn daher ein Schrifsteller aus verschiedenen Stufen seines Lebens Denkmale zurückläßt, so kommt es vorzüglich darauf an, daß er ein angeborenes Fundament und Wohlwollen besitze, daß er auf jeder Stufe rein gesehen und empfunden, und daß er ohne Nebenzwecke grade und treu gesagt habe wie er gedacht”.

<sup>20</sup> Cf. GW IX 333-362: *Goethe's Laufbahn als Schriftsteller*. El ensayo fue escrito en 1932 para la conmemoración del centenario luctuoso de Goethe.

<sup>21</sup> Cf. *Notizbuch* II 147: “Friedrich Das kalte Waschen, wozu ihn als weichen Knaben sein Vater zwingt [...] Symbol für den Nutzen der antiweichen Heldenerziehung...”

“pretexto” (pro/fasiǵ), como la “amistad” o la “virtud”, para “tocar”<sup>22</sup> a los [jóvenes] “bellos”. Como prueba de “virtud”, el pretendiente puede adoptar un aire de “filósofo” y de “sabio” (filosofei=n y swfronei=n, como sin duda lo hace el profesor von Aschenbach), para dar la impresión de lo cual *se baña con agua fría* (yuxoloutrei=). Indudablemente, la ironía de Mann consiste aquí en apuntar a la *libídine* pederasta del ‘artista’ (véase el final del capítulo IV de la Introducción), incluso hablando de sus “virtudes heroicas”.

- **su provincia natal...** [*seine Heimatprovinz* GW VIII 452; p. XV<sup>5</sup>]

Alusión a las guerras silesias de Federico II contra Austria, en 1740-42, 1744-45. El hecho de que Gustav von Aschenbach haya nacido en Silesia (☞ **nació en L.**) puede ser, como bien apunta REED (*Kommentar* 2004, pp. 334 y 411) una sutil nota autobiográfica, pues Alfred Pringsheim, suegro de Thomas Mann, había nacido en Ohlau, justamente en Silesia. Ya en la narración *Wälsungenblut* había Mann aludido, con cierta ironía, a ese hecho (GW VIII 385).

- **todo lo grande que existe...** [*alles Große, was dastehe* GW VIII 452; p. XV<sup>20</sup>]

La sentencia, atribuida aquí a Aschenbach, es del propio Mann y proviene de un artículo publicado en 1906 *Sobre el alcohol* (GW XI 718). Roger A. NICHOLLS<sup>23</sup> ha mostrado cómo esta idea fue tomada de Nietzsche por nuestro autor:

Cuando algún alemán llevó a cabo alguna vez algo grande, esto tuvo lugar en medio de una situación de peligro, de valentía, de morderse los dientes, de prudencia alerta y, frecuentemente, de magnanimidad.

- **un agudo crítico...** [*ein kluger Zergliederer* GW VIII 453; p. XVI<sup>8-9</sup>]

El “agudo crítico” es Samuel Lublinski, apreciado por Thomas Mann a causa de su profética opinión acerca de *Buddenbrooks* (a saber, que era un libro “que habría de ser leído aún por generaciones”). En un estudio que publicó en 1904, bajo el título de *Balance de la*

---

<sup>22</sup> Plutarco utiliza el verbo *a3ptomai*, que puede tener la connotación de “have intercourse with”: cf. LIDDELL / SCOTT / JONES, *A Greek-English Lexicon*, Oxford: OUP 1968, s. v. *a3ptw* III 5.

<sup>23</sup> Cf. NICHOLLS: *Nietzsche...*, p. 78. El pasaje de Nietzsche citado es el aforismo 207 de *Aurora* (KSA III 187<sup>16-19</sup>): “Wenn je ein Deutscher etwas Grosses that, so geschah es in der Noth, im Zustande der Tapferkeit, der zusammengebissenen Zähne, der gespanntesten Besonnenheit und oft der Grossmuth”.

*modernidad*, había escrito, en relación con Thomas Buddenbrook, la frase entrecomillada de nuestro texto que se predica aquí del “nuevo tipo de héroe”.

• **la figura de San Sebastián...** [*die Sebastian-Gestalt* GW VIII 453; p. XVI<sup>17</sup>]

En el discurso pronunciado en Estocolmo en 1929, con motivo de recibir el premio Nobel de literatura, Thomas Mann llamó a San Sebastián su “santo predilecto” (*Lieblingsheiliger*) y lo propuso como patrono “del espíritu y del arte alemanes”<sup>24</sup>. En relación con nuestra novela, la figura de San Sebastián nos remite, de acuerdo con la iconografía tradicional, al *joven hermoso y semidesnudo* a quien, asaetado, se invoca en casos de *peste* (recordemos que la peste, en la tradición del Apolo homérico del canto I [vv. 48-52] de la *Iliada*, es enviada como castigo por Dios Padre en forma, precisamente, de *saetas*). San Sebastián es, pues, “el héroe de la debilidad”, es decir, el héroe que niega –no obstante su filiación indirecta con la *Iliada*– toda raigambre homérica o antiquizante. Su mérito consiste en la paciencia y la sublimación, y sustituye, en contra de la noción antigua de héroe, la “acción” por la “obra”, concretamente por la “obra de arte”, alcanzada mediante el sufrimiento. Esta sustitución de la “acción” por la “obra” implica, dentro del ideario de Weimar, la *negación* del pretendido “clasicismo” de von Aschenbach. En la escena III de la Primera Parte leemos el siguiente monólogo de Fausto:

Escrito está: “Al principio era el V e r b o”  
1225 ¡Aquí me atoro ya! ¿Quién me ayuda a proseguir?  
Apreciar tan alto no puedo la Palabra:  
De otro modo habré de traducir  
Si es que en verdad iluminado estoy por el Espíritu.  
Escrito está: “Al principio era la M e n t e”  
1230 ¡Piensa muy bien este primer versículo,  
Que tu pluma no se precipite!  
¿Es de verdad la M e n t e la que produce todo y crea?  
¡Debería decir: “Al principio era la F u e r z a”!  
Mas, apenas escribo también esto,  
1235 Hay algo ya que me amonesta a no quedarme ahí:  
¡El espíritu me ayuda; de una vez, veo ya con claridad

---

<sup>24</sup> Cf. GW XI 410: „Sinnbild [...] für den deutschen Geist, die deutsche Kunst...“ Las representaciones de San Sebastián, que comienzan en Roma en el siglo VI, se encuentran en Alemania a partir del siglo XII: Münster, Ratisbona, Colonia, Nuremberga, Múnich. Cf. Hilgart L. KELLER: *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, Stuttgart: Reclam 1987, s. v. ‘Sebastian’ [p. 507].

Y escribo decidido: “Al principio era la Acción!”<sup>25</sup>

Fausto traduce la palabra *lo/goj* del Evangelio según San Juan de acuerdo con una progresión que va de la palabra y el pensamiento a la fuerza y la acción: es ésta, la energía personal, más bien alejada de la reflexión filosófica (“Mente”) y de la mera literatura (“Palabra”), la que representa, en el ideario del Goethe “clásico”, el carácter de la “época moderna” y del “hombre fáustico”. Nada más alejado de la fuerza y la acción *clásicas* de Goethe que el “heroísmo de la debilidad” del decadente Aschenbach.

Si bien hoy la imagen de San Sebastián asaeteado se ha convertido lamentablemente en un ícono homosexual, debemos recordar que en la época de *La Muerte en Venecia* no lo era, y que el Sebastián histórico fue militar, capitán de la guardia pretoriana del emperador Diocleciano († 313). En realidad, ni siquiera murió en el asaetamiento al que éste lo sometió, sino que fue muerto a palos en una especie de segundo martirio. Esto lo emparenta motivicamente con Federico de Prusia: ambos son representantes de la metáfora militar de la “perseverancia”, del “a pesar de todo”, de la “virtud activa en el sufrimiento”. Además, la referencia plástica a San Sebastián constituye el paralelo cristiano de las comparaciones que von Aschenbach hace posteriormente de Tadzio con esculturas paganas de efebos (GW VIII 489s.).

- **elegante autodomínio...timador nato.** [*elegante Selbstbeherrschung...geborenen Betrügers* GW VIII 453; p. XVI<sup>20</sup>-XVII<sup>6</sup>]

Las caracterizaciones que se enumeran a continuación corresponden todas –según el propio Thomas Mann en una carta a su traductor Félix Bertaux del 29 de marzo de 1924– a personajes de sus obras, atribuidos aquí a las obras de Aschenbach. El “elegante autodomínio que oculta su derrumbe” se refiere a Thomas Buddenbrook, de la novela homónima; “la fealdad que logra enseñorearse del reino de la belleza” es la de Lorenzo de’

---

<sup>25</sup> Cf. WA I 14, vv. 1224-1237: “Geschrieben steht: »im Anfang war das Wort!« / Hier stock’ ich schon! Wer hilft mir weiter fort? / Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen, / Ich muß es anders übersetzen, / Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin. / Geschrieben steht: im Anfang war der Sinn. / Bedenke wohl die erste Zeile, / Daß deine Feder sich nicht übereile! / Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft? / Es sollte stehn: im Anfang war die Kraft! / Doch, auch indem ich dieses niederschreibe, / Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe. / Mir hilft der Geist! Auf einmal seh’ ich Rath / Und schreibe getrost: im Anfang war die That!”.

Medici, del drama *Fiorenza* (1905); quien “saca fuerzas para echar a todo un pueblo a sus propios pies” no es otro que Girolamo Savonarola, del mismo drama<sup>26</sup>; “el servicio huero y estricto de la forma” caracteriza al príncipe Klaus Heinrich, en *Alteza real* (1909), y el “timador nato de vida falsa y peligrosa” alude a Felix Krull, héroe de la novela homónima, cuyo trabajo interrumpió Mann para escribir *La Muerte en Venecia* y que no apareció en forma de libro sino hasta un año antes de su muerte, en 1954.

- **que trabajan al borde de la extenuación...** [*die am Rande der Erschöpfung arbeiten* GW VIII 453; p. XVII<sup>11-12</sup>]

Es posible que Mann aluda aquí tanto a su propia situación de artista, como a la de Hugo von Hofmannsthal, acerca de quien escribe a su hermano Heinrich lo siguiente: “No ayuda en nada a mi cansancio ni a mi nerviosismo escuchar que a ti tampoco te va bien. Hofmannsthal se hallaba igualmente acabado e incapaz de trabajar cuando lo visité en Viena. Es curioso cómo precisamente los mejores [*die Besten*] trabajan todos al borde de la extenuación”<sup>27</sup>. Roger A. NICHOLLS escribe al respecto (*Nietzsche...*, pp. 77s.):

The character of Aschenbach’s work and the stages in its development are presented in some detail. In fact, his career as a writer closely parallels Mann’s own; and it becomes clear that Aschenbach’s conflict is another interpretation of Mann’s own possible fate and perhaps, as in the earlier stories, the expression of a secret fear of what may happen to him.

- **anunciaron su nombre...** [*sie verkündeten seinen Namen* GW VIII 454; p. XVII<sup>20</sup>]

---

<sup>26</sup> Las figuras de Savonarola y Lorenzo el Magnífico, en *Fiorenza*, único drama escrito por Thomas Mann, representan, por una parte, una oposición “apolíneo-dionisiaca” entre ellos; pero, por otra, el propio Savonarola, como el profesor von Aschenbach, incorpora en sí mismo ambas tendencias: la ascesis exagerada y “los peores pecados de la carne”. Una de las fuentes para ambientar el Renacimiento italiano en el drama fue *La cultura del Renacimiento en Italia* de Jakob Burckhardt. De esta obra toma Mann la siguiente nota que puede referirse lo mismo a *Fiorenza* que a *La Muerte en Venecia*: “Pederastia de los humanistas. Se predica incluso de Poliziano. Su muerte parece haber tenido lugar como consecuencia de una pasión no correspondida por un jovencito. *Senza quel vizio son pochi umanisti*”. Cf. Elisabeth GALVAN: “Italien und Italiener bei Thomas Mann”, en *Thomas Mann Jahrbuch* 8 (1995), p. 118.

<sup>27</sup> Cf. carta del 7 de diciembre de 1908: “Es bessert meine Müdigkeit und Zittrigkeit nicht, zu hören, daß es Dir auch nicht gut geht. Hofmannsthal war ebenfalls gerade vollständig kaput und arbeitsunfähig, als ich in Wien war. Es ist merkwürdig wie gerade die Besten Alle am Rande der Erschöpfung arbeiten”.

El verbo alemán ‘verkünden’ es propio de la dicción bíblica<sup>28</sup>. De algún modo, me parece, se compara aquí la obra de Aschenbach con el Nuevo Testamento: ambos son reconocidos y *anunciados* por los “inválidos”: los “inválidos” del arte, en un caso; los de la sociedad, en el otro. Por lo demás, la equiparación implica nuevamente la pretensión de elevar de la obra de Aschenbach e, indirectamente, la de Mann, a una clasicidad intemporal de matiz religioso.

- **un espíritu noble** [*ein edler...Geist GW VIII 454; p. XVIII<sup>19-20</sup>*]

La expresión recuerda la lamentación de Ofelia por el Príncipe en la primera escena del tercer acto del *Hamlet* de Shakespeare: “O, what a noble mind is here o’erthrown!”. Que Mann pensaba en el drama inglés, lo prueba una de sus notas de trabajo:

“A pesar de todo”. Sus obras llegan a producirse no sólo contra su débil naturaleza, sino también contra su *espíritu*, contra su escepticismo, su desconfianza, contra el cinismo que se levanta en contra del arte y del artista mismo. El heroico Hamlet<sup>29</sup>.

La cita, bilingüe, de *Hamlet*, abre, por lo demás, su ensayo acerca de Nietzsche, de 1947 (GW IX 675).

- **la famosa narración del “Miserable”...** [*die berühmte Erzählung vom „Elenden“... GW VIII 455; p. XIX<sup>7-8</sup>*]

El “pícaro mediocre, insulso y necio” no es otro, según Hermann KURZKE, que el doctor Theodor Lessing, crítico literario con quien Thomas Mann sostuvo una acre polémica a partir de 1910<sup>30</sup>. Lessing y Alfred Kerr, el otro importante antípoda de nuestro autor, eran vistos por Mann como “literatos” en el peor sentido de la palabra, es decir, como meros

---

<sup>28</sup> Cf., por ejemplo, la versión luterana de San Lucas 1, 19: “Der Engel antwortet / vnd sprach zu jm / Jch bin Gabriel / der fur Gott stehet / vnd bin gesand mit dir zu reden / das ich dir solchs verkündigte”.

<sup>29</sup> Cf. la nota de trabajo número 26 (REED: *Kommentar* 2004, p. 495): “»Trotzdem«. Seine Werke zustandegekommen gegen seine zarte Physis nicht nur, sondern auch gegen seinen *Geist*, gegen Skepsis, Mißtrauen, Cynismus, der sich gegen Kunst und Künstler selbst richtet. Der heroische Hamlet”.

<sup>30</sup> Cf. KURZKE: *Das Leben...*, p. 230, donde el biógrafo asegura que la historia de la mujer echada en brazos de “un imberbe” no es otra que la del *affaire* entre la esposa de Lessing y un discípulo de éste, Bruno Frank. Acerca de Theodor Lessing, véase también del mismo KURZKE, *Epoche...*, p.299 y el polémico libelo del propio Mann, *Der Doktor Lessing* (GW XI 719-730).

comediantes para quienes la moral no es más que un medio para provocar un efecto retórico. De ahí que poco más adelante se hable en la novela de “veleidad”, es decir de una voluntad *diletante*. En *Pensamientos en tiempo de guerra* Mann alude a *La Muerte en Venecia* cuando escribe:

La moral se volvió un modo de juego de la corrupción, la decencia se propagó como veleidad [...] los miserables (*Elende*) se contoneaban éticamente y mientras el malo representaba lo bueno a partir del espíritu, de manera que resultaba un horror, los buenos trabajaban, por inseguridad y confusión, en pro de lo malo<sup>31</sup>.

