

teorema

Vol. XXXV/2, 2016, pp. 41-47

ISSN: 0210-1602

[BIBLID 0210-1602 (2016) 35:2; pp. 41-47]

Resumen de *Muertes en Venecia**

Philip Kitcher

En 1911, acompañado por su esposa Katia y su hermano Heinrich, Thomas Mann hizo un viaje de vacaciones a Venecia. Los acontecimientos ocurridos durante este viaje le inspiraron la composición de una *novella*, una obra que realzaría su reputación y que se ha convertido en una de las más piezas cortas de ficción más ampliamente leídas en cualquier lenguaje. La muerte en Venecia fue fielmente adaptada por Benjami Britten en su última ópera y por Luchino Visconti en una película muy admirada.

Muertes en Venecia (MV) es un intento de explorar ciertos temas filosóficos que considero que están latentes en esas obras. Trata de considerarlas desde muchos ángulos y de elaborar posibilidades de interpretación que sirvan para provocar en los lectores reflexiones adicionales. Como señalo, al principio del libro, “la aspiración no es convencer a los lectores de la verdad de algunas tesis particulares, sino la de proporcionar materiales mediante los cuales puedan trascender lo que he escrito” (26)¹. Mi método es “trabajar a contracorriente” de las interpretaciones estándar, “descubrir posibilidades, líneas de pensamiento que a menudo se desechan por eminentes comentaristas y críticos, que presionan sobre los motivos que favorecen con supuestos no probados sobre problemas que no perciben como abiertos” (244; n. 116 del capítulo tercero).

La mayor parte del libro está dedicado a *trabajar* de esta manera, pero dos secciones, §2 del capítulo primero y §8 del capítulo tercero (las páginas finales de MV) tratan de explicar *por qué* un filósofo podría querer hacer esto. Teniendo en cuenta que lo que tenemos entre manos es un resumen, es mejor empezar con los temas de esas secciones.

Después de que la sección inicial de MV considera algunas de las preocupaciones principales de la ficción de Mann y concluye que éste “merece nuestra atención” por sus contribuciones a la filosofía (10), la siguiente se pregunta por lo que podría significar esta tesis. Comienzo distinguiendo tres grados de implicación filosófica. El grado más superficial consiste en usar una alusión filosófica para enriquecer la ficción. Un

nivel intermedio de compromiso filosófico se produce cuando las obras de algún, o algunos, filósofos previos se usan para estructurar la ficción, como cuando Dante organiza el infierno para iluminar la justicia divina sirviéndose de principios aristotélicos. El nivel más profundo aparece cuando la ficción hace avanzar la discusión filosófica, ofrece nuevas ideas sobre viejas cuestiones, o incluso plantea temas nuevos. En MV se argumenta que la *novella* de Mann, así como la ópera de Britten y la música de Mahler (que Visconti presenta de forma brillante en su película) son ejemplos de este tercer grado de compromiso filosófico.

¿Cómo es posible que las obras de ficción o las piezas musicales contribuyan a la filosofía? Desde luego, no ofreciendo argumentos. Al ejercitar nuestra imaginación las grandes obras de arte pueden abrirnos nuevas posibilidades, forzarnos a considerar seriamente algunas opciones que habíamos desechado, o rectificar las categorías con las que previamente habíamos pensado. En un breve resumen seré más franco —y quizás más directo— de lo que fui en el libro. La grandeza de la filosofía consiste en que proporciona a la gente nuevos modos de dar sentido a sus experiencias y a sus vidas. Los grandes filósofos ofrecen nuevas perspectivas. La tarea de construir ingeniosos argumentos para obtener conclusiones precisas a partir de premisas aceptadas es algo secundario.

El objetivo de §2 en el capítulo primero es ofrecer una motivación del cuadro de la “filosofía por *mostración*”. Para ello se pone en relación algunas obras literarias y musicales con partes de la tradición filosófica occidental. La sección final de MV trata de usar los casos particulares de Mann y Mahler para articular una imagen de cómo puede proceder una lectura o audición responsables. Los lectores y los oyentes modifican sus conceptos, creencias, emociones y compromisos por medio de su implicación con la literatura y la música y forman “complejos sintéticos” de actitudes que son “reflexivamente estables” (181-5). No pretendo que esta sección sea la última palabra a la hora de defender la “filosofía por *mostración*” en contra de las preocupaciones escépticas; no obstante, espero que constituya un comienzo.

