



Grau de Llengües i Literatures Modernes – Alemany + Rus

Treball de Fi de Grau

Curs 2019-2020

**TÍTOL: La concepción del artista moderno en *Tod in Venedig*
de Thomas Mann**

NOM DE L'ESTUDIANT: Alba-Rebeca Coloma Rodríguez

NOM DEL TUTOR: Marisa Siguán Boehmer

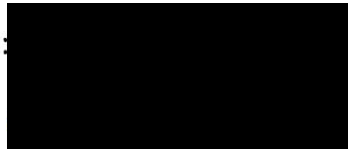


Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 12 Juny 2020

Signatura:



ABSTRACT

Análisis de la naturaleza problemática del artista burgués alemán de principios del siglo XX, a partir del monólogo de Aschenbach previo a su muerte. Problemática que se representa en la obra a través de la *mitologización* (lo apolíneo/dionisiaco) de procesos psicológicos (el retorno de lo reprimido). Todo esto partiendo de la teoría sociológica de la literatura de corte marxista representada por el crítico Georg Lukács y analizando las implicaciones problemáticas del intento de conciliar el ideario burgués y la existencia artística. Se tratará también el realismo específico de Thomas Mann y la simbología de la obra a través del concepto de *leit motiv*.

PALABRAS CLAVE

Tod in Venedig, Thomas Mann, Apolíneo-Dionisiaco, burguesía, Lukács, *Bildung*, *Tugend*, retorno de lo reprimido, *leitmotiv*.

ABSTRACT

Analysis of the last monolog of Achenbach in order to explain the problematic nature of the German *bourgeois* artist from the beginning of the 20th century. This problem appears in the work of Mann with mythological metaphors of psychological processes (such as “Wiederkehr des Verdrängten”). The analysis is based on the sociological current of literature from Marxist theories, particularly the work of Georg Lukács. It tries to shed light on the difficulty of combining the *bourgeois* way of life with the artistic experience. The exposition talks also about two more subjects: the specific Realism of the writer Thomas Mann, and the symbology of the book focusing on the idea of *leit motiv*.

KEYWORDS

Tod in Venedig, Thomas Mann, Apolinean-Dyonisiac, bourgeois Lukács, *Bildung*, *Tugend*, return of what it was repressed, *leitmotiv*.

INDICE

Introducción (p.1)

1.Contexto histórico-cultural (p.2)

1.1. Brevísimo apunte biográfico (p.2)

1.2. Contexto histórico: la Alemania de Bismarck y los valores burgueses (p.2)

1.3. Contexto cultural: *fin de siècle*, modernismo, los maestros de Thomas Mann (p.2)

1.4. *Tod in Venedig* en el conjunto de la obra de Thomas Mann (p.3)

2. Consideraciones generales (p.4)

2.1. Presentación de la problemática: El aislamiento del artista de la sociedad burguesa (p.4)

2.1.1. Los valores burgueses: *Bildung, Tugend, Familie* (p.5)

2.1.2. Vulneración de estos valores por la existencia artística (p.8)

2.1.3. Reconciliación de la vida artística y la burguesa desde esos mismos valores (p.9)

2.2. La propuesta de Thomas Man: Neuklassicismus (p.9)

2.2.1. El *realismo* de Thomas Mann (p.10)

2.2.2. Mythos y psicología (p.10)

3. Presentación del monólogo previo a la muerte de Aschenbach (p.11)

3.1. Fragmento (p.11)

3.2. Contextualización del fragmento dentro de la obra (p.12)

3.3. Justificación de la selección (p.12)

4. Análisis del discurso final (p.13)

4.1. Dichter nach Weisheit und Würde strebend (p.13)

4.1.1. Imagen del artista *ideal*: Artista-soldado; Schwacher Held (p.15)

4.1.2. La lucha del artista: lo apolíneo y lo dionisiaco (p.16)

4.1.3. El regreso de lo reprimido: mecanismos de represión, lapsus, sueños y ensoñaciones (p.18)

4.2. Schönheit als Weg (p.19)

4.2.1. *Phaidros*, diálogo con Platón (p.20)

4.3. Eros como guía equívoco (p.21)

4.3.1. Tadzio: Eros und Tod (p.21)

4.4. Dichter nach Abgrund einrichtet (p.22)

4.4.1. Formalismo como apuesta moralmente problemática (p.22)

4.4.2. Was für ein Abgrund? (p.23)

4.5. La huida del artista: fascinación por la muerte (p.24)

4.5.1. Muerte como liberación (p.24)

5. Consideraciones formales (p.25)

5.1. La estructura de la obra: diálogo entre la *Nouvelle* y la *tragedia* (p.26)

5.2. Principio de construcción: Retorno de lo reprimido y *leitmotiv* (p.26)

Conclusiones (p.28)