Los miserables que se “pavonean éticamente” son, entre otros, Theodor Lessing y Alfred Kerr, judíos representantes, para Mann, del “psicologismo indecente de la época”. La guerra habría sido, pensaba Thomas Mann en la época de los *Pensamientos*, la oportunidad para terminar con la “miseria” y la debilidad del esteticismo; la guerra habría dado solución al conflicto que no logró resolver von Aschenbach, quien sólo pudo  *fingir* salud y entereza moral. Sin embargo, ni la Gran Guerra dio solución a ningún problema, ni la novela sobre el “Miserable” fue jamás escrita, por lo que quedó meramente como parte del necrologio biográfico del profesor von Aschenbach.

- **veleidad...** [*Velleität...* GW VIII 455; p. XIX<sup>13</sup>]

La palabra “veleidad” es un término nietzscheano para hablar de la debilidad volitiva del artista decadente. En el capítulo IV del tratado tercero de *La genealogía de la moral* (KSA V 344) denuncia Nietzsche la confusión en la que por “*contiguity* psicológica, para decirlo igual que los ingleses”, cae fácilmente el artista: “la de creer que él mismo *es* aquello que puede representar, concebir, expresar”. Esto, escribe Nietzsche, es imposible:

Homero no habría creado a Aquiles ni Gøethe habría creado a Fausto, si el primero hubiera sido Aquiles, y el segundo, Fausto. Un artista perfecto y total está apartado, por toda la eternidad, de lo “real”, de lo efectivo; se comprende, por otra parte, que a veces pueda sentirse cansado hasta la desesperación de esa eterna “irrealidad” y falsedad de su más íntimo existir, —y que entonces haga el intento de irrumpir de golpe en lo que justo a él más prohibido le está, en lo *real*, que haga el

---

<sup>31</sup> Cf. GW XIII 532: “Die Moral ward zur Spielart der Korruption, Anständigkeit grassierte als Velleität [...] Elende spreizten sich ethisch, und während der Schlechte aus Geist das Gute vertrat, so daß ein Greuel daraus wurde, setzten Gute aus Unsicherheit und Verwirrung sich für das Schlechte ein”.



intento de *ser real*. ¿Con qué resultado? Se lo habrá adivinado... Esta es la *veleidad típica* del artista.

Aschenbach, que pretende ser un artista perfecto, se distancia del héroe de su narración “Un miserable”, pero su intento de “ser real”, el “intento”, en los capítulos venecianos, “de irrumpir de golpe en lo que justo a él más prohibido le está” traerá el resultado nefasto que Nietzsche calla mediante los puntos suspensivos: la muerte. Aschenbach es, pues, víctima de la “veleidad típica del artista”.

• **la frase compasiva...** [*des Mitleidsatzes* GW VIII 455; p. XIX<sup>18</sup>]

La “frase compasiva” la atribuye todavía REED (*Kommentar* 2004, p. 413) a Germaine Necker, la famosa Madame de Staël, concretamente a su novela *Corinne ou L’Italie* (1807): “Tout comprendre c’est tout pardonner”. La raigambre antigua de esta frase remite, según los apuntes del propio Thomas Mann (*vid. aparato ad loc.*, p. XIX *ad* 19), a la conocida sentencia de Terencio en la comedia *Hautontimorúmeno* (del 163 *ante*): “nada humano me es ajeno”. Sin embargo, ya en *Tonio Kröger* había Mann puesto en duda esta máxima que acaba por disolver toda moral en el pantanoso terreno del psicologismo:

Comprenderlo todo, ¿significaría perdonarlo todo? Realmente no lo sé. Hay algo que yo llamaría náuseas del conocimiento [...] es el estado en el que le basta al hombre comprender una cosa para sentirse en seguida mortalmente asqueado, sin posibilidad de reconciliarse con ella...<sup>32</sup>

Recordemos, por lo demás, que la “compasiva frase” aparece *significativamente* parafraseada en el párrafo segundo del epílogo del *Nietzsche contra Wagner*, una de las primeras lecturas nietzschanas de Mann: “tout comprendre —c’est tout mépriser...” De la misma manera, en una nota de trabajo para el drama *Fiorenza*, apunta Mann: “la falta de prejuicios se ha vuelto un prejuicio”.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Cf. GW VIII 300: “Alles verstehen hieße alles verzeihen? Ich weiß doch nicht. Es gibt etwas, was ich Erkenntnisekel nenne [...] der Zustand, in dem es dem Menschen genügt, eine Sache zu durchschauen, um sich bereits zum Sterben angewidert (und durchaus nicht versöhnlich gestimmt) zu fühlen”.

<sup>33</sup> Cf. KSA VI 439<sup>1</sup>. “Vorurteilslosigkeit zum Vorurteil [geworden]”: cf. REED, *Kommentar* 2004, p. 414.

- **“milagroso renacimiento de la ingenuidad...”** [*Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit* GW VIII 455; p. XIX<sup>20-21</sup>]

Cita de *Fiorenza* (GW VIII 1064), en el original, en boca de Savonarola, donde, páginas antes (987), Pico de la Mirandola había dicho: “la moral es otra vez posible”. En el ensayo *Bruder Hitler*, escribe Mann:

Era yo todavía muy joven cuando hice que el fanatismo de corte religioso y social desechara el predominio de la belleza y de la educación en manos de un monje que anunciaba “el milagroso renacimiento de la ingenuidad”. *La Muerte en Venecia* sabe de más de una renuncia al psicologismo de la época [...] que hice terminar, desde luego, de manera trágica<sup>34</sup>.

Por otra parte, la palabra *Unbefangenheit*, traducción alemana del galicismo *Naivität*, lo mismo que la idea misma del “renacimiento de la ingenuidad” o el “ingenuizar”, fueron retomadas también –cosa que los comentarios pasan, desde luego, por alto– por la propaganda del nacionalsocialismo. Alfred Rosenberg justifica de la siguiente manera su *bestseller*, *El mito del siglo veinte*:

Restaurar la ingenuidad [*Unbefangenheit*] de la sangre robusta es, quizá, la más importante tarea que un hombre se puede proponer hoy día. De hecho, el que semejante hazaña se haya vuelto una necesidad vital es prueba de la triste situación en la que se encuentran nuestro espíritu y nuestro cuerpo. Una contribución a este enorme acto de liberación por venir en este siglo XX es lo que se propone ser este escrito<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Cf. GW XII 850: “Ich war sehr jung, als ich in ›Fiorenza‹ die Herrschaft von Schönheit und Bildung über den Haufen werfen ließ von dem sozial-religiösen Fanatismus des Mönches, der »das Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit« verkündete. Der ›Tod in Venedig‹ weiß manches von Absage an den Psychologismus der Zeit [...] mit der ich es freilich ein tragisches Ende nehmen ließ”.

<sup>35</sup> “Die Unbefangenheit des gesunden Blutes wieder herzustellen, das ist vielleicht die größte Aufgabe, die ein Mensch sich heute stellen kann, zugleich bezeugt diese Feststellung die traurige Lage des Geistes und des Leibes, daß eine solche Tat Lebensnotwendigkeit geworden ist. Ein Beitrag zu dieser kommenden großen Befreiungstat des 20. Jahrhunderts sollte vorliegende Schrift sein”. Del *Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, según reza el título completo, se hicieron innumerables ediciones. Cito aquí conforme a la cuadragésima edición muniquesa del Hoheneichen-Verlag, 1934, p. 17. La obra de Rosenberg es una especie de “morfología histórica” à la Spengler que tiene su claro antecedente en los libros *historiarum adversus paganos* de Orosio.

La buscada confusión entre el afán estético de Schiller y el racial (“la sangre robusta”), de Hitler, es sólo posible porque el significado del latín *ingenuus* puede ser lo mismo “autóctono” (y, en ese sentido, “puro”) o “nacido de un padre libre” (y, por lo tanto, “señor” por oposición a esclavo), que “refinado” (es decir, “estéticamente puro”)<sup>36</sup>. A la luz de la tergiversación que la filosofía nacionalsocialista hizo de este concepto, comprendemos que Mann acierte cuando, en el último capítulo escribe que la ingenuidad “conduce a la embriaguez... y al abismo” (GW VIII 522: “zum Rausch [...] zum Abgrund”).

• **maestría y clasicidad...** [*Meisterlichkeit und Klassizität...* GW VIII 455; p. XX<sup>9</sup>]

La pregunta retórica en la que aparecen mencionados los ideales de Aschenbach / Mann en relación con la “maestría” y la “clasicidad” es claro síntoma de la duda que el narrador alberga sobre la consecución de una propuesta estética “à la Lublinski”, es decir, la duda del propio Thomas Mann en relación con el postulado de un “nuevo clasicismo”. El tema había sido tratado por Mann en su ensayo *Polémica con Richard Wagner*, de 1911, escrito sobre el modelo de la crítica nietzscheana del compositor. En realidad, el documento original de este ensayo fue escrito, en parte, sobre el papel membretado del Hôtel des Bains, precisamente durante la estancia de Mann en Venecia: existen, pues, buenas razones para pensar que “la página y media de exquisita prosa” (GW VIII 493) que logra crear el profesor von Aschenbach en la playa, no son otra cosa que estos apuntes de Mann que habrían de constituir el ensayo sobre Wagner. En *La Muerte en Venecia*, el narrador diagnostica, en la figura de Aschenbach, el peligro que encierra para la época un retorno a las formas clásicas que ignore la historia contemporánea de la cultura (por ejemplo a Nietzsche) y carezca de sustento social. De ahí que al estilo de Aschenbach lo caracterice menos la *perfección de la forma* que lo “formal, incluso formulario”. El acercamiento artificial, “buscado”, al lenguaje y el ideario de Goethe no puede ser sino anacrónico e inane:

Ningún camino, que ataje o eluda el marcado por Nietzsche, conduce de retorno a Goethe, y son precisamente los diagnósticos y resultados

---

<sup>36</sup> Cf. *Oxford Latin Dictionary* (1982), s. v. ‘ingenuus’ 1; 2 y 3 c, respectivamente.

del pensamiento de Nietzsche los que Aschenbach rechaza [... Aschenbach] confunde estilo con manierismo<sup>37</sup>.

Es evidente que esta incapacidad de Aschenbach por acercarse al clasicismo alemán, expuesta en el segundo capítulo muniqués de la novela, es paralela de aquella otra, tematizada en los capítulos venecianos: la incapacidad de su época –la incapacidad de *toda* época– por retomar el “clasicismo” antiguo.

- **estado embrionario...** [*Puppenstande...* GW VIII 456; p. XXI<sup>4</sup>] ☞ Introducción, capítulo II.

- **padeceres desaconsejados...** [*unberatener...Leiden* GW VIII 456; p. XXI<sup>6-7</sup>]

“Insensato” o, literalmente, “desaconsejado” (*unberaten*) es término goetheano utilizado aquí por Mann seguramente en su segunda acepción, a saber, en el sentido de “sin haber tomado consejo”, “irreflexivo”; en una primera acepción, sin embargo, significa “sin provisiones” (cf. Goethe: *Reinicke Fuchs* III 253), lo que encaja muy bien con el retrato de flaqueza física que se da del personaje. En *Ifigenia en Táuride* (v. 1683) utiliza Goethe el término *unberaten* en el sentido de “inaccesible al entendimiento”, sentido que, en nuestro pasaje, puede ser muy bien una connotación voluntariamente buscada por Mann: las “luchas” y los “padeceres” del artista son, al mismo tiempo, irreflexivos e incomprensibles, y, en el caso concreto de Aschenbach, enfrentados, además, sin la fortaleza natural que se necesita para ello<sup>38</sup>.

- **de estatura...** [*etwas unter Mittelgröße...* GW VIII 456; p. XXII<sup>8-9</sup>]

La descripción que Mann hace de la fisonomía de Gustav von Aschenbach corresponde *mutatis mutandis* a los rasgos auténticos de Gustav Mahler. Mann se sirvió para ello de una fotografía que se encuentra entre sus materiales manuscritos para *La Muerte en Venecia*<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Cf. FRIZEN: *Der Tod...*, p. 33.

<sup>38</sup> Cf. FISCHER: *Goethe-Wortschatz*, s. v. ‘unberaten’.

<sup>39</sup> Se trata de un recorte del periódico *Die Woche* (Nº 21 del 27 de mayo de 1911), con el siguiente pie de foto: “Gustav Mahler † / el importante director de orquesta y antiguo director de la ópera de la corte de Viena”, conservado ahora entre sus notas de trabajo (cf. REED: *Kommentar* 2004, p. 490 y PABST: *Spurensuche...*, p. 42). Mahler acababa de morir el 18 de mayo y la noticia de su muerte conmovió profundamente a Thomas Mann, eco de la cual conmovió lo constituye, sin duda, la frase final de la novela.

La fisonomía de ambos personajes se corresponde porque los dos encarnan el tipo del artista asceta, antisocial y descontento que, sin embargo, al final de su desarrollo artístico ha logrado el lugar y la reputación de intelectual oficial y representativo de la nación. La asimetría entre la cabeza y el cuerpo, entre la amplia frente y la baja estatura, representa la desproporción entre vida y espíritu, tema central de la novela; el cabello ralo y cano anuncia la ignominiosa ananéosis del capítulo v; la frente “hendida y áspera” conlleva los estigmas de la vida ascética, y la boca, “ora lánguida, ora inesperadamente tensa”, puede simbolizar la paradoja de la voluntad de poder aún en la debilidad. El clímax de la descripción fisonómica del héroe de la debilidad la constituye la inclinación de la cabeza “casi siempre a un lado, en actitud doliente”<sup>40</sup>, propia de las representaciones plásticas del Cristo crucificado desde el s. XII y misma que adoptará Aschenbach *in articulo mortis* en la escena final de la novela. Puede resultar interesante comparar la descripción fisonómica de Gustav von Aschenbach con la que hace Bruno Walter de Gustav Mahler:

pálido, enjuto, de figura pequeña, cara alargada, la frente recta enmarcada en un pelo profundamente negro, ojos expresivos detrás de los cristales de sus gafas, surcos de dolor y de humor en su semblante, el cual, mientras hablaba con alguien, mostraba los más sorprendentes cambios de expresión...<sup>41</sup>

Las descripciones fisonómicas representan en *La Muerte en Venecia*, por lo demás, un nuevo puente hacia el clasicismo alemán. Johann Caspar Lavater, teólogo suizo y amigo temprano de Goethe, publicó, entre 1775 y 1778, sus *Fragmentos fisonómicos para*

---

Es más, Reinhard PABST supone (*ibid.*, p. 43) que seguramente no se trata de una casualidad que von Aschenbach muera poco después del 7 de julio de 1911, fecha en la que Mahler habría cumplido 51 años.

<sup>40</sup> PABST recoge en su interesantísima recopilación de materiales iconográficos sobre *La Muerte en Venecia* (véase nota anterior) una fotografía de Gustav Mahler en Venecia, en la que se ve al compositor justamente *con la cabeza inclinada* y hace la observación de que “alrededor de los treinta y cinco años” (la edad capicúa de la de von Aschenbach), Mahler enfermó de *cólera*.

<sup>41</sup> La descripción se encuentra en sus dos famosas obras biográficas sobre el compositor: en *Gustav Mahler. Ein Porträt*, publicado en Viena en 1936, y en *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*, publicada en Nueva York en 1946. Cf. Alphonse SILBERMANN: *Guía de Mahler*, Madrid: Alianza 1994, s. v. ‘Mahler: aspecto físico’.