Gran parte de MV intenta *mostrar* cómo puede desarrollarse la “filosofía por *mostración*”. Siguiendo a Dewey, considero al filósofo como una especie de “funcionario de enlace”, en este dominio se trataría de alguien que trabaja entre textos y obras musicales por una parte y una audiencia por otra, subrayando rasgos que promueven nuevas reflexiones. Los tres capítulos de MV se concentran sobre tres amplias categorías o temas: Disciplina en el capítulo primero, belleza en el segundo y Sombras (que lanza la conciencia de mortalidad) en el tercero. En los tres casos, la

tradición filosófica proporciona problemas de trasfondo, problemas que plantean los pensadores específicos que preocuparon a Mann mientras escribía su *novella*: Platón, Schopenhauer y Nietzsche. Los dos últimos, junto con Wagner, forman una “trinidad” de influencias que impregnan toda la vida intelectual de Mann². Además, las preocupaciones particulares tan evidentes en las primeras obras de ficción de Mann —¿cómo reconciliar el papel del artista con el de ciudadano respetable?— son ejemplos del problema general que sobrevuela toda su obra de ficción: ¿cómo vivir?

El Aschenbach de Mann es el descendiente disciplinado de hombres disciplinados. Se ha convertido en un escritor eminente a través de décadas de una larga lucha para captar lo bello y virtuoso en un luminoso lenguaje. Atascado temporalmente en sus proyectos (¡como su creador lo estaba en 1911!) Aschenbach viaja a Venecia, queda fascinado por la belleza física de un adolescente polaco, Tadzio. Sin hacer caso de lo que su mejor juicio le dicta, permanece en Venecia incluso cuando se entera de la presencia del cólera en la ciudad. Su encaprichamiento le lleva a seguir a Tadzio cuando él junto a sus hermanas y la institutriz pasean por Venecia. En la mañana del día en que la familia polaca va a marcharse, Aschenbach observa una pelea entre Tadzio y otro chico en la casi desierta playa. Cuando Tadzio se libera y camina dentro del mar, Aschenbach se levanta de su silla, se derrumba y muere.

¿Qué muestran esos sucesos sobre el valor de la vida de Aschenbach o, de manera más general, sobre el valor de una vida impregnada de una disciplina tan agotadora? Algunas lecturas muy comunes de la *novella* de Mann suponen que el tardío surgimiento de la pasión —la erupción de “lo dionisiaco”— revela la vacuidad de los logros literarios de Aschenbach. Interpretaciones más sofisticadas podrían considerar a Mann como una ilustración de la tesis de Schopenhauer de la inevitable perturbación de la voluntad, o de la crítica de Nietzsche de las distorsiones que lleva consigo el ascetismo. En las secciones tercera y cuarta del capítulo primero se argumenta que esos modos de enfocar la *novella* son, en el mejor de los casos, incompletos. Mann permite otras posibilidades.

Las últimas tres secciones del capítulo inicial apuntan hacia esas posibilidades al considerar la naturaleza exacta de la “caída de Aschenbach”, la ruptura de la disciplina que acontece en el Lido. La única falta *moral* de Aschenbach reside en su no avisar a los demás —en particular a la madre de Tadzio— de los esfuerzos de las autoridades para ocultar la presencia del cólera en Venecia (38-40). Aschenbach perpetra una acción (poco consecuente) de la que su anterior yo estaría profundamente aver-

gonzado y se convierte en una figura que su anterior yo habría condenado. Con respecto a esta transformación, deberíamos plantear dos preguntas: ¿persiste [la transformación] en las páginas finales de la novela? ¿debilita inevitablemente el estadio final de una vida el valor de lo que sucedió antes?

La primera de estas preguntas se explora a través de MV, y particularmente en el capítulo tercero. La segunda es el tema de la sección final del capítulo primero (§7). Allí uso otros ejemplos tomados de otras obras de ficción de Mann –más crucialmente de la muerte de Joachim Ziemsen en *La montaña mágica*– para debilitar la afirmación de que la falta de encaje entre el modelo dominante de una vida y el modo en que se desarrolla su final priva a esa vida de su valor. Por tanto, incluso si, eventualmente, la disciplina se desmorona, una vida disciplinada podría ser una vida que merecería la pena ser vivida.