Bibliografía (p.29)

INTRODUCCIÓN:

En el presente trabajo se analizará la imagen del artista moderno que proyecta Thomas Mann en la figura de Gustav von Aschenbach, protagonista de la *Novelle Tod in Venedig*. Para ello partimos de la tesis de que dicho sujeto artístico es de naturaleza problemática, en tanto que dicha problemática tiene que ver intrínsecamente con su condición de sujeto burgués temporal y geográficamente situado en la Alemania prusianizada previa a la Gran Guerra.

Esta cuestión se trabajará desde la teoría sociológica de la literatura de corte marxista de la mano del crítico Georg Lukács, en concreto, a partir del análisis que lleva a cabo de la obra en su obra *Thomas Mann*. En ella Lukács sigue la “norma metodológica de atenerse en todo primariamente a la obra, para interpretar a partir de ella al pensador y al político Thomas Mann, y no, como se hace a menudo, al contrario” (Lukács:1969, 19) la cual compartimos en la medida en que nos remitiremos al análisis textual de la obra, pero que consideramos que de llevarla hasta sus últimas consecuencias nos conduciría al biografismo y el psicoanálisis, ya que el objetivo del trabajo es interpretar al personaje, Aschenbach, y no a su autor.

Desde esta perspectiva trataremos de analizar qué contingencias impone la ideología burguesa al artista y como ésta lleva a la incompatibilidad entre el arte y la vida. Para ello profundizaremos en la problemática, tanto ontológica como social, del artista y veremos, a partir del febril monólogo del protagonista en el momento de su muerte, cómo ésta se articula argumental y formalmente. Hemos considerado ésta la mejor manera de proceder ya que la *Novelle* está construida mediante motivación retroactiva, es decir, todos los elementos formales, argumentales, incluso el título, están apuntando y preparan el final de la obra.

Para terminar con esta introducción, sólo aclararé que la escasez de las fuentes consultadas, así como la ausencia de referencia a las páginas en las citas de *Tod in Venedig* y la obra de Rosa Sala, se debe a la situación presente de confinamiento y crisis sanitaria global que ha dificultado el acceso a las obras.

1. CONTEXTO HISTÓRICO–CULTURAL

1.1. Brevísimo apunte biográfico

Thomas Mann nació en Lübeck en 1875, siendo el segundo hijo de Thomas Johann Heinrich Mann, senador y comerciante de cereales, como el padre de familia de la familia protagonista de su primera gran novela, *Los Buddenbrook*. Thomas Mann pertenece a una clase burguesía patricia de una forma consciente y crítica que se manifiesta en su obra.

1.2. Contexto histórico: la Alemania de Bismarck y los valores burgueses

La Alemania que habitó Thomas Mann en su juventud era la Prusia de Guillermo II, que asistía a la decadencia del poder de Otto von Bismarck frente al joven monarca. El ansia de expansionismo de este último y sus medidas diplomáticas enturbiarían el clima en el que estallaría la Gran Guerra (1914).

Esta Alemania se asentaba en los pilares de la ideología burguesa y el protestantismo que, pese a los roces con el catolicismo de ciertos estados del sur, se daban la mano para crear un estado fuertemente militarizado y autoritario. Las bases de esta ideología burguesa favorecieron las herramientas de control del estado al promover en el seno de la misma familia la disciplina y la obediencia (Sala: 2007).

Todo este clima tenso previo a la Primera Guerra Mundial, queda retratado al principio de la obra *Tod in Venedig*: “...an einem Frühlingsnachmittag des Jahres 19.., das unserem Kontinent monatelang eine so gefahrdrohende Miene zeigte...” (Mann: 1911, cap. 1).

1.3. Contexto cultural: fin de siècle, modernismo, los maestros de Thomas Mann

Thomas Mann vivió en su juventud el cambio de siglo y la consecuente crisis conocida como *fin de siècle*. Tras la socavación de los valores burgueses y la muerte de Dios, definida por Friedrich Nietzsche, y la disolución del sujeto unitario y esencial consciente de sí mismo, como consecuencia del giro lingüístico y el psicoanálisis de Freud, la humanidad se siente perdida y una sensación de angustia y decadencia se apodera de la intelectualidad europea.