*fomentar el conocimiento del hombre y el amor al prójimo*<sup>42</sup> que proponían la interpretación de los caracteres morales a partir de la descripción de los rasgos físicos y sobre todo faciales de la persona. Goethe mismo contribuyó a la edición, interpretando, entre otros, los rasgos del famoso busto de Homero conservado en el Museo del Louvre.

\*\*\*

---

<sup>42</sup> Cf. Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Lipsia: Weidmanns Erben und Reich 1775 (reimpresión moderna, Stuttgart: Reclam 1984 (Universal-Bibliothek 350).

## **Apéndices**

## I. Traducciones al español y adaptación al cine<sup>1</sup>

Las traducciones al español de las que tengo noticia son:

José R. PÉREZ BANCES: *La Muerte en Venecia*, Madrid: Espasa Calpe 1920, reeditada junto con *Tristán*, como “única edición popular autorizada” por Espasa Calpe Argentina, en 1937 (Colección Austral 7).

Martín RIVAS: *La Muerte en Venecia*, Buenos Aires: Siglo Veinte 1944.

- Esta traducción ha sido reimpressa innumerables veces, entre otras: sin nombre de traductor ni editorial, en una versión ligeramente modificada, en México, en 1948; Editorial Planeta la publicó, mutilada, en 1972 con el erróneo “título original” de *Der Tod in Venedig*, en su serie «rotativa»; en la colección «Obras Maestras de la Literatura Contemporánea» la reeditó, igualmente mutilada, Seix Barral, de Barcelona, en 1983, texto del que se hizo una coedición mexicana, al año siguiente, para la colección «Obras Maestras del siglo XX» con el falso título de “Muerte en Venecia”. Bajo las siglas de la propia editorial, metida a traductora (“E. A. B.”), apareció en 1998, sin remiendo de las mutilaciones, en Santiago de Chile, publicada por Editorial Andrés Bello.

J. FERRER-ALEU: «La Muerte en Venecia» (*Der Tod in Venedig [sic]*), en: *Tomás Mann. Obras Completas. Novelas*, Barcelona / Buenos Aires / México, D.F. / Bogotá: Plaza & Janés 1968, pp. 233-319.

Juan DEL SOLAR: *Thomas Mann. Muerte en Venecia*, Barcelona: Plaza & Janés Editores 1999 (Ave Fénix 196/3)

- Traducción cedida por Edhasa (Pocket / Edhasa 25: <sup>2</sup>1988), con un prólogo de Francisco AYALA, de 1982: sin duda, la mejor al español; el tomo incluye *Mario y el mago*, en versión de Nicanor ANCOCHEA. Prologada por Mario Vargas Llosa, esta traducción de DEL SOLAR se reimprimió también en 1988 (<sup>2</sup>1995) para la «Biblioteca de plata de la narrativa del siglo XX», en Barcelona.

---

<sup>1</sup> La última contribución sobre el tema, en español, es la del catalán Jaume RADIGALES: *Luchino Visconti. Muerte en Venecia. Estudio crítico*, Barcelona: Paidós 2001 (Paidós Películas 14). En México, el tema fue objeto de una tesis doctoral: Martha VIDRIO: “Escribir para el cine. *La Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, en el guión cinematográfico de Luchino Visconti y Nicola Badalucco”, Guadalajara: U. de G. 1997.



## I

Aunque Jorge Luis Borges pensaba que traducir era la “menos vanidosa” de las tareas literarias<sup>2</sup>, es achaque común, se dice, de quien traduce un texto ya traducido, el querer justificar su trabajo disminuyendo los méritos de sus predecesores. Esto es, por desgracia, inevitable cuando el traductor, como en este caso, constata que, salvo muy honrosa excepción, nadie ha acometido la tarea a partir de la *lengua original*.

Como hemos dicho en la nota a nuestra edición, *La Muerte en Venecia* fue terminada por Mann en julio de 1912 y la primera edición de gran tiraje, impresa por Simon Fischer, en Frankfurt, al año siguiente (ocho mil ejemplares), se agotó de inmediato. Entre 1914 y 1915, se tradujo al danés, al sueco, al húngaro y al ruso. Las traducciones inglesas y francesas se hicieron esperar hasta la primera posguerra. *Der Tod in Venedig* fue traducida a nuestro idioma, según parece, por primera vez en 1920, en España. Sin embargo, una confrontación del texto alemán con el que ofrece José R. PÉREZ BANCES, su traductor, hace sospechar que, si realmente tuvo a la vista el original, le fue, al menos, muy útil alguna versión en lengua romance<sup>3</sup>. En efecto, la abundancia de ripios, el *ductus* poco germánico, los constantes errores en la transcripción de los nombres propios y la abundancia de galicismos para traducir algunas palabras<sup>4</sup> nos mueven a pensar que se trata de una traducción de segunda mano.

Por ejemplo, en lugar de “una *falsa* canícula”, motivo importantísimo para la simbología de la narración (☞ **una falsa canícula**), tenemos “la claridad de un día de agosto”; los “bávaros” son simplemente “alemanes”, y la descripción de la Muerte frente al Cementerio Norte de Múnich olvida, en su versión, el hecho fundamental de presentarla

---

<sup>2</sup> Cf. J. L. B.: *Antiguas literaturas germánicas*, México: FCE 1965, p. 50.

<sup>3</sup> En francés o en catalán, porque la traducción italiana apareció en 1930. Cf. REED: *Kommentar* 2004, p. 381.

<sup>4</sup> Por ejemplo, *maquereau*, *maître d' hôtel*, *chaise longue* o “indumentaria de *soirée*”, etc.

cruzada de pies<sup>5</sup>; a cambio de lo cual, aparece ataviada con “un cinturón de cuero amarillo” que en vano se buscará en el alemán. Los “pájaros exóticos” de la visión de Aschenbach no “miran” meramente “inmóviles”, sino que se yerguen “en estúpida [!] inmovilidad” y los “velludos troncos de palmeras”, anticipación obscena del “sueño terrible”, son, por supuesto, suprimidos. Otras veces no es problema de ripio, supresión o matiz, sino de entendimiento inverso del texto: el viejo con barba de chivo que vende a Aschenbach el boleto y que intenta retenerlo a toda costa como pasajero del desvencijado buque que le transportará a su destino, “procura”, en la traducción de PÉREZ BANCES, “hacer vacilar [!] al viajero en su resolución de viajar a Venecia”.

Elocuente ejemplo del descuido editorial lo constituye, en la vieja versión española, la indiferencia para con la corrección en la grafía de los nombres propios. La calle *Ungerer* es “Angerer”, el *Aumeister*, “Anmeister”; el barrio de *Schwabing* se llama allí “Schwaling”, mientras el pagano Critobulo es bautizado y convertido en “Cristóbulo”; el Fedro de Platón se confunde con “Fedón” y el río Aqueloo con el dios “Apolo”; Yáshu es llamado “Saschu” y, ya en el paroxismo de la inexactitud, el juego de Mann con el nombre del jovencito polaco “Adgiu-Tadeusz-Tadzio-Tadziu”, se desfigura en “Adgin”, “Tadeun”, “Tadrio”, “Tadrín”, con el consecuente e imposible alargamiento de la “n” [!!], en lugar de la -u.

La traducción de PÉREZ BANCES nos oculta las fuentes griegas del texto. Ni la Muerte, como hemos visto, se aparece como Muerte, ni Fedro es Fedro, ni el ulular de las bacantes tiene nada que ver con el nombre de Tadzio; peor aún, cuando Aschenbach llama al jovencito “pequeño feacio”, para citar inmediatamente el pasaje correspondiente de la *Odisea*, Pérez Bances, que seguramente no entendió la palabra francesa *phéace* (ni la alemana *Phäake*, si la leyó), trivializa el pasaje traduciendo: “mi joven amigo” [!]. Ganimedes, el pastor troyano por antonomasia, queda velado en “uno de los pastores troyanos”, la escultura helenística del “efebo sacándose una espina”, importantísima para la comprensión del texto, desaparece del todo; las *harpías* que deben recordarnos, en el último

---

<sup>5</sup> Véase la Introducción, capítulo III.

capítulo, al condenado Fineo, se difuminan, en fin, en curiosos “espíritus maléficos del viento”.

PÉREZ BANCES seguramente no confeccionó su traducción a partir del texto alemán ni entendió que se trataba de una novela grecizante. Con todo, hizo su trabajo, al menos, con base en la traducción a algún otro idioma, y la suya es la primera versión al castellano<sup>6</sup>.

En cambio, Martín RIVAS, proponiéndose veinticuatro años después como “traductor” de nuestra novela, no hace sino desfigurar y ultracorreger la versión de PÉREZ BANCES, multiplicando los ripios y oscureciendo el sentido de las frases. Algunos ejemplos: donde sólo dice que Aschenbach querría viajar “una noche en el vagón-cama”, RIVAS inventa una frase críptica: “Bastaría con una noche en cada cama”; en el crucial pasaje de los “troncos velludos”, RIVAS vacila y los convierte, mejor, en “gigantescas palmeras”. Como el traductor no sólo no tiene a mano el original, sino que ni siquiera traduce realmente, los errores de la vieja traducción española se mantienen: también aquí Tadzio se llama “Tadrio” y el diminutivo polaco de “Tadeum” (*sic*) es también “Tadrín”. Se multiplica, en cambio el número de falsedades. La novela de Aschenbach, *Maia*, uno de los pocos nombres propios que PÉREZ BANCES había respetado, es rebautizada por RIVAS – quien pensaba, quizá, en Jorge Isaacs y no en Schopenhauer–, como “María”. El pasaje: “Estaba sentado en absoluta calma, completamente inadvertido en su elevado sitio, y miraba hacia su propio interior” es convertido por RIVAS en: “Sentado e invisible en su sitio, se consideraba altísimo a sí mismo en silencio” [!!!]. Aquel otro, donde Mann escribe: “este fanatismo recuperaba para la dimensión de las relaciones humanas aquella inexpresividad divina”, con referencia a la humanización que sufre la imagen de Tadzio a los ojos de Aschenbach, es convertida por RIVAS en algo fuera de lugar: “[el fanatismo] mostraba el poco valor de lo divino en las relaciones humanas” [?]. En su afán por variar el texto que desfigura, acaba por confundir los sujetos: “Tadrio [...] corría a la derecha de su caseta; luego se puso a descansar en su silla de tijera, a mitad de camino entre el mar y la

---

<sup>6</sup> Como también parece ser suya la primera versión castellana completa de las *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, de J. P. Eckermann, aparecidas en el mismo año de 1920. PÉREZ BANCES debe de haber sido capaz de traducir con enorme rapidez, pues en 1922 publicó en Madrid las *Memorias de mi vida. Poesía y Verdad*, voluminosa y compleja obra de Goethe que, como se ve, logró terminar en sólo dos años. Cf. Udo RUKSER: *Goethe en el mundo hispánico*, México: FCE 1977 (Sección de Lengua y Estudios Literarios), pp. 186 y 303

hilera de casetas, con una manta sobre las piernas. Aschenbach lo contemplaba por última vez”. Huelga decir que no es “Tadrio” quien descansa “con una manta sobre las piernas”. En fin, resultaría ocioso insistir en los mil y un pasajes en los que RIVAS modifica, para mal, el original de PÉREZ BANCES. Aduciré sólo uno más. Al comienzo de la novela se habla del “año que mostrara gesto tan amenazador” para con Europa, alusión al clima de guerra que se vivía ya antes de 1914 (☞ **del 19...**). RIVAS omite los contenidos políticos y escribe: “La primavera no se había mostrado agradable”.

Así, RIVAS prefiere, evidentemente, evitar sexo y política. Pero, lo más imperdonable es la mutilación que el texto sufrió en su edición de 1972, en, suponemos, la España franquista. Por lo menos dos pasajes clave fueron suprimidos. Al final del capítulo cuarto, el profesor von Aschenbach declara su inclinación por el jovencito polaco sin ambages: “te amo”. El censor suprime no sólo estas palabras, sino *todo el párrafo*. El momento culminante del capítulo quinto –y, quizá, de la novela– lo constituye, por otra parte, el pasaje del sueño-bacanal de Aschenbach que termina con el ayuntamiento onírico de los personajes. El censor mutiló el original en casi veinte líneas, justamente las que hablan de voluptuosidad, obscenidad, y, desde luego, de la unión del artista con su “ídolo”. Y ésta, la más triste de las versiones españolas, que lo mismo vela la raigambre griega que mutila el contenido político y erótico de *La Muerte en Venecia*, es la que ha tenido mayor difusión, como lo muestra la breve nota bibliográfica al comienzo de estas páginas.

La versión del catalán J. FERRER ALEU, de 1968, es, sin duda, original y ofrece una versión realmente nueva del texto. Con cuidado editorial y sin censuras. Sin embargo, también hay razones hermenéuticas para pensar que tampoco él trabajó sobre el texto alemán. Para empezar, la novela que FERRER nos ofrece no consta de cinco capítulos, sino de seis [!]<sup>7</sup>. En efecto, tras la escena del reloj de arena en el capítulo quinto, FERRER aprovecha el punto y aparte y el cambio de tiempo y escena para crear un nuevo capítulo. Alabamos un comportamiento filológico como ése en los pisistrátidas, los filólogos helenísticos y los bizantinos que editaron a Homero; es más, ya Isócrates, a principios del s.

---

<sup>7</sup> Cosa que no debe sorprendernos demasiado: el libretista de Britten la redujo a dos y el coreógrafo NEUMEIER la aumentó a diez. Véase *infra* la nota 15.

IV precristiano se deseaba un tipo de lector que no criticara la longitud de sus discursos, sino que considerara él mismo la parte y la extensión de lo que quisiera leer, esto es, un lector que “armara”, por así decirlo, su propia versión de la obra<sup>8</sup>. Hoy día, sin embargo, prevalece la tendencia a respetar la división en partes o capítulos deseada por el autor...

El francés, sabemos, es una lengua particularmente perifrástica si se la compara con la concisión del latín o el alemán. Véanse, si no, los siguientes ejemplos: “en una pequeña verdulería compró algunas frutas”; FERRER: “Había allí una pequeña tienda de frutas; compró algunas de las que se exhibían”. “Había renunciado a la bohemia”; FERRER: “había denunciado las amistades nefandas, había rechazado lo que todos rechazaban”. La “explosividad”<sup>9</sup> en la traducción no tiene que significar necesariamente verborrea, basta un artículo mal entendido: Aschenbach despierta del sueño “perturbado y entregado a su demon”; FERRER: “enervado, hundido y sin fuerzas en manos *del* demonio”. El traductor nos endilga, como sin querer, la inesperada conversión del paganizante Gustav von Aschenbach al cristianismo y sus demonios.

Por último, el indicio más elocuente: la cita de la *Odisea* en el capítulo III. Como sabemos, Mann entreteje en su texto la versión clásica alemana de Johann Heinrich VOB (1781):

*Oft veränderten Schmuck und warme Bäder und Ruhe*<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Cf. Isócrates, *Panatenaico* 136: e0moi\ de\ [e0me/lhsen] tw~| te plh/qei tw~n legome/nwn ou0k e0pitimhs0/ntwn, ou0d h2n muri/wn e0pw~n h|] to\ mh=koj, a)ll 0 e0f 0 au9toi=j ei]nai nomiou/ntwn tosou=ton a)nagnw~nai me/roj kai\ dielqei=n o9po/son a@n au0toi\ boulhqw~sin (“a mí me interesan los que no van a criticar el tamaño del discurso, ni siquiera si fuera de millares de palabras su extensión, sino que *piensan que está en ellos* el leer y repasar la parte que deseen”).