El capítulo segundo se vuelve hacia un segundo desafío al valor de la vida de Aschenbach, una preocupación que recorre muchas de las obras tempranas de Mann –*Tonio Kröger* en particular– y que claramente afecta al propio Mann. ¿Es posible reconciliar el papel del artista con el de ciudadano respetable? Muchos lectores de *Muerte en Venecia* contemplan los incidentes que ocurren en la playa como el vergonzoso desmascaramiento de Aschenbach; ha fingido se el artista que ha celebrado y vivido los valores burgueses aunque ciertas predilecciones que son completamente extrañas a esos valores han estado enconadas todo el rato dentro de él. Las primeras secciones del capítulo exploran el papel del artista –el artista-educador (*Erzieher*)– tal como Mann lo concebía. Fuertemente influenciado por Platón, particularmente por el *Banquete* y el *Fedro*, la *novella* ve la vocación de Aschenbach como una dedicación a reconocer y transmitir un género especial de belleza, la *belleza de más alto nivel* (68-70).

Defiendo esta lectura en §§3-4 del capítulo donde considero la identidad sexual de Aschenbach. En lugar de considerar que Aschenbach está dominado por el deseo de una alguna forma de intimidad con Tadzio más intensa, propongo que aquél simplemente quiere más de lo que ya tiene: suspira por “tener a Tadzio ante sus ojos y por el placer, el placer embriagador que recibe cuando el chico le sonríe” (83). La comprensión de la admiración de Mann por el poeta August von Platen y el carácter de la complicada sexualidad de aquel, nos permite reconocer el conglomerado de anhelos con ropaje clásico no como estrategias de evasión que disfracen los deseos más nítidos que serían inaceptables si se exponen claramente a la vista, sino como partes profundas de la identidad sexual que Aschenbach comparte con su creador.

Teniendo esto presente, aunque sólo sea como una posibilidad, la *novella* ofrece una interesante dialéctica sobre la belleza. El artista está sujeto inevitablemente a “la seducción de la belleza” (94). Para cumplir la tarea del artista-educador uno tiene que ser sensible a la belleza, pero esta sensibilidad genera inevitablemente excitación erótica. Como descubre Aschenbach, la concepción que tiene de sí mismo es vulnerable a un dilema socrático, un dilema que él formula en sus mediataciones antisocráticas cuando se sienta, derrumbado, al pie de la fuente en la plaza llena de basura (99)³. La *novella* plantea así la cuestión de si una cierta concepción exigente de la tarea del artista está destinada al fracaso y, si lo está, si un intento heroicamente disciplinado que, sin embargo, no logra totalmente el éxito, carece de todo valor.

Esas perspectivas sobre la *novella* de Mann sirven de base para considerar la ópera que inspiró. *Muerte en Venecia* de Britten está centrada de manera más directa, como defiende en el libro, en la sexualidad de Aschenbach. El hombre con deseos homosexuales tiene inevitablemente que ser un marginado en la Alemania de Guillermo II. Su vida tiene que deformarse y tiene que vivir haciendo un ejercicio de ficción. Al igual que otras obras de Britten que se concentran en la difícil situación en las que se encuentran las personas que no encajan en el ambiente social en el que viven –*Peter Grimes* es un ejemplo notable– la última ópera de Britten ofrece una mordaz visión de la destructiva ceguera de los prejuicios convencionales (106-107).

Con todo, lo mismo que la *novella* es ambigua, también lo es la ópera. Temática y musicalmente está ligada a otra obra temprana de Britten, *Billy Budd*. Las conexiones apuntan hacia un veredicto diferente sobre la “caída” de Aschenbach. Si Aschenbach sucumbe a la seducción de la belleza, el capitán Vere destruye lo que tiene que ver como “belleza y bondad” (111-12). Sin embargo, Vere es perdonado y redimido. La reflexión sobre *Muerte en Venecia* (tanto sobre la ópera como sobre la *novella*) a la luz de los ecos de *Billy Budd*, y una vez que se colocan esas reflexiones en el contexto de los afanes de Mann y se tiene en cuenta el peaje que tuvo que pagar por ellos su familia, el severo juicio del dilema socrático puede dulcificarse.