En la época de la autonomía del arte este se separa de la sociedad y esto hace necesario pensar cuál va a ser la relación del arte con la vida y el lugar del artista en la

sociedad. Este tema anima obras como *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke o *To the lighthouse* de Virginia Woolf. Así podemos afirmar que la relación problemática, incluso la incompatibilidad, entre el arte y la vida no es un tema aislado, que trata Thomas Mann solo, sino que se vincula al *Zeitgeist* del cambio de siglo, tomando, sin embargo una forma muy característica en el contexto alemán:

No se crea que se trata solo de un problema marginal o periférico de la cultura burguesa alemana de los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. El problema se sitúa en su mismo centro: la moral de la <<disciplina vital>> está íntimamente ligada con las condiciones espirituales de vida de los mejores representantes de la cultura, de los más auténticos intelectuales de la imperialista y prusianizada Alemania guillermina. Respecto a algunos intelectuales, sobre todo aquellos que no estaban dispuestos a buscar su felicidad por el camino de los Hagenström, la disyunción entre Christian y Thomas Buddenbrook, entre anarquía del sentimiento y disciplina vital era, en realidad profundamente típica. (Lukács: 1969, 27).

También hay que tener en cuenta que Thomas Mann convivió con los movimientos de vanguardia y aún así se decantó por el realismo y el clasicismo.

Ante dicho sufrimiento de la Era Moderna, Thomas Mann busca una justificación en la filosofía de Schopenhauer, como lo hace su personaje Thomas Buddenbrook, si tomamos biográficamente el ejemplo que pone Lukács de la escena de *Los Buddenbrook* (Lukács: 1969, 18). Vemos el gran impacto que tuvo para Mann *El mundo como voluntad y representación* en *Tod in Venedig*, así como la influencia de los que Lukács llama los maestros de Thomas Mann:

Veía el gran camino de la evolución alemana en el orden del pensamiento (...) como partiendo de Goethe y de él, a través de Schopenhauer y Wagner, hasta Nietzsche, desde el cual se llegaba a una cultura de pensamiento auténticamente alemán, propia de la actualidad y del futuro. (Lukács: 1969, 18).

A estos nombres hay que sumarle el de Sigmund Freud, el padre del psicoanálisis.

1.4. Tod in Venedig en el conjunto de la obra de Thomas Mann

La obra a tratar se inscribe en la primera etapa de la obra de Thomas Mann, es decir, es una obra de juventud. Las obras previas a la Gran Guerra se centran en lo que Lukács llama “la búsqueda del burgués” (Lukács: 1969, 24), es decir, Mann trata de analizar la esencia misma del burgués y de discernir cuál es el verdadero burgués. Esto tiene que ver con un fenómeno que vemos retratado también en la obra de Fontane *Frau*

Jenny Treibel: la evolución de la burguesía cultural a la burguesía puramente económica. Este cambio en el seno de la burguesía se presenta como problemático porque deja atrás los valores fundacionales que la asentaron como clase dominante a favor de una ética puramente materialista y mercantilista. Es el conflicto que vemos, por ejemplo, entre los Buddenbrook y los Hagenström en la primera novela de Mann.

A diferencia de *Los Buddenbrook*, en que el protagonismo lo tiene la familia burguesa y el conflicto se centra en mantener el buen nombre de esta que entra en decadencia por el interés de las nuevas generaciones por el arte, en *Tod in Venedig*, el protagonista es un artista, un escritor, y el conflicto se da entre la naturaleza del artista y la ideología que rige la vida burguesa. Ya la temática se traslada al arte en *Tonio Kröger*, obra que Lukács califica de epílogo de la primera, y prólogo a la segunda (Lukács: 1969: 26), viendo este tema, el de la incompatibilidad entre la vida y el arte, su desarrollo en *Tod in Venedig* y posteriormente en el *Doktor Faustus*:

«La muerte en Venecia» es la culminación de un proceso configurador. Porque en Gustav von Aschenbach llega a su plenitud lo que en Tonio Kröger no era sino deseo y tendencia. Ha construido una vida formalmente perfecta y una obra importante basándose en la moral de la «disciplina vital». (Lukács: 1969, 26).