<sup>9</sup> De “explosivas” tilda otro catalán, Juan FERRATÉ, muchas traducciones de la lírica griega, lo que le da pie a dedicar, en la presentación de su propia traducción de los líricos, un muy interesante ensayo sobre lo que no debe ser un traductor. Cf. J. F. (ed. y trad.): *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona: Seix Barral 1968 (Biblioteca Breve 273), pp.11-38.

<sup>10</sup> “Y ropas mudadas y baños calientes y lechos”, según el verso 249 de la *Odisea*: ei3mata& t’ e0chmoiba\_ loetra& te qerma\_ kai\ eu0nai/. Existe otra versión, anterior, del mismo VOB: *und oft wechselnder Schmuck, und ein wärmendes Bad, und ein Ruhbett*.

Pero FERRER<sup>11</sup>, ignorando que la cita es de Homero y atribuyéndola seguramente a un simbolista francés “traduce”:

*Parures toujours nouvelles, bains tièdes, indolence...*

Un prurito de fidelidad por dejar el texto lo más cercano al “original” lo lleva a delatar “su original”.

Caso muy diferente es el de la traducción de Juan DEL SOLAR, reeditada en 1999, por Plaza & Janés. DEL SOLAR no sólo traduce, sin duda, el texto alemán, sino que lo hace de manera muy ceñida y exacta. Cuando el estilo se hace culterano y abstruso, nuestro traductor lo sigue de cerca: de ahí la “ignívoma cuadriga”, las “rubias guedejas”, o las “acezantes cabezas”. Muy rara vez encontramos, en cambio, una imprecisión: como cuando se trata de los tirsos (con los que ya tuvieron dificultad también los otros traductores)<sup>12</sup> que DEL SOLAR confunde con “varas hojosas”, o cuando traduce el luterano *Übel*, que nos remite al *ponhro/j* del Padre Nuestro<sup>13</sup>, indiferentemente por “epidemia” o “mal”. En realidad, el único error que macula todo el trabajo de Juan DEL SOLAR está en el capítulo cuarto, cuando el profesor von Aschenbach, en medio de la embriaguez de sol y el entusiasmo por la forma “divina” de Tadzio, comienza a poner en ejercicio justamente su educación clásica y a recordar un largo pasaje del diálogo sobre el amor, de Plutarco. “Su espíritu”, dice el narrador, “estaba de parto (*kreißte*)”, es decir, el “senescente” (DEL SOLAR para “alternd”) profesor se identifica con Sócrates y evoca un éxtasis mayéutico ante la contemplación del jovencito polaco. DEL SOLAR sólo quita una ese al verbo e, imbuido por la embriaguez a la que se alude, traduce “su espíritu comenzó a girar (*kreiste*)”, con lo que destruye, en un momento clave para la retórica clásica de la novela, toda filiación socrática del personaje.

---

<sup>11</sup> Quien páginas más adelante llamará *Nuova Fundamenta* al barrio que Mann llamó, en alemán, *neue Fundamente* y que no tiene por qué no traducirse al español como “asentamientos nuevos” o algo similar. Esto es, la exactitud italiana del nombre –que no se encuentra en el original– hace sospechar la presencia de otro “original”.

<sup>12</sup> Como es obvio, en el contexto del *Sueño* del capítulo V, los *unlaubte Stäbe* que menciona Mann no pueden ser otra cosa que tirsos cubiertos de hiedra; RIVAS, sin embargo, piensa en “varas floridas”, mientras FERRER, más otoñal, en “ramas deshojadas” [!!]

<sup>13</sup> Mateo 6, 13: *r(u=sai h9ma~j a)po\ tou= ponhrou=* (“líbranos del mal” o “líbranos del Malo”).

En fin, las insuficiencias de una traducción, decía Gøethe, no deben engañarnos sobre el valor de tan “noble” actividad; al contrario: es tarea de los traductores “despertar una irresistible tentación por leer el original”<sup>14</sup>.

## II

Como vemos, *La Muerte en Venecia* se ha conocido frecuentemente, en lengua castellana, de manera indirecta y/o castrada de contenidos incómodos. El celuloide<sup>15</sup>, por su parte, se ha apartado completamente del texto. Luchino Visconti, Pasquale de Santis, Dirk Bogarde y Silvana Mangano<sup>16</sup> dan vida a una indudable obra maestra que, sin embargo, como *Il ritorno d' Ulisse in patria*, de Monteverdi o *Los persas*, de Ésquilo –por citar al azar–, no tiene prácticamente nada que ver con el modelo del que parte. El cine, como arte independiente –si bien, como observara el Eduardo Torres de Augusto Monterroso en carta a Emilio García Arriera, “carece de Musa”–, no tiene por qué guardar fidelidad ninguna a la novela: es más, el propio título de la película (“Morte a Venezia” o, en la distribución de Warner, “Death in Venice”) se aparta consciente y programáticamente del original. No se trata ahí de La Muerte (*Der Tod...*) popular, medieval, danzante, personificada, sino de un

---

<sup>14</sup> *Máximas y reflexiones* 299: “Übersetzer sind als geschäftige Kuppler anzusehen, die uns eine halbverschleierte Schöne als höchst liebeswürdig anpreisen: sie erregen eine unwiderstehliche Neigung nach dem Original” (“Debemos ver a los traductores como unos alcahuetes o casamenteros que nos presentan como extraordinariamente deseable a una belleza semivelada: despiertan una irresistible tentación por el original”).

<sup>15</sup> Por no hablar aquí de las artes escénicas. En cuanto a la adaptación de la novela como ópera, véase Benjamin Britten: *Death in Venice. An Opera in Two Acts*, con libreto de Myfanwy PIPER (1973), Londres: Faber Music 1973. Cf., del propio libretista: M. P.: “Writing for Benjamin Britten”, en: David HERBERT (ed.): *The Operas of Benjamin Britten. The Complete Librettos*, Nueva York: Columbia University Press 1979, pp. 59-62. Recientemente, John NEUMEIER transformó *La Muerte en Venecia* en un ballett dividido en un prólogo y diez partes que estrenó en la Ópera estatal de Hamburgo en diciembre del 2003. Con música, esta vez no de Mahler ni de Britten, sino de Bach y de Wagner, NEUMEIER acompaña una “Danza de la Muerte” (“Totentanz”, según la llamó él mismo) en la que la peste es sustituida –quizá no sin razón– por el rock, las beatíficas familias en la playa del Lido por jóvenes musculosos en traje de baño, y la atmósfera de decadencia decimonónica por un ambiente moderno y salaz. A decir de la reseña aparecida en el diario *Die Zeit* el 11 de diciembre del 2003 (firmada por Evelyn FINGER), el que von Aschenbach “muera, finalmente, la muerte de amor, es lo mejor para todos los participantes”.

<sup>16</sup> *Alfa Cinematografica y Productions Cinématographiques Françaises* 1970. Proyectada por primera vez el primero de marzo de 1971, en Londres. Distribuida luego por Warner; 130 minutos de duración.

mero deceso: el fallecimiento del músico [!] homosexual Gustav von Aschenbach. El enjuto y convulsivo cincuentón que se arrastra desvalido en plena confusión consigo mismo y que no es capaz de ocultar su inseguridad –incluso los empleados del hotel en el Lido veneciano lo tratan con altanería–, tiene poco que ver con el disciplinado escritor prusiano que presenta el capítulo II de la novela: el altivo, severo y ya oficialmente célebre, Gustav von Aschenbach, en la plenitud de su fama. Es más, la falta de rigidez y reconocimiento social en el personaje de Visconti anula el contraste que busca el planteamiento de Mann: el relajo en la conducta del héroe sólo puede tener sentido frente a su autodisciplina originaria. Parecería, como lo han observado ya los críticos<sup>17</sup> que el modelo de Visconti para su «Morte a Venezia» no hubiera sido Gustav von Aschenbach –si es que realmente debemos remitirnos a un personaje de Thomas Mann–, sino, en todo caso, Adrian Leverkühn, el protagonista, músico ese sí, del *Doktor Faustus*. Es de notarse, por ejemplo, que la lengua –tan importante para el narrador como para los monólogos psicologizantes de la novela– juega en la película un papel poco menos que deleznable: discusiones superficiales y engorrosas con un amigo ficticio en *flash-back*<sup>18</sup> que no recuerdan ni los monólogos de Aschenbach ni los diálogos de Platón. Es más, la perspectiva irónica de Mann como narrador se reduce, en general, a la meramente sentimental del protagonista. Algunos detalles menores de la novela, en cambio, se universalizan a lo largo de toda la película: el gesto de “sonrisa apopléjica, dolorosa ya” –provocado apenas por la actuación del músico-bufón en el hotel–, lo convierte Visconti en la mueca de Dirk Bogarde durante todo el filme.

---

<sup>17</sup> Cf. Urs JENNY, en: *Filmkritik* 15 / 7 (Múnich 1971), pp.378ss. En el mismo sentido, Wolfram SCHÜTTE: “Kommentierte Filmographie”, en: Peter W. JANSEN / W. S.: *Luchino Visconti*, Múnich: Hanser 1975, p. 118. Que Visconti piensa más en el *Doktor Faustus* que en *Der Tod in Venedig* lo demuestra, entre otros muchos motivos, el hecho de que, significativamente, el vapor que conduce a Aschenbach a Venecia –embarcación anónima en la novela– se llame, en la película, “Esmeralda”, nombre de la hetera que despierta la sensualidad de Adrian Leverkühn en la obra fáustica de Mann. La misma Esmeralda toca al piano, en el prostíbulo, la mal llamada *Für Elise*, (“Para Elisa”), hoja de álbum de Beethoven (*Werk ohne Opus* [WoO] 59, de 1810, escrita, en realidad, para *Teresa* [Malfatti], hija de su médico): esta escena de “Morte a Venezia” pertenece también a la novela *Doktor Faustus*.

<sup>18</sup> La más inútil de las escenas en *flash-back* es, sin duda, la que sustituye el recuerdo de la casa de campo germánica –con todo su contenido de mitología nórdica como contraste de la mitología greco-mediterránea que encarna Tadzio– por una trivial y moralizante escena en la que el músico recuerda nostálgicamente su dichosa vida familiar [!], escena, desde luego, extraña a la novela.



El punto en el que la película se aleja más de la novela podría compararse con la mutilación de los editores franquistas de la edición castellana de los setentas: Visconti suprime del todo la contraposición nietzscheana fundamental entre lo apolíneo y lo dionisiaco, eliminando con ello de su filme esteticista, lo mismo la visión de Aschenbach en Múnich (con el prodigioso paisaje tropical y los “velludos troncos de palmeras”), que la escena orgiástico-obscena del ayuntamiento onírico de Aschenbach con Tadzio. Así, el monólogo interior, el diálogo filosófico y el elemento báquico-erótico-obsceno quedan sustituidos por la entrada triunfal de la música: el director debe, paradójicamente para quienes insisten en hacer de *La Muerte en Venecia* un manifiesto homoerótico<sup>19</sup>, mucho más al Gustav Mahler enamorado de su esposa Alma (quien habría podido ser la “fuente de inspiración” del célebre *Adagietto* de su quinta sinfonía)<sup>20</sup> que al Thomas Mann sacudido por el púbero barón de Moes en el Lido de Venecia.

\*\*\*

---

<sup>19</sup> Por ejemplo, el enojoso ensayo de MARQUET: “Tadzio...”, *passim*.

<sup>20</sup> En realidad resulta siempre ocioso buscar “fuentes de inspiración” concretas para explicarse justamente a la más abstracta de las artes, la música. Más aún en el caso de Mahler cuyo mundo musical era, como sabemos, completamente ajeno al “real” (cf. Alphons SILBERMANN: *Guía de Mahler*, Madrid: Alianza, 1986, pp. 257s.). El abuso sentimental que Visconti hace del cuarto movimiento de la quinta sinfonía del recién casado (1902) Gustav Mahler, invitaría, en todo caso, a pensar en la “bellísima” (*ibid.*) Alma Schindler, no en el cadavérico Tadzio.

## II. Thomas Mann: *Sobre el matrimonio. Carta al conde Hermann*

### *Keyserling*<sup>21</sup>

Hacer resbalar a la gente es una especie de *hobby* inhumano que desde los tiempos de Sócrates se considera un rasgo típico del carácter del filósofo. Que usted sea uno de ellos lo he oído decir una y otra vez, y no me cabe ya la menor duda, desde que tuvo usted la gentileza de proponernos, para atenderlo literariamente, un tema que podría uno considerar, quizá, como el hielo más resbaladizo: como de verdad tan resbaladizo y traicionero, que tendría uno que descubrir en sí mismo una enorme voluntad y capacidad de bailarín para – por citar un versito de Nietzsche<sup>22</sup>– considerarlo como “paraíso”. Será seguramente muy recomendable hacer venir con discreción un pequeño grupo de socorristas de la Cruz Roja para la celebración de esta precaria fiesta sobre hielo que usted pretende organizar, porque debemos desgraciadamente prever que sucederán todo tipo de accidentes que van a requerir atención, y nadie puede decir que no vaya a ser “su caso”. Como quiera que sea, no será posible para nadie mantenerse al margen, porque no tendría uno otra disculpa que la del miedo. Quien es esposo no tiene el derecho de decir “la cuestión, que es, desde luego,

---

<sup>21</sup> El interés de ofrecer, por primera vez, en castellano la parte medular de la “Carta sobre el matrimonio” obedece al hecho de que, junto con la carta a Carl Maria Weber del 4 de agosto de 1920 –y con otros pocos documentos de difícil acceso (como la “Protest gegen die geplante Beibehaltung und Verschärfung des § 175”, de 1929)– constituye el compendio más amplio de las opiniones de Mann con respecto al “resbaladizo” tema de la homosexualidad, tema controvertido, si los hay, para la interpretación de *La Muerte en Venecia*. La anotación a la traducción sigue, desde luego, la línea general de este trabajo, es decir, se detiene especialmente en la búsqueda de las *fuentes griegas* de la Carta, con el objeto de encontrar, posteriormente, paralelismos con la novela. Cf. *GW X* 191-207 y *Essays II*, pp. 267-282 y 401-407. El ensayo apareció originalmente como una contribución de Mann al tomo colectivo *Das Ehe-Buch. Eine neue Sinngebung im Zusammenklang der Stimmen führender Zeitgenossen*, publicado por la editorial Kampmann, en Celle, en 1925, con el título de “El matrimonio en transición”.

<sup>22</sup> El “versito” está tomado de *La gaya scienza* (Nº 13 de “Scherz, List und Rache”): FÜR TÄNZER / Glattes Eis / Ein Paradeis / Für Den, der gut zu tanzen weiss (“PARA BAILARINES / Hielo liso / Un paraíso / Para aquél que sabe bailar bien”). Cf. *KSA III* 356<sup>5-9</sup>. Recuérdese también que en el ‘Versuch einer Selbstkritik’ de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche dice que su libro invita a los entusiastas a “nuevas pistas de baile” (*KSA I* 14<sup>28</sup>).

sumamente problemática, no me incumbe”. El desafío tiene algo de personal y los tiempos parecen obligarnos: *hic Rhodos, hic salta*<sup>23</sup>.