El capítulo tercero versa sobre la película de Visconti, pero su centro de interés reside en la música elegida para la partitura y la nueva caracterización de Aschenbach como compositor. La visita de los Mann a Venecia se solapa con el viaje de un moribundo Mahler entre Nueva York y Europa. Al escribir su *novella*, Mann le dio a Aschenbach el nombre de pila de Mahler y sus rasgos faciales. La figura central de Visconti

se basa claramente en Mahler cuya música, particularmente el Adagietto de la Quinta Sinfonía, domina la partitura.

Argumento a favor de una importante intuición de la película. A pesar del punto de vista usual que hace de Aschenbach una víctima del cólera, Visconti lo hace morir de un fallo cardíaco (129). Mann era muy puntilloso por lo que se refiere a los detalles médicos y, es lo mínimo que se puede decir, sus descripciones de los síntomas de la conducta de Aschenbach harían de su muerte a causa del cólera algo sorprendentemente inusual. En mi opinión, Mann, “el maestro de la ambivalencia, permite que sus lectores contemplen más de una posibilidad para la muerte de Aschenbach” (29). El ver la muerte de Aschenbach como el resultado de una condición que quizás había padecido desde la infancia, abre la posibilidad de interpretar su vida como un proceso marcado por un cierto sentido de finitud.

El capítulo tercero desarrolla esta interpretación usando la vida de Mahler, una vida centrada en la composición de obras de arte que constantemente vuelven al desafío de la finitud, para reflexionar sobre Aschenbach. Uso la identificación que adopta Visconti, pero la elaboro con una mayor atención a la música. Las sinfonías de Mahler y los ciclos de canciones buscan una afirmación de la vida a pesar de la finitud humana, precisamente el género de afirmación que Schopenhauer mantenía que era imposible. Mahler, aparentemente igual que Aschenbach, “descubrió que cualquier modo de luchar mediante la afirmación sólo podría ser temporal” (146), tratando con fuerza una y otra vez de componer una obra que lo liberara de las sombras que lo acechaban. Aunque creo que el Adagietto de la Quinta Sinfonía se adecúa de manera brillante a la situación de Aschenbach (152), los temas centrales de Muerte en Venecia adquieren una nueva perspectiva cuando se los considera a la luz de *Das Lied von der Erde*.

Ofrezco una interpretación extendida de este gran ciclo de canciones/sinfonía (capítulo tercero §7) como un prelude a la reflexión sobre la coda de dos páginas con la que finaliza la *novella* de Mann. Puede verse a Aschenbach como alguien que vuelve a su primitivo yo (173). Más importante aún, la escena final, con Tadzio de espaldas mientras Aschenbach está sobre el banco de arena, puede entenderse —con el final de *Das Lied* resonando en nuestros oídos— como un momento de consuelo. Tadzio es Hermes, el “*Psicopompo*”, el conductor de almas al reino de los muertos. Es otro de los emisarios de la muerte en la *novella*, que es incluso más prominente en la versión operística de Britten. Este, por su parte, “no es hostil o amenazador como otros han sido, sino amable, con la promesa de ese des-

canso que el cansado artista ha anhelado” (175). Captar esta posibilidad es ver a Mann –y a Mahler– moviéndose entre Schopenhauer y Nietzsche a una nueva posición filosófica.

Creo que esto es suficiente para un bosquejo de los caminos por los que pueden viajar los lectores, los oyentes o los espectadores. Acabo reiterando mi objetivo principal. El oficial de enlace de Dewey trata de revelar posibilidades, de invitar a las audiencias a explorarlas más profundamente o a generar algunas otras; dicho con brevedad: a trascender lo que se ha escrito.

*Department of Philosophy
Columbia University
708 Philosophy Hall
1150 Amsterdam Ave.
New York, NY 10027, USA
E-mail: psk16@columbia.edu*

NOTES

* *Muertes en Venecia. Las posibles vidas de Gustav von Aschenbach*, de Philip Kitcher, traducción de Rodrigo Guijarro Lasheras, Madrid, Cátedra, 2015.

¹ Uso números entre paréntesis para referirme a los números de página de MV.

² Como MV argumenta (26-9), el impacto de Nietzsche sobre Mann no viene primariamente (puede incluso que no venga en absoluto) de *El origen de la tragedia*. La práctica común de conectar la primera obra de Nietzsche con la *novela* de Mann me parece completamente errónea.

³ Probablemente, influido por las imágenes que recordaba de las plazas de Venecia, traduje “Zisterne” por fuente a lo largo de todo MV. Esta traducción es ligeramente inexacta; “manantial” es un equivalente más exacto.