2. CONSIDERACIONES GENERALES

2.1. Presentación de la problemática: El aislamiento del artista de la sociedad burguesa

En su lectura de la obra y la figura de Thomas Mann, Lukács entiende “la búsqueda del burgués como piedra de toque de la obra de Thomas Mann y fundamento de su popularidad e importancia representativa” (Lukács: 1969, 19). Esta búsqueda es un intento de discernir la verdadera moral burguesa en un momento de crisis de valores (como ya hemos comentado cuando hablábamos del contexto cultural) para poder encontrar un sitio para el arte en él. Esta búsqueda,

conduce a una contradicción esencial de la existencia del artista en la era burguesa, que Friedrich Schiller fue el primero en desvelar con su indicación de lo «sentimental» (elegiaco, satírico e idílico) como tendencia básica del nuevo mundo burgués. La confrontación originaria, genialmente iluminadora, es de una evidencia tan sencilla como punzante: «El poeta... es naturaleza en sí mismo, o tendrá que buscarla» (Lukács: 1969, 19).

En esta dicotomía se basa el mismo crítico para su teoría de la novela. En ella trata de explicar cuál es la esencia de la novela como género moderno en contraposición a la épica, como género premoderno. Lukács habla de *sociedades cerradas*, para las

épocas anteriores, y *sociedades problemáticas*, para la época moderna. Cada una de ellas tiene un tipo de héroe: el *héroe épico* (propio de la era antigua) y el *héroe novelesco* (ya en la era moderna):

el héroe novelesco (...) Es un héroe problemático en una civilización problemática, y dolorosamente busca valores absolutos que ni siquiera conoce y un mundo a su medida que no va a encontrar, de ahí que la ironía se convierta en un <<factor estructurante>> fundamental para el género novelesco (Viñas: 19..., 417).

El *héroe épico* sería el propio del arte ingenuo y el *héroe novelesco* lo sería del sentimental. La raíz del problema es la búsqueda de una armonía originaria que no puede darse ya:

En los poetas ingenuos – asegura Schiller – la razón y los sentimientos – que son los dos aspectos que definen al hombre – están unidos en perfecta armonía, pero cuando el hombre entra en la etapa de la cultura se aleja de la sencillez de la naturaleza y su vida y el arte se vuelven más artificiales y ese equilibrio entre sentimientos y razón se pierde (...) (Viñas: 2012, 254)

Para Schiller, la misión del poeta sería la de “mediador entre el hombre y la naturaleza, entre el intelecto y los sentimientos” (Viñas: 2012, 254) pero este es “un objetivo utópico, inalcanzable, infinito: recuperar un ideal perdido – la armonía entre razón y sentimientos–” (Viñas: 2012, 254).

Desde un punto de vista más materialista, tenemos el hecho de que el “aislamiento del artista y el arte de la sociedad capitalista es un hecho en época de Thomas Mann” (Lukács: 1969, 60). En una sociedad en la que prima la razón y la emocionalidad se rechaza, la vida del artista, prototípicamente marginal y apasionada entra en contradicción con el principal valor de la moral burguesa: la *disciplina vital*. El artista no encaja en este mundo y queda aislado socialmente, debido también a la imagen contradictoria del arte que tiene la burguesía: lo aprecia como entretenimiento (aún con reticencia porque lo considera un lujo superfluo) y a la vez tiene una concepción espiritual de él, codificada dentro del ideal de *Bildung*.

En este contexto, la dicotomía entre *disciplina vital* y *anarquía del sentimiento* entra en juego y el artista intenta encontrar su lugar en esta sociedad sometándose a su lógica y sistema de valores. Pero, ¿cuál es el sistema de valores de esta civilización y cómo llegó a consolidarse?

2.1.1. Los valores burgueses: *Bildung, Tugend, Familie*

Como clase emergente la burguesía tuvo que luchar por la supremacía que hoy en día ostenta. Para ello construyó su identidad en torno al *orgullo burgués* en oposición a la clase entonces dominante, la aristocracia. En esta cruzada ideológica (Sala: 2007, 81-82), la burguesía construyó su identidad en torno a una serie de valores y cualidades que se oponían a la idea que tenían de la aristocracia y lo hicieron sobre tres pilares: el ideal cultural *Bildung*, el ideal moral de la virtud [*Tugend*] y la familia como espacio privado seguro y a la vez adoctrinadora en disciplina.

La *Bildung* como ideal cultural se convertiría en la columna vertebral del idealismo alemán. Encontró la aceptación entre la aristocracia, llegando está incluso a promocionar la educación y, a la larga, a adoptar este ideal, creando una simbiosis entre conocimiento y poder (Sala: 2007, 81-82) porque aplazaba la revolución política violenta (Sala: 2007, 85-86). Pero, ¿en qué consiste la *Bildung*? Una definición podría ser:

El conocimiento propiamente