El matrimonio —un problema. Un problema que se ha vuelto tal, como todo, con el tiempo. Nuestros abuelos, dichosos, no lo habrían entendido. Terribles tiempos los de hoy, en los que lo necesario, el orden original parece haberse vuelto imposible desde dentro, desde el hombre mismo que ya es de por sí un ser problemático, ligado a la naturaleza, comprometido con el espíritu, creatura atormentada por su conciencia, obligada a lo ideal y lo absurdo, con la tendencia a querer aserrar siempre la rama sobre la que está sentado. Mire, por ejemplo, la servidumbre, uno de los fundamentos sociales del orden originario, de las circunstancias de las que estamos hablando. Porque el matrimonio no es, de ninguna manera, una institución “burguesa” (a menos que tomásemos la palabra en su sentido más alto, el de la burguesía de la vida), pero tiene fundamentos sociales burgueses que han sido sacudidos. La relación, como de mascotas, que existía con los criados y las sirvientas, con la servidumbre<sup>24</sup>, apenas si existe ya en el campo en su sentido primitivo y épico originario, y en las ciudades ha sido víctima completamente de la descomposición, arrebatada por la esfera de la crítica de la conciencia social, de la emancipación y la disolución. Todo mundo se da cuenta de que el estado de servidumbre, que apareció en el tiempo como un rudimento patriarcal, se ha vuelto, ya desde hace mucho y gracias a la generosa tontería del hombre, íntimamente imposible, y nadie puede prever cómo terminará el asunto, pues el

---

<sup>23</sup> La expresión “aquí es Rodas: ¡salta pues!” es proverbial, en su forma latina, en el sentido de “¡muestra, pues, aquí lo que sabes hacer!”, y está tomada de la fábula 33 de Esopo, donde el vencedor del pentatlón fanfarronea acerca de un enorme salto que, supuestamente, dio ante testigos en Rodas. Las palabras originales nos han sido transmitidas en por lo menos tres versiones: *au0tou= ga\_r 9Ro/doj kai\ ph/dhma* (“pues aquí está Rodas, también el salto”); *i0dou= 79Ro/doj kai\ ph/dhma* (“he aquí Rodas: [veamos] también el salto”); *i0dou=7 9Ro/doj i0dou= kai\ ph/dhma* (“he aquí Rodas, he aquí también el salto”).

<sup>24</sup> Mann retoma aquí un tema ya tratado por él en las *Consideraciones de un apolítico* (GW XII 484): “a pesar de todo, la voluntad de servir es algo eterno en el hombre y sería, como hecho, todavía suficientemente claro hoy, si el mundo actual le ofreciera más oportunidades de manifestarse. Que ya no haya criados descansa simplemente en el hecho de que tampoco hay señores, es decir, ya no hay nadie a quien pueda servirse sin remordimientos aristocráticos de conciencia”.

concepto épico de “casa”, como la entendía todavía Kant<sup>25</sup>, integrada por el hombre, la mujer, los hijos y la servidumbre, ha sido ya, con la sola desaparición de ésta, destruido.

He dicho que el matrimonio no es una institución “burguesa”. Con ello no buscaba yo otra cosa que ponerla a salvo de ese insulto destructor de la época y de la confusión que se introduce tan fácilmente, y como sin querer, en su uso revolucionario: la confusión entre lo burgués y lo originario, lo humanamente eterno, lo atemporal y sin edad. No sé si creer en semejantes cosas sea conservadurismo, pero yo creo en ellas. Por ejemplo, creo en la intemporalidad, en la pre- y posburguesía, en la eternidad humana de las formas y almas artísticas fundamentales, en el espíritu de la épica, por ejemplo, que hoy con gusto se estigmatiza, con ayuda de la confusión de marras, como “burguesa”. Desde luego, debemos aceptar que lo burgués coincide muchas veces, de manera engañosa, con lo intemporalmente originario y consistente. Así, el siglo XIX, el siglo propiamente burgués, ha cultivado el espíritu originario de la épica, lo eternamente homérico, en las obras gigantescas de Dickens, Balzac y Tolstoi, en el ropaje teatral de Wagner, y lo que pueda sobrar todavía de ese espíritu, de la gran forma épica, así sea disgregado e intelectualizado, pertenecerá seguramente al siglo XIX, el siglo burgués, y no al XX. De la misma manera coincidía también la relación originaria patriarcal entre la mujer, ama de su casa, y el hombre, con lo burgués. “Y él te dominará”: esto no es meramente de la Biblia<sup>26</sup>, sino también de la Franconia antigua. Y lo que estamos viviendo o ya hemos vivido definitivamente hasta su fin, es el socavamiento crítico-social de este hecho bíblico-burgués, llevado a cabo por una mujer que anda en bicicleta, maneja, estudia, ha adquirido fuerza intelectual, en una palabra, se ha hecho de alguna manera *un hombre*: la “emancipación de la mujer”, horror para todo conservadurismo burgués (que, además, confunde igualmente lo burgués con lo eterno), no obstante venir de comienzos tan pueriles y ridículos, ha tenido para la vida consecuencias irreparables, imborrables e irreversibles.

---

<sup>25</sup> Cf, la *Metafísica de las costumbres* § 4, sección c: “Yo no puedo ni a una mujer, ni a un hijo, ni a un criado ni a ninguna persona que constituya mi casa considerarlo, por el hecho de que esté bajo mi autoridad, como propiedad mía”.

<sup>26</sup> Gen 3, 16. Según la *Septuaginta*, dice literalmente: kai\ au0to/j sou kurieu/sei.

Se trata de un equilibrio entre los sexos que se cuenta entre los fenómenos verdaderamente más curiosos de la historia verdadera, la íntima. Ya Wedekind, creo que en *Franziska*, observó fríamente: “La diferencia entre el vestido masculino y el femenino está, en todo el mundo, por desaparecer”<sup>27</sup>. Para su gusto *mignonesco*<sup>28</sup> —que, al mismo tiempo, buscaba lo prístinamente femenino— el vestido, esto es, la liberación del cuerpo de la mujer mediante el deporte y la ropa deportiva, era lo más interesante. Pero no se le escapaba, desde luego, que todo lo exterior no es más que símbolo de lo interior, que aquí reina una correspondencia y una cosa vive de la otra. Claro que por todas partes hay reminiscencias suficientes de lo femenino-gatuno que casi podríamos llamar inmortal: la voluntad y deseo de actuar sobre el hombre como un ser del sexo opuesto lleno de encanto, misterio, dulzura y salvajismo exótico. Pero, en general, predomina una tendencia incontenible al equilibrio y la equiparación en todas las circunstancias de la vida, en cuestiones de educación y habilidad profesional, de libertad de acción en el deporte y la política; y, por cierto, ya no con el tono de la búsqueda ambiciosa, emancipatoria y competitiva, sino con el acento de una naturalidad obvia y sin conflicto serio con el hombre, quien más bien se comporta de manera “complaciente” —y no sólo en lo externo.

No quiero decir que el hombre “se esté afeminando” —tampoco la palabra “masculinización” es la más adecuada en relación con la mujer, y la cabeza rapada como niño, que no sólo es práctica y simplifica las labores de tocador, sino que muchas veces resulta también femeninamente muy atractiva, no tiene ya nada que ver con el tendencioso rasurado de las primeras defensoras de los derechos de la mujer. No obstante, cierta manera

---

<sup>27</sup> Palabras de Veit Kühn en el tercer acto de *Francisa. Un auto sacramental moderno en cinco actos*. Frank Wedekind —seguidor de Strindberg—, trató, entre otros, el tema de la depravación que la sociedad alienta a través de la represión sexual, en su *Caja de Pandora* (1904), inspiración más tarde, junto con su otro drama, *El espíritu de la tierra* (1895), para la ópera *Lulú* (1932-35), de Alban Berg. Es en estas dos obras, donde Wedekind cuestiona lo “prístinamente femenino”.

<sup>28</sup> Mann se refiere aquí a la enigmática figura de Mignon, en los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796), de Goethe. Mignon aparece ante Wilhelm al comienzo del capítulo IV del libro II ataviada de tal manera que el héroe duda si está frente a un niño o una niña. Cf. Erhard BAHR: *Johann Wolfgang Goethe. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart: Reclam 1982, pp. 42s.: “Para la concepción de la figura de Mignon es característico el problema de la androginia. El nombre, como masculino (fr.: *le mignon*), se usaba en el siglo XVIII para designar a un amante homosexual [...] En dos ensayos que aparecieron en la revista *Las Horas*, de Schiller, Wilhelm von Humboldt llama a la unión de las »propiedades de ambos sexos [...] *lo perfecto*». La alusión a Mignon sirve aquí a Mann para introducir su *excursus* sobre el homoerotismo.

de ser de la masculinidad –lo galante, pendenciero, rudo, arrogante, la capacidad de despreciar y de venerar tontamente; la atmósfera del salón de baile burgués, tensa y estúpida, erótica, tiesa, formal, lasciva y boba– todo esto desaparece. El proceso apunta, se puede decir, hacia una especie de humanización de ambos sexos que posibilita la camaradería. No hace falta sino observar a nuestro jóvenes un poco para comprobar que de salones, caballerosidad, galantería femenina y formas corteses queda ya muy poco. En el joven ha desaparecido lo marcial, el bastón a la espalda, la soleta del calzado, el bigotín. Más bien se rasura toda la cara, lo que acerca de manera más generosa la belleza de su juventud (partiendo del hecho de que toda juventud es bella) a la de la mujer, y su actitud toda tiene algo de femenino y muelle, algo como de bailarín. También él quiere ser “bello” –cosa que es muy humana, pero muy diferente de ser “viril”, porque, de hecho, la ambición en general ya no tiende ni a lo “masculino” ni a lo “femenino”– o sabe francamente que es “bello”, cosa que tiene que ver con otra toma de conciencia y otro movimiento de emancipación más general: el de la *juventud*, que ya no está dispuesta a ser entendida como un estado previo, reglamentado y autoritariamente oprimido del hombre adulto, sino como una finalidad humana en sí misma, es más, pretende, insolentemente, ser considerada como *la* forma clásica y propia de lo humano. Esa juventud, pues, en todo caso, acaba de descubrir su “belleza” específica y la exhibe. La belleza fue siempre, pero lo es hoy de manera más consciente y tácitamente obvia, una aspiración y una idea de la juventud en general, no sólo de la femenina. En donde quiera que esta aspiración e idea se encuentra en juego, deja de ser sostenible anímicamente el puro y tosco concepto de “masculinidad”, porque es obvio que lo femenino está íntimamente ligado a la esencia de la “belleza” — véanse, si no, los artistas, que en ningún lugar han sido jamás pura y toscamente *hombres*<sup>29</sup>. Hay algo de la idea de androginia<sup>30</sup>, con la que soñaban los románticos, en esa camaradería

---

<sup>29</sup> Cf. las palabras de de Tonio Kröger, en la novela homónima (*GW VIII 296s.*): “¿Pero qué, es un *hombre* el artista? ¡Pregúntenselo a la mujer! Me parece que nosotros, los artistas, compartimos un poco el destino de aquellos cantores »preparados« del Papa [...] Cantamos de manera muy conmovedora y hermosa, pero —”. El motivo parece haberlo tomado Mann de *Cuando despertamos los muertos* (1889), de Henrik IBSEN, donde, en el acto segundo, Irene le dice al escultor Rubek: “te odio porque eras artista, sólo artista ... y no también un hombre”. Cf. Germán GÓMEZ DE LA MATA (ed.), *Henrik Ibsen. Teatro completo*, Madrid: Aguilar 1959, p. 1978.

<sup>30</sup> Sobre el andrógino como ideal de los románticos se expresa Mann con sumo desdén en un artículo publicado en 1924 en loor de Ricarda Huch por su sexagésimo aniversario (Cf. *Essays*, tomo II, p. 230); tras citar ampliamente la opinión positiva de Friedrich Schlegel respecto de la androginia, comenta: “Esto no se

humanamente igualitaria entre los sexos de la que hablaba yo antes. Seguramente no se trata de una casualidad el hecho de que aparezca como posibilidad al mismo tiempo que el psicoanálisis descubre que el hombre fue original y naturalmente bisexual<sup>31</sup>. Y si, en general, nuestra juventud –cosa muy de celebrar– se comporta con un ánimo más sereno y tranquilo en relación con las cosas sexuales, de lo que lo hicieron generaciones anteriores; si este terreno parece ahora haber sido por fin despojado de sus antiguos miedos y tabúes, pertenecerá a este contexto o, por lo menos, se podrá incluir en él, el hecho de que el fenómeno del homoerotismo experimente por parte de la nueva juventud una tolerancia mucho más paciente y menos extrañada, sobre todo ahora que, desde Blüher, este elemento está ligado psicológicamente para nuestra conciencia por lo menos con *una* de las manifestaciones del movimiento juvenil, los “Pájaros errantes”.

Sin duda, el homoerotismo, el pacto amoroso entre hombres, la camaradería sexual, goza hoy de un cierto favor en el clima contemporáneo y, en los círculos ilustrados, ya no se le ve sólo bajo la perspectiva de una monstruosidad clínica. No es casual que incluso en Francia, el país de la galantería *par excellence*, haya salido a la luz un escritor de primera línea<sup>32</sup> con una apología dialéctica y evidentemente apasionada de esta esfera de sensaciones, luego de haber mantenido largamente sin publicar el escrito. En realidad, no está bien insultar ni burlarse de una zona del sentimiento de la que han surgido el mausoleo de los Medici y el *David*, los *Sonetos venecianos* y la *Sinfonía en si menor*<sup>33</sup>. Es lógico que

---

oía mal en un pueblo donde siempre ha existido la tendencia a considerar como ideal de mujer a la vaca y, de hombre, al matarife”.

<sup>31</sup> Una de las fuentes de Thomas Mann para este ensayo sobre el matrimonio fue el recién publicado libro (1917-1919) de Hans Blüher, *El papel del erotismo en la sociedad masculina*, cuya tesis central señala que “además del principio de asociación familiar, basada en la fuente del *eros* hombre-mujer, existe en el género humano otro, el de la »sociedad masculina« que debe su existencia al *eros* hombre-hombre, manifestado sobre todo en las asociaciones masculinas” (*El papel...* 17). El *eros* es entendido por Blüher no necesariamente como “amor”, sino como la “aceptación de un individuo independientemente de su valor”. Los “pájaros errantes” (*Wandervogelwesen*), citados más adelante, constituyeron, a fines del siglo XIX, el primer movimiento de la juventud alemana. En 1933 fueron abolidas la mayor parte de semejantes asociaciones en favor de las “juventudes hitlerianas”. Blüher había interpretado el movimiento como un fenómeno erótico.

<sup>32</sup> Se trata de André Gide y su libro *Coridón. Cuatro diálogos socráticos* (1919). Recordemos que Coridón es el personaje fatalmente enamorado de Alexis en la égloga II de Virgilio.

<sup>33</sup> Thomas Mann se refiere aquí a dos de las principales obras de Michelangelo, esculpidas en 1526 y 1501-1504 respectivamente; los “Sonetos venecianos” son un ciclo de poemas publicados por August von Platen, en 1826, bajo el título de *Sonetos de Venecia*: Mann dedicó un ensayo en 1930 a la obra de este poeta, uno de los primeros en escribir poesía manifiestamente homoerótica; la *Sinfonía en si menor* es, en fin, es la número

el Estado, en la medida en que lo único que le importa ciegamente es el máximo aumento posible de la tasa de natalidad y de población *à tout prix*, tome sus medidas en contra de la homosexualidad, a pesar de que, de hecho, la Antigüedad le enseña que podría encontrar más de una razón para incluso interesarse por él, y de que el citado Hans Blüher haya sido capaz de intentar probar y hacer plausible en un libro de recia verosimilitud que el *origen* mismo del Estado proviene de esa esfera<sup>34</sup>. Ahora bien, desde el punto de vista estético-abstracto –un punto de vista generosamente humano, emancipatorio, antiutilitarista y, por ello mismo, profundamente antinatural– no hay nada que echar en cara a este modo de sentir al que lo menos que se le puede aplicar es el juicio de “antiestético”. Lo práctico es otra cosa. Pero, ¿no cojea el asunto finalmente en la cuestión de lo natural? Desde luego

---

seis, llamada por el propio autor *Pathétique* (1893), de Chaikovski. Una semana después del estreno, Chaikovski, implicado en un *affaire* homosexual, fue obligado por la barra de abogados de Moscú a quitarse la vida bebiendo agua infectada de cólera.

<sup>34</sup> Que “la Antigüedad enseñe” razones por las que el Estado debería interesarse por el homoerotismo, lo dice Mann con ironía, refiriéndose, seguramente, al episodio narrado por Aristóteles en la *Constitución de los Atenienses* (70Aq. pol., 18, 2) –y recordado por él mismo en *Acerca de una República Alemana*, (*Essays* II, p. 161)– acerca del asesinato del tirano de Atenas (que habría de dar pie a la hoy tan célebre ‘democracia griega’), como resultado no de una *oposición política*, sino de un *infortunado amor homosexual*. Esta historia la narran, con algunas variantes, también Tucídides (VI 54ss.) y Diodoro Sículo. Dice aquél expresamente (VI 59,1): τοιου/τω| με\ν τρο/πω| δι 0 ε0rwtikh\ n lu/phn h3 te a)rxh\ th=j e0piboulh=j [...] 79Armodi/w| kai\ 7 0Aristogei/toni e0ge/neto (“de este modo, a causa de una ofensa amorosa tuvo origen la conspiración [contra la tiranía] de Harmodio y Aristogitón”); y Diodoro, en X 17, 1: kai/ tinoj meiraki/ou diafo/rou th\ n olyin 73Ipparxoj e0rasqei/j, dia\_ tou=to e0kindu/neusen (“y enamorándose Hiparco [hijo del tirano Pisístrato] de un jovencillo de aspecto sobresaliente, por ello puso en peligro [su poder]”). También puede pensarse en otros dos autores antiguos, fuente común de Mann: Platón y Plutarco. En el *Simposio* (192 a), sentencia Platón en boca de Aristófanes: me/ga de\ tekmh/rion: kai\ ga\_r telewqe/ntej mo/noi a)pobai/nousin ei0j ta\_ politika\_ a!ndrej oi9 toiou=toi (“la prueba contundente de ello [de que los jóvenes deban amar a los hombres adultos] es que, cuando sean adultos ellos mismos, serán los únicos que puedan ser lo suficientemente hombres para las tareas del Estado”); y, en el *amatorius* (760 b-c) explica Plutarco, en boca de su padre Plutarco: po/qen ga&r, o3pou kai\ toi=j tura&nnoij a)ntile/gwn me\ n ou0dei\ j oult 0 a)ntipoliteuo/meno/j e0stin, a)nterw~ntej de\ polloi\ kai\ filotimou/menoi peri\ tw~n kalw~n kai\ w(rai/wn; a)kou/ete ga\_r o3ti kai\ 70Aristogei/twn o9 70Aqhnai=oj kai\ 70Antile/wn o9 Metaponti=noj [...] ou0 diefe/ronto toi=j tura&nnoij, pa&nta ta\_ para&gmata lumainome/nouj kai\ paroinou=ntaj o(rw~ntej, e0pei\ de\ tou\ j e0rwme/nouj au0tw~n e0pei/rwn, w#sper i9eroi=j a)su/loij kai\ a)qi/ktoij a)mu/nontej h0fei/dhsan e9autw~n (“¿de dónde viene que nadie contradiga a los tiranos ni se les oponga políticamente, en cambio, haya muchos y ambiciosos rivales por los amores de los efebos hermosos? Sabéis, sin duda, que Aristogitón, el ateniense, y Antileón de Metaponto [...] no tenían diferencias con los tiranos, aunque los vieran corrompiendo los asuntos de la ciudad y manejándolos como borrachos; pero en cuanto intentaban seducir a sus amados, eran capaces de poner en riesgo su propia vida para defenderlos como a templos sagrados e intocables”).– Por lo que hace al libro de “recia verosimilitud”, de Hans Blüher, se trata del ya citado (nota 11) *Papel del erotismo...* Blüher desarrolla allí una teoría del Estado neoconservadora, vitalista, antisemita y anti-ilustrada, fundada homoeróticamente. Cf. *Essays* II, p. 354 y 403.



que el punto de vista estético es completamente amoral, no sabe nada de ética ni de imperativos categóricos, y es completamente ajeno a las ideas de utilidad y fertilidad, y difícilmente podrán ser aducidos argumentos de tono estético-humano contra la emancipación del erotismo respecto de ideas utilitaristas y reproductorias, es decir, respecto del interés de la naturaleza, para la cual la ilusión del amor no es más que un truco para seducir: un medio para sus fines de fertilización<sup>35</sup>. Donde predomina el concepto de belleza, el imperativo categórico tiene que sacrificar su incondicionalidad. El principio de la belleza y de la forma no proviene de la esfera de la vida: su relación con ella es, a lo más, de naturaleza estrictamente crítica y correctiva. Enfrenta la vida con orgullosa melancolía y se encuentra, en lo más profundo, ligada a la idea de la muerte y la esterilidad. Dice Platen<sup>36</sup>:

Quien ha mirado con sus ojos la belleza  
está entregado ya a la muerte.

Pero estos dos versos constituyen la fórmula primordial y originaria de todo esteticismo, y, con todo derecho, debe llamarse esteticismo al amor homosexual.

¿Quién puede negar que con ello se le condena *moralmente*? No hay otra bendición en ese amor que la de la belleza, y, ésa es la bendición de la muerte. Le falta la bendición de la naturaleza y de la vida —quizá sea éste su orgullo, el más melancólico de los orgullos, pero con ello “queda juzgada”<sup>37</sup>, condenada, estigmatizada con el estigma de la desesperanza y del contrasentido. Ausencia de bendición es maldición donde se trata de la naturaleza y la vida; y una maldición —que no significa meramente el desprecio social, que, por cierto, no es de ninguna manera tan estricto en estos tiempos bajos en calorías y suficientemente “humanizados”, a prueba de toda impaciencia— pende sobre este amor libre, demasiado libre, que suele terminar en vileza y miseria, así haya comenzado con la

---

<sup>35</sup> Mann retoma aquí una idea de Schopenhauer. Véase el capítulo VI de la Introducción.

<sup>36</sup> Versos iniciales del poema »Tristan«, de los *Sonetos de Venecia* (vid. *supra*. nota 13).

<sup>37</sup> Cita del verso 4611 de *Fausto*: “sie ist gerichtet”. Se trata de las palabras de Mefistófeles en relación con Margarita, al final de la primera parte de la *Tragedia*.

“sublime intuición”<sup>38</sup> que se quiera. Se trata de amor “libre” en el sentido de la esterilidad, de la inutilidad, de la falta de responsabilidad y consecuencia. No da pie a nada, no pone los cimientos de nada, es el mero “arte por el arte”, cosa que puede ser estéticamente muy orgullosa de sí misma e independiente, pero sin duda es inmoral. Este tipo de amor cultiva el sentimiento íntimo de su inutilidad, de su carencia de raigambre, de su no-obligación con el futuro, de su falta de contexto. Su esencia íntima es la veleidad, el libertinaje, la gitanería. Carece de fidelidad. Y es que realmente no existe, si mi apreciación es correcta, ningún tipo de amor más infiel, menos comprometido, más derrochador para todas partes que éste. El hecho de que en la Antigüedad haya constituido la amalgama de la falange, de la camaradería en la guerra y de la disposición para morir en ella, no es un argumento suficiente. “¿Qué clase de amor es aquél”, se pregunta ya un autor antiguo, “que pende de un vello y se acaba cuando al amado le comienza a salir la barba?”<sup>39</sup> Ese amor se comporta como fuego fatuo y cambia de un objeto a otro con una liviandad que le es completamente ajena al amor obediente de la vida. Siempre he encontrado humorístico y hasta *naïf* cuando Goethe, un erótico “libre” y poco afecto, en su egoísmo, al matrimonio, confiesa:

Se experimenta un sentimiento muy agradable cuando  
comienza a arder en nosotros una nueva pasión antes de

<sup>38</sup> Mann cita aquí los versos 3291s. de *Fausto*: “und dann die hohe Intuition – / (mit einer Gebärde) ich darf nicht sagen, wie – zu schließen.” La “sublime intuición” es la falsa apreciación del mundo, propia de los enamorados; toda “sublime intuición” termina siempre, según el ademán de Mefistófeles, en una grosera masturbación. Cf. Ulrich GAIER: *Johann Wolfgang Goethe. Faust-Dichtungen. Kommentar I*, Stuttgart: Reclam 1999, p. 403.

<sup>39</sup> Mann cita, como he podido encontrar, aunque parafraseándolo muy libremente, un pasaje del *amatorius* (e0rwtiko/j 770 b) de Plutarco, donde vuelve a hablarse de los amantes Harmodio y Aristogitón: oi]sq̄a tou] paidikou] elrwtaj w(j ei0j a)bebaio/thta polla\_ ye/gousi kai\ skw&ptousi, le/gontej w#sper w|o\n au0tw~n trixi\ diairei=sqai th\n fili/an, [...] elti de\ fortikw&teron o9 sofisth\j Bi/wn ta\_j tw~n kalw~n tri/xaj 79Armodi/ouj e0ka&lei kai\ 70Aristogei/tonaj, w(j a#ma kalh=j turanni/doj a)pallattome/nouj u9p 0 au0tw~n tou]j e0rasta/j (“¿Sabes que muchos se burlan de los amores pederastas y los critican por su inconstancia, diciendo que esa relación puede ser cortada por un cabello, como un huevo? [...] De manera aún más grosera, el sofista Bión llamaba a los vellos de los hermosos efebos »Harmodios y Aristogitones«, porque, al momento de salir, liberan a los amantes de la tiranía de la belleza”. Cortar algo “con un cabello, como un huevo” es una expresión platónica (cf. Platón, *Simposio* 190 e: tau=ta ei0pw\_n, eltemne tou]j a)nqrw&pouj di/xa, w#sper oi9 ta\_ ola te/mnontej kai\ me/llontej tarixeu/ein, hē w#sper oi9 ta\_ w|a\_ tai=j qrici/: “tras decir esto, cortó a los hombres en dos, como los que cortan frutas para hacer conservas, o como los que cortan los huevos con cabellos”), retomada por el filósofo cínico Bión de Borístenes quien la relaciona con la tiranía y la belleza (según el *Florilegio* IV, 21b, 23, de Estobeo: Bi/wn pro]j tou]j le/gontaj o3ti turanni/da elxei to\ ka&lloj, feu~, ellege, turanni/doj trixi\ kataluome/nhj; “Bión solía decir a los que hablaban de la tiranía que ejerce la belleza: »¡Ay de aquella tiranía que puede ser disuelta por un vello!”).

apagarse del todo la anterior. De la misma manera ve uno con gusto, al ponerse el sol, salir, del lado opuesto, la luna y se alegra uno con el brillo doble de ambos astros en el cielo.<sup>40</sup>

Sin embargo esta infidelidad tan leal me parece quedar completamente rebasada por la generosidad del homoerotismo, lo que no es sino expresión de su falta de capacidad para enraizarse y de su carencia de instinto de eternidad: no es fundacional, ni formador de familias ni creador de estirpes.

[...]

\*\*\*

---

<sup>40</sup> Cf. *Poesía y verdad*, III 13 (= WA I 28, 184<sup>10-15</sup>): “Es ist eine sehr angenehme Empfindung, wenn sich eine neue Leidenschaft in uns zu regen anfängt, ehe die alte noch ganz verklungen ist. So sieht man bei untergehender Sonne gern auf der entgegengesetzten Seite den Mond aufgehen und erfreut sich an dem Doppelglanze der beiden Himmelslichter”. El motivo lo retoma Mann en *La montaña mágica* (GW III 218).

### III. Nota sobre la transcripción de nombres propios

Escribe el célebre filólogo español Manuel FERNÁNDEZ GALIANO en la introducción a su tratado sobre *La transcripción castellana de los nombres propios griegos* (Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1969, p. 7), que se trata de “un tema mal conocido y, sin embargo, discutido con escasa competencia casi siempre, [...] el de la forma en que los vocablos de origen griego deban ser empleados, ya en cuanto a acento, ya en cuanto a la fonética o morfología mismas, cuando se esté hablando o escribiendo en nuestra lengua”. No es lugar aquí para discutir “con escasa competencia” sobre este asunto: valga simplemente decir que las publicaciones españolas y mexicanas especializadas en autores antiguos han hecho, salvo poquísimas excepciones, caso omiso de los lineamientos que FERNÁNDEZ GALIANO trazó con *derroche de erudición* a lo largo de ciento cincuenta apretadas páginas. Yo he querido, en cambio, ceñirme *estrictamente* a tales lineamientos, aun con riesgo de causar el extrañamiento del lector. Así, por ejemplo escribo “Ésqulo”, “Elisio” o “Prosérpina”, donde podría haberse esperado, quizá, “Esqulo”, “Elíseo” y “Proserpina”.

Reflexiones similares a las que se hace FERNÁNDEZ GALIANO en relación con la transcripción de nombres griegos, nos han llevado a adoptar, hasta donde esto es posible, grafías latino-castellanas para los nombres de *ciudades alemanas*. Topónimos imposibles de castellanizar o cuyo nombre latino-romano resulta ya ininteligible hoy día (como “Würzburg” que no tiene sentido escribir “Vurzburgo” ni es conocida ya como “Herbópolis”) se conservan en su forma original. Sin embargo, “München”, tan importante

para la novela y cuya grafía y fonética son tan ajenas a las españolas, resulta imposible conservarlo en alemán, y su nombre latino castellanizado, “Mónaco de Bavaria”, es ambiguo (recuerda el nombre del principado) e inusitado; “Muenchen” o, en inglés, “Munich” (pronunciado “Miúnik” o, peor, “Miúnij”) –o escrito de manera aberrante “Miunich”– no resuelven tampoco el problema. Así pues, adoptamos el compromiso “Múnich”, donde el acento *debe recordarnos que la pronunciación no difiere de la grafía*<sup>41</sup>. Otros nombres (Lipsia, Tubinga, Gotinga, Colonia) recuperan su forma latina; alguno más (Zúrich) es asimilado a Múnich. Conservamos “Frankfurt” para evitar tanto el italianismo “Francoforte” como las formas *bastardas* “Frankfort” o “Francfort”, que suelen leerse.

Por último, téngase en cuenta que el empleo de las mayúsculas en griego y en latín obedece a criterios diferentes a los de uso en las lenguas modernas. Así, escribimos *sistemáticamente con minúscula* los títulos de libros (*memorabilia, amatorius, eOrwtiko/j*) cuando éstos no derivan de un nombre propio (*Odyssea, Bacchæ*) o no son citados en español (*Recuerdos de Sócrates, Diálogo sobre el amor*).

\*\*\*

---

<sup>41</sup> No coincido de ninguna manera con la argumentación de J. G. MORENO DE ALBA: *Minucias del lenguaje*, México: FCE 1992, *sub voce* “Munich / Münjen / Miunich”, pp. 309s. El propio título del apartado en el que trata el asunto delata ignorancia en cuanto a problemas de transcripción.

NOTA BIBLIOGRÁFICA\*

**SIGLAS:** *GW* (Thomas Mann: *Gesammelte Werke*); *WA* (Goethe: *Sophien-Ausgabe*); *SS* (Heine: *Sämtliche Schriften*); *SW* (Schiller: *Sämtliche Werke*); *DNP* (CANKIK / SCHNEIDER: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*).

**A. FUENTES**

**1. GRECO-LATINAS**

**FILÓSTRATO.**

Arthur FAIRBANKS (ed.), *Philostratus. Images; Philostratus. Images; Callistratus. Descriptions*, Cambridge /Londres: Heinemann 1969 (The Loeb Classical Library 256).

**HOMERO.**

Th. W. ALLEN (ed.), *Homeri opera*, Oxford: Clarendon 1908 [<sup>2</sup>1917], tomo II (*Ilias*) y tomo III (*Odyssea*) (Oxford Classical Texts).

Joh. Heinrich VOB (trad.), *Homer's Werke. Ilias*, Stuttgart / Augsburg: Cotta 1856 [traducción de 1793].

\_\_\_\_\_, *Homer's Werke. Odyssee*, Stuttgart / Augsburg: Cotta 1856 [traducción de 1781].

**JENOFONTE.**

E. C. MARCHANT (ed.), *Xenophontis opera omnia*, Oxford: Clarendon 1901 [<sup>2</sup>1921], tomo II *commentarii* (Oxford Classical Texts).

**PAUSANIAS.**

M. H. ROCHA-PEREIRA (ed.), *Pausaniae Græciæ descriptio*, Leipzig: Teubner 1973-1981 [<sup>2</sup>1989-1990], tomo II (Bibliotheca Scriptorum Græcorum et Romanorum Teubneriana).

**PLATÓN.**

G. EIGLER / H. HOFMANN (edd.), *Platon. Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch*, Darmstadt: WBG 1977 (<sup>2</sup>1990) [traducción de Friedrich Schleiermacher, 1817-1828].

---

\* El elenco que se ofrece a continuación no pretende, de ningún modo, ser exhaustivo. Se consignan solamente las obras fundamentales y, en el caso de la literatura secundaria, sobre todo las que estudian la novela desde el punto de vista de la *filología clásica* y de la presencia de *Gæthe* en la vida y la obra de Thomas Mann. Cf. JONAS: *Thomas Mann-Literatur* 1972, 1979 y 1997. Una panorámica comentada de la bibliografía fundamental, en KURZKE: *Epoche...*, pp. 17-19. Para abundar más en el tema, consúltese también el 'buscador' electrónico *Google* bajo el rubro "Thomas Mann - Tod in Venedig - Bibliographie".

PLOTINO.

Paul HENRY / Hans-Rudolf SCHWYZER (edd.), *Plotini opera*, Oxford: Clarendon 1964 (Oxford Classical Texts).

PLUTARCO.

Heinrich CONRAD (ed.): *Plutarch. Vermischte Schriften mit Anmerkungen*, Leipzig / Múnich: Müller 1911.\*\*

R. FLACELIÈRE (ed.), *Plutarque. Dialogue sur l'Amour (Eroticos). Texte et traduction avec une introduction et des notes*, París: Société d'Édition Les belles Lettres 1953 (Annales de l'Université de Lyon 3° Serie, Lettres, fascicule 21).

H. GEORGEMANNS *et al.* (ed.), *Plutarch. Dialog über die Liebe. Amatorius*. [Text, Einleitung, Übersetzung und interpretierende Essays], Tubinga: Mohr Siebeck 2006 (Scripta Antiquitatis Posterioris ad Ethicam Religionemque pertinentia X).

Joh. Friedrich KALTWASSER (trad.), *Plutarchs moralische Abhandlungen, aus dem Griechischen*, Frankfurt 1783-1800.

VIRGILIO.

M. VON ALBRECHT (ed.), *P. Vergilius Maro. Hirtengedichte. Studienausgabe*, Stuttgart: Reclam 2001 (Universal-Bibliothek 18133)

Joh. Heinrich VOß (trad.), *Vergils Äneide*. Leipzig: Reclam 1943 (Universal-Bibliothek 221-24)

## 2. ALEMANAS

### a. OBRAS DE THOMAS MANN

Hans BÜRGIN / Peter DE MENDELSSOHN (edd.), *Thomas Mann. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1960 [<sup>2</sup>1974; <sup>3</sup>1990].\*\*\*

Werner FRIZEN (ed.), *Thomas Mann. Lotte in Weimar*, texto y comentario, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2003 ('Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe' 9.1 / 9.2).

Eckhard HEFTRICH / Stephan SACHORSKI (edd.), *Thomas Mann. Buddenbrooks*, texto y comentario, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2002 ('Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe' 1.1 / 1.2).

Hermann KURZKE / Stephan STACHORSKI (edd.), *Thomas Mann. Essays*, Frankfurt a. M.: S. Fischer [seis tomos aparecidos entre 1993 y 1998].

---

\*\* Esta es la edición utilizada por Thomas Mann; se trata de una reedición de la traducción de J. F. S. KALTWASSER. Cf. la nota 102 de la Introducción.

\*\*\* La edición en trece tomos sigue siendo hasta hoy –incluso para la *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* que aún no se concluye– el texto canónico para citar la obra de Thomas Mann. Cito, pues conforme a esta edición con las siglas *GW*, número de tomo en romanos y de página en arábigos. *Der Tod in Venedig* se encuentra en *GW* VIII 444-525.

Thomas MANN: *Der Tod in Venedig. Novelle*, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1992, según la primera edición para bibliófilos en el Hyperionverlag de Hans von Weber, Múnich 1912.

Thomas MANN: *Der Tod in Venedig. Novelle*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1998 [reimpresión facsimilar de la edición para bibliófilos, con un apéndice de J. T. Reed y H. Sarkowski sobre la historia del texto y su tipografía].

Thomas MANN: "Der Tod in Venedig. Novelle von Thomas Mann", en *Neue Rundschau. Begründet von S. Fischer im Jahre 1890* [Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag] 23 (1912), fascículos de octubre, pp. 1368-1398, y noviembre, pp. 1499-1526.

Erika MANN (ed.), *Thomas Mann. Briefe* [en tres tomos], Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1961-65.

Michael NEUMANN (ed.), *Thomas Mann. Der Zauberberg*, texto y comentario, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2002 ('Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe' 5.1 [Text] / 5.2 [Kommentar])

Peter DE MENDELSSOHN (ed.), *Thomas Mann. Frühe Erzählungen*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1981 ('Frankfurter Ausgabe') [*Der Tod in Venedig*: pp. 558-641].

James Terence REED (ed.), *Thomas Mann. Frühe Erzählungen 1893-1912*, texto y comentario, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2004 ('Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe' 2.1 / 2.2) [*Der Tod in Venedig*, texto: 2.1, pp. 501-604; comentario: 2.2, pp. 360-507].

## b. OBRAS DE OTROS AUTORES PRIMARIOS

### GÖTTE.

Gustav VON LEPER / Erich SCHMIDT / Bernhard SUPHAN *et al.* (edd.), *Johann Wolfgang Goethe. Werke* ('Weimarer', también llamada 'Sophien-Ausgabe'), Weimar: Hermann Böhlaus 1887-1919 [reeditada en 145 tomos por el Deutscher Taschenbuch-Verlag, Múnich 1987].

### HEINE.

Klaus BRIEGLEB (ed.), *Heinrich Heine. Sämtliche Schriften*, Frankfurt a. M. / Berlín / Viena: Ullstein (Ullstein Werkausgaben),  
tomo III: *Reisebilder III: Die Bäder von Lucca*  
tomo XI: *Die Götter im Exil*.

### HEINSE.

Max L. BAEUMER (ed.), *Wilhelm Heinse. Ardinghello und die glückseligen Inseln. Kritische Studienausgabe*, Stuttgart: Reclam 1975 (Universal-Bibliothek 9792).

### LESSING.

Julius PETERSEN *et al.* (edd.), *G. E. Lessing. Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart: Reclam 1994 (Universal-Bibliothek 271)

Ludwig UHLIG (ed.), *Gotthold Ephraim Lessing. Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Untersuchung*, Stuttgart: Reclam 1984 (Universal-Bibliothek 8027).



LUKÁCS.

Georg VON LUKÁCS: *Die Seele und die Formen*, Berlín: Egon Fleischel & Co. 1911 [el ejemplar de este libro, utilizado por Thomas Mann, existe aún y se encuentra en el *Thomas-Mann-Archiv*, de Zúrich].

NIETZSCHE.

Giorgio COLLI / Mazzino MONTINARI (edd.), *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Múnich / Berlín / Nueva York: Deutscher Taschenbuch-Verlag / de Gruyter 1980 [citada a lo largo del trabajo como KSA].

ROHDE.

Erwin ROHDE: *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Darmstadt: WBG 1961 [trad. española, según esta edición alemana de Darmstadt, por Salvador FERNÁNDEZ R. y José M. POMARES: *psique. el culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, Barcelona: las ediciones liberales 1973 (en dos tomos)].

SCHILLER.

Hans-Günther THALHEIM *et al.* (edd.), *Friedrich Schiller. Sämtliche Werke in zehn Bänden (Berliner Ausgabe)*, Berlín: Aufbau-Verlag 2005.

SCHOPENHAUER.

Ludger LÜTKEHAUS (ed.), *Arthur Schopenhauer. Werke in fünf Bänden, nach den Ausgaben letzter Hand*, Zúrich: Haffman 1988.  
tomo II: *Die Welt als Wille und Vorstellung II*

**B. LITERATURA AUXILIAR**

Hubert CANKIK / Helmuth SCHNEIDER (edd.), *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart / Weimar: Metzler 1996ss. [en dieciséis tomos, citados como DNP, por número de tomo y de columna].

Paul FISCHER: *Gäthe-Wortschatz. Ein Sprachgeschichtliches Wörterbuch zu Gätthes sämtlichen Werken*, Leipzig: Rohmkopf 1929.

Jost HERMAND: *Deutsche Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt: WBG 2006.

Klaus W. JONAS: *Die Thomas Mann-Literatur. Bibliographie der Kritik*, tomo I 1896-1955 (1972), tomo II 1956-1975 (1979), tomo III 1976-1994 (1997), Berlín y Frankfurt a. M.

Helmut KOOPMANN: (ed.), *Thomas Mann-Handbuch*, Stuttgart: Kröner 1990 (<sup>3</sup>2001).

Hermann KURZKE: *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*, Múnich: Beck 1985 (<sup>3</sup>1997).

\_\_\_\_\_: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*, Frankfurt a. M.: Fischer 2001 (<sup>3</sup>2002) [traducción española de Rosa SALA, *Thomas Mann. La vida como obra de arte. Una biografía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg 2003].

- Klaus SCHRÖTER / Helmut RIEGE: *Johann Wolfgang Goethe. Leben, Werk, Wirkung*, Düsseldorf: ECON (Hermes Handlexikon).
- Robert STEIGER: *Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik*, Zürich / München: Artemis 1985ss. [en ocho tomos].
- Bernd WITTE (et al.) *Goethe-Handbuch*, Stuttgart / Weimar: Metzler 1998 (2004) [en seis tomos].

### C. LITERATURA ESPECÍFICA

- Karin ACKERMANN: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig: Inhalt, Hintergrund, Interpretation*, München: Mentor 1997 (Lektüre. Durchblick 320).
- Frederic AMORY: "The Classical Style of »Der Tod in Venedig«", en *The Modern Language Review* [Londres] 59 (1964), pp. 399-409.
- Erhard BAHR: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig: Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart: Reclam 1991 (Universal-Bibliothek 8188).
- \_\_\_\_\_: "Imperialismus und Orientalismus in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*", en BARON / SAUTERMEISTER (2003), pp. 1-16.
- Frank BARON: "Das Sokrates-Bild von Georg Lukács als Quelle für Thomas Manns »Tod in Venedig«", en R. JOST / H.-G. SCHMIDT-BERGMANN (edd.), *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M.: Athenäum-Verlag 1986, pp. 96-105 [reimpreso en BARON / SAUTERMEISTER (2003), pp. 81-91].
- \_\_\_\_\_/ G. SAUTERMEISTER (edd.), *Thomas Manns Der Tod in Venedig. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos*, Lübeck: Schmidt-Römhild 2003.
- Fernando BAYÓN: *La prohibición del amor. Sujeto, cultura y forma artística en Thomas Mann*, Barcelona: Anthropos 2004 [coedición con la UAM-Iztapalapa] (Hermeneusis 21).
- Willy R. BERGER: "Thomas Mann und die antike Literatur", en PÜTZ (1971), pp. 52-100.
- Werner BETZ: "Lateinisches, Goethisches und Paragoethisches in Thomas Manns »Lotte in Weimar«, en KLAUS W. JONAS (ed.), *Deutsche Literatur von Goethe zu Ingeborg Bachmann. Festgabe J. Alan Pfeffer zum 65. Geburtstag am 26. Juni 1972*, Tübinga: Niemeyer 1972, pp. 189-202.
- Karl Werner BÖHM: *Zwischen Selbstsucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma Homosexualität*, Würzburg 1991.
- Bernhard BLUME: *Thomas Mann und Goethe*, Berna: Francke Verlag 1949.
- Dieter BORCHMEYER: "»Ein Dreigestirn ewig verbundener Geister«. Wagner, Nietzsche, Thomas Mann und das Konzept einer übernationalen Kultur", en GOCKEL et al. (1993), pp. 1-15.
- Bernhard BÖSCHENSTEIN: "Der Tod in Venedig", en Volkmar HANSEN (ed.), *Thomas Mann. Romane und Erzählungen*, Stuttgart: Reclam 1993 (Universal-Bibliothek 8810), pp. 89-119.
- Uwe BREMSE: "Ein Foto-Essay über den *Tod in Venedig*", en BARON / SAUTERMEISTER (2003), pp. 59-80.

- Stefan BREUER: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt: WBG 1995.
- Carlo BRUNE: "»In leisem Schwanken«. Die Gondelfahr des Lesers über Thomas Manns *Der Tod in Venedig*", en LÖRKE / MÜLLER (2006), pp. 23-48.
- Werner DEUSE: "»Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen«: Griechisches in *Der Tod in Venedig*", en Gerhard HÄRLE (ed.): *Heimsuchung und süßes Gift. Erotik und Poetik bei Thomas Mann*, Frankfurt a. M., 1992.
- Carlos DIEHL: *Una república de patricios: Venecia*, Madrid: Espasa-Calpe 1961 (Colección Austral 1309).
- Manfred DIERKS: "Thomas Mann und die Mythologie", en KOOPMANN (1990), pp. 301-306.
- \_\_\_\_\_ : *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinen Nachlaß orientierte Untersuchungen zum Tod in Venedig, zum Zauberberg und zur Joseph-Tetralogie*, Frankfurt a. M.: Klostermann 1991 [<sup>2</sup>2003] (Thomas-Mann-Studien 2).
- E. R. DODDS: *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza 31981 (Alianza Universidad 268).
- Bernd EFFE: "Sokrates in Venedig. Thomas Mann und die »platonische Liebe«, en *Antike und Abendland* [Berlín] 31 (1985), pp. 153-166.
- David James FARELLY: "Apollo and Dionysus Interpreted in Thomas Mann's *Der Tod in Venedig*", en *New German Studies* [Wisconsin] 3 (1975), pp. 1-15.\*\*\*\*
- John R. FREY: "Die stumme Begegnung. Beobachtungen zur Funktion des Blickes im »Tod in Venedig«, en *The German Quarterly* 41 (1968), pp. 177-195.
- Werner FRIZEN: "Fausts Tod in Venedig", en GOCKEL *et al.* (1993), pp. 228-253.
- \_\_\_\_\_ : *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*, Múnich: Oldenbourg 1993 [<sup>2</sup>1997] (Oldenbourg-Interpretationen 61).
- \_\_\_\_\_ : "Venus Anadyomene", en HEFTRICH / KOOPMANN (1991), pp. 189-223
- H. GOCKEL / M. NEUMANN / R. WIMMER (edd.), *Festschrift für Eckhard Heftrich*, Frankfurt a. M.: Klostermann 1993.
- Hans GRIMM: *Die Thomas-Mann-Schrift. Antwort an einen Schriftsteller*, Wahlsburg: Klosterhaus 1972.
- Wilhelm GROSSE: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*, Hollfeld: Bange 2002.
- Lorraine GUSTAFSON: "Xenophon and *Der Tod in Venedig*", en *The Germanic Review* [Nueva York] 21 (1946), pp. 209-214.

---

\*\*\*\* Sobre la temática "Apolo-Dioniso", véanse también: Fritz Joachim VON RINTELEN: *Der Aufstieg im Geiste. Von Dionysos zu Apollon*, Frankfurt a. M. 1968 [= Wiesbaden <sup>1</sup>1948]; Martin VOGEL: *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*, Ratisbona 1966; Max L. BÄUMER: "Zur Psychologie des Dionysischen in der Literaturwissenschaft", en Wolfgang PAULSEN: *Psychologie in der Literaturwissenschaft*, Heidelberg 1971, pp. 79-111; James T. REED: "Apollo and Dionysus. The Pattern in Perspective", en J. T. R.: *The Uses...*, pp. 403-414; Charles M. BARRACK: "Nietzsche's Dionysus and Apollo. Gods in Transition", en *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung* [Berlín] 3 (1974), pp. 115-129; Bernhard LYPP: "Dionysisch-Apollinisch, ein unhaltbarer Gegensatz. Nietzsches »Physiologie« der Kunst als Version »dionysischen Philosophierens«, en *Nietzsche-Studien* 13 (1984), pp. 356-372. Cf., además, el artículo "Apollinisch und dionysisch", de Fritz GRAF, en *DNP* XIII (1999), coll. 157-158, y SCHMIDT (1989).

- Josef HÄFELE / Hans STAMMEL: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*, Frankfurt a. M.: Moritz Diesterweg 1992 (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur 6161).
- Volkmar HANSEN: *Thomas Mann*, Stuttgart: Metzler 1984 (Sammlung Metzler. Realien zur Literatur 211).
- Eckhard HEFTRICH / Helmut KOOPMANN (edd.), *Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling*, Frankfurt a. M.: Klostermann 1991.
- Sean HENRY: "August Graf von Platen und *Der Tod in Venedig*", en BARON / SAUTERMEISTER (2003), pp. 27-50.
- James B. HEPWORTH: "Tazio—Sabazios. Notes on »Death in Venice«", en *The Western Humanities Review* 17 (1963), pp. 172-175.
- Eberhard HERMES: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Lektürehilfen*, Stuttgart: Klett <sup>3</sup>1993.
- Volker HOFFMANN: "Tendenzen in der deutschen autobiographischen Literatur 1890-1923 (Originalbeitrag 1980)", en NIGGL (1998), pp. 482-519.
- Glenn HUDSPETH: "Von Goethe zu Wagner und Aschenbach. Gedanke und Gefühl im Schaffensprozess", en BARON / SAUTERMEISTER (2003), pp. 93-100.
- Walter JENS: "Der Gott der Diebe und sein Dichter. Thomas Mann und die Welt der Antike", en *Antike & Abendland* [Berlín] 5 (1956), pp. 139-163 [= W. J.: *Statt einer Literaturgeschichte*, Pfullingen: Neske <sup>2</sup>1958, pp. 161-179.]
- Ulrich KARTHAUS: *Thomas Mann*, Stuttgart: Reclam 1994 (Universal-Bibliothek 15203).
- Thomas KOEBNER: "Eine Passions-Geschichte: *Der Tod in Venedig* als Film", en BARON / SAUTERMEISTER (2003), pp. 189-200.
- Helmut KOOPMANN: "Thomas Mann und Schopenhauer", en PÜTZ (1971), pp. 181-200.
- \_\_\_\_\_ : "Lotte in Amerika, Thomas Mann in Weimar. Erläuterungen zum Satz »Wo ich bin, ist die deutsche Kultur«", en GOCKEL *et al.* (1993), pp. 324-342.
- \_\_\_\_\_ : "Faust reist an den Lido", en BARON / SAUTERMEISTER (2003), pp. 101-118.
- Herbert KRÄMER (ed.): *Theorie der Novelle*, Stuttgart: Reclam 1976. (Universal-Bibliothek 9524).
- G'n-Ho LEE: *Vernunft, Antike und Schwärmerei. Interpretationsannäherungen an Wielands »Peregrinus Proteus«*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1998 (Europ. Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur 1677).
- Herbert LEHNERT: "Thomas Mann's Early Interest in Myth and Erwin Rohde's *Psyche*", en *Publications of the Modern Language Association* [Baltimore] 79 (1964), pp. 297-304.
- \_\_\_\_\_ : "Another Note on »motus animi continuus« and the Clenched Fist-Image in *Der Tod in Venedig*", en *The German Quarterly* 40 (1967), pp. 452s.
- \_\_\_\_\_ : "Historischer Horizont und Fiktionalität in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*", en GOCKEL *et al.* (1993), pp. 254-278.
- Wolfgang LEPPMANN: "Time and Place in »Death in Venice«, en *The German Quarterly* 48 (1975), pp. 66-75.
- Tim LÖRKE / Christian MÜLLER (edd.), *Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Franz H. MAUTNER: "Die griechischen Anklänge in Thomas Manns »Der Tod in Venedig«", en *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 44 [Wisconsin] (1952), pp. 20-26.

- Antonio MARQUET: "Tadzio: el perfil de la belleza", en *Fuentes humanísticas. Revista del departamento de humanidades de la UAM-Azcapotzalco* 12 [México] (1996), pp. 39-45.
- Peter DE MENDELSSOHN: *Thomas Mann und München. Vortrag am 6. November 1979 für die Gesellschaft der Münchener Bücherfreunde in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung München*, München: Gesellschaft der Bibliophilen 1986.
- \_\_\_\_\_: *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*, Frankfurt a. M.: Fischer 1975 (<sup>2</sup>1997; en tres tomos).
- Wolfgang MERTZ (ed.): *Zutrauliche Teilhabe. Thomas Mann über Gæthe*, Frankfurt a. M.: Fischer 1999.
- L. MICCICHÉ: "Une rencontre au magnétophone avec Luchino Visconti", en L. M. (ed.), *Th. Mann. Morte à Venezia*, Bologna: Cappelli 1971, pp. 111-128.
- Hans Bernhard MOELLER: "Thomas Manns venezianische Götterkunde. Plastik und Zeitlosigkeit", en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* [Tubinga: Niemeyer] 40 (1966), pp. 184-205.
- Michael NEUMANN: "Von den Strahlen der Sonne und dem Zauber der Nacht. Mozart, Wagner, Thomas Mann", en GOCKEL *et al.* (1993), pp. 34-48.
- R. A. NICHOLLS: *Nietzsche in the Early Work of Thomas Mann*, Berkeley y Los Ángeles: University of California Press 1955 (University of California Publications in Modern Philology 45), pp. 77-91.
- Günter NIGGL: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt: WBG <sup>2</sup>1998.
- Reinhard PABST: *Thomas Mann in Venedig. Eine Spurensuche*, Frankfurt a. M. / Lipsia: Insel 2004.
- Mark PEARSON: "Platon-Interpretationen des Erzählers und seines Helden", en BARON / SAUTERMEISTER (2003), pp. 51-58.
- Courtney PELTZER: "Die Stadt als Verführerin", en BARON / SAUTERMEISTER (2003), pp. 119-124.
- Peter PFÜTZNER: *Thomas Mann. Tonio Kröger; Der Tod in Venedig*, Hollfeld: Beyer Verlag 1985 (Analysen und Reflexionen 55).
- Peter PÜTZ: *Thomas Mann und die Tradition*, Frankfurt a. M.: Athenäum-Verlag 1971, pp. 52-100 (Athenäum Paperbacks Germanistik 2).
- \_\_\_\_\_: "Götzendämmerung und Morgenröte bei Nietzsche und Thomas Mann", en *Thomas Mann-Jahrbuch* [Frankfurt a. M.] 9 (1996).
- \_\_\_\_\_: "Der Ausbruch aus der Negativität. Das Ethos im *Tod in Venedig*", en *Thomas Mann-Jahrbuch* [Frankfurt a. M.] 1 (1988), pp. 1-11.
- Jaume RADIGALES: *Luchino Visconti. Muerte en Venecia. Estudio crítico*, Barcelona: Paidós 2001 (Paidós Películas 14).
- Terence James REED: *Thomas Mann: The Uses of Tradition*, Oxford: OUP 1974 (<sup>2</sup>1996).
- \_\_\_\_\_: "The Art of Ambivalence: *Der Tod in Venedig*", en T. J. R. (1974), pp. 174-178.
- \_\_\_\_\_: "Apollo and Dionysus. The Pattern in Perspective", en T. J. R. (1974), pp. 403-414.
- \_\_\_\_\_: *The Classical Center. Gæthe and Weimar 1775-1832*, Oxford: OUP 1980.

- \_\_\_\_\_: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns*, Múnich / Viena: Carl Hanser 1983 (Hanser Literatur-Kommentare 19).\*\*\*\*
- \_\_\_\_\_: *Gæthe*, Oxford: OUP 1984.
- \_\_\_\_\_: "Thomas Mann und die literarische Tradition", en KOOPMANN (1990), pp. 95-136.
- \_\_\_\_\_: "Von den drei Vereinfachungen. Ethische Ansätze beim Nietzscheaner Thomas Mann", en GOCKEL *et al.* (1993), pp. 169-183.
- \_\_\_\_\_: *Death in Venice. Making and Unmaking a Master*, Nueva York: Twayne Publishers 1994.
- \_\_\_\_\_: "Tod eines Klassikers. Literarische Karrieren im *Tod in Venedig*", en *Liebe und Tod – in Venedig und anderswo*, Frankfurt a. M.: Klostermann 2005 (Thomas-Mann-Studien 13).
- R. G. RENNER: "Verfilmungen der Werke von Thomas Mann", en KOOPMANN (1990), pp. 799-822.
- Joachim RICKES: *Die Romankunst des jungen Thomas Mann. „Buddenbrooks“ und „Königliche Hoheit“*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Hans-Joachim SANDBERG: "»Der fremde Gott« und die Cholera. Nachlese zum *Tod in Venedig*", en *Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling*, Frankfurt a. M.: Klostermann 1991.
- Luis DE SANTIAGO GUERVÓS: *Nietzsche y la polémica sobre »El nacimiento de la tragedia«*, Málaga: Ágora 1994 (Hybris 4).
- Hans-Georg SCHEDE: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*, Stuttgart: Reclam 2005 (Universal-Bibliothek 15358).
- Karl SCHEFOLD: "Das Dämonische in der griechischen Kunst", en *EPMHNEIA. Festschrift für Otto Regenbogen*, Heidelberg: Carl Winter 1952, pp. 28-39.
- Albert VON SCHIRNDINGS: "Dionysos und sein Widersacher. Zu Thomas Manns Rezeption der Antike", en *Thomas-Mann-Jahrbuch* [Frankfurt a. M.] 8 (1995), pp. 93-108.
- Ernst A. SCHMIDT: "»Platonismus« und »Heidentum« in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*", en *Antike und Abendland* [Berlín] 20 (1974), pp. 151-178.
- \_\_\_\_\_: "Künstler und Knabenliebe. Eine vergleichende Skizze zu Thomas Manns *Tod in Venedig* und Vergils zweiter Ekloge", en *Euphorion* [Heidelberg] 68 (1974), 437-446.
- Jochen SCHMIDT: *Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Tomo II: Von der Romantik bis zum Ende des dritten Reiches*, Darmstadt: WBG 1985, pp. 246-252 ["Thomas Mann: Dekadenz und Genie"].
- \_\_\_\_\_ (ed.): *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt: WBG 1989, pp. 56-71 ["Der Triumph des Dionysos"].

\*\*\*\* El libro, importantísimo si los hay, fue publicado originalmente en inglés, en Oxford (dentro de la 'Clarendon German Series'), en 1971. La versión alemana apareció en 1983 y parece haber sido reimpressa por cuarta y última vez en 1987; REED mismo reelaboró esos materiales para integrarlos en su comentario del tomo 2.1 (*Frühe Erzählungen*) de la *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* de las obras completas de Mann, aparecido en noviembre de 2004. Citamos este comentario como "REED: *Kommentar* 1983", para distinguirlo del otro, "REED: *Kommentar* 2004".

- Axel SCHMITT: "Von Schwelle zu Schwelle. Thomas Manns *Tod in Venedig* und der Totentanz der Zeichen", en LÖRKE / MÜLLER (2006), pp. 77-102.
- H. Stefan SCHULTZ: "Thomas Mann und Goethe", en PÜTZ (1971), pp. 151-179.
- Tom R. SCHULTZ: "Aschenbach und Savonarola", en BARON / SAUTERMEISTER (2003), pp. 17-26.
- Bernd SEIDENSTICKER / Martin VÖHLER (edd.), *Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2001.
- Andrée SHALABI: *Die Olympische Verschwörung. Ein Beitrag zur Interpretation von Thomas Manns Erzählung "Der Tod in Venedig"*, Hamburgo: Verlag Dr. Kovač 1996.
- Hinrich SIEFKEN: *Thomas Mann-Göthe —»Ideal der Deutschheit«. Wiederholte Spiegelungen 1893-1949*, München: Wilhelm Fink 1981.
- Christiane SOURVINOU-INWOOD: *'Reading' Greek Death. To the End of the Classical Period*, Oxford: Clarendon Press 1995.
- Thomas SPRECHER (ed.), *Liebe und Tod –in Venedig und anderswo*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2005 (Thomas-Mann-Studien 33).
- Lee STAVENHAGEN "Der Name Tadzio in *Der Tod in Venedig*", en *The German Quarterly* 35 (1962), pp. 20-23.
- Hinton R. THOMAS: "»Die Wahlverwandtschaften« and Thomas Mann's »Tod in Venedig«: A Comparative Study", en *Publications of the English Goethe Society* 24 (1955), pp. 101-130.
- Hans Rudolf VAGET: "»Goethe oder Wagner«: Studien zu Thomas Manns Goethe-Rezeption 1905-1912", en H. R. V. / D. BARNOUW (edd.): *Thomas Mann. Studien zu Fragen der Rezeption*, Berna / Frankfurt a. M.: Lang 1975, pp. 1-75.
- \_\_\_\_\_ : *Goethe. Der Mann von 60 [sechzig] Jahren, mit einem Anhang über Thomas Mann*, Königstein: Athenäum 1982.
- \_\_\_\_\_ : "Der Tod in Venedig", en KOOPMANN (1990), pp. 580-591.
- Werner VORDTRIEDE: "Richard Wagners *Tod in Venedig*", en *Euphorion* [Heidelberg] 52 (1958), pp. 378-396.
- Michael WINKLER: "Tadzio-Anastasios: A Note on *Der Tod in Venedig*", en *Modern Language Notes* 92 (1977), pp. 607-609.
- Hans WYSLING: "Thomas Manns Goethe-Nachfolge", en *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* [Tubinga: Niemeyer] 1978, pp. 498-551.
- Viktor ŽMEGAČ: "Konvention, Modernismus und Parodie. Bemerkungen zum Erzählstil Thomas Manns", en PÜTZ (1971), pp. 1-13.
- Thorsten ZIMMER: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*, Freising: Stark Verlagsgesellschaft 2001.

#### D. TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

- José R. PÉREZ BANCES: *La Muerte en Venecia*, Madrid: Espasa Calpe 1920, reeditada junto con *Tristán*, como "única edición popular autorizada" por Espasa Calpe Argentina, en 1937 (Colección Austral 7).

Martín RIVAS: *La Muerte en Venecia*, Buenos Aires: Siglo Veinte 1944.

J. FERRER-ALEU: »La Muerte en Venecia« (*Der Tod in Venedig [sic]*), en  
*Tomás Mann. Obras Completas. Novelas*, Barcelona / Buenos Aires /  
México, D.F. / Bogotá: Plaza & Janés 1968, pp. 233-319.

Juan DEL SOLAR: *Thomas Mann. Muerte en Venecia*, Barcelona: Plaza & Janés  
Editores 1999 (Ave Fénix 196/3).

\*\*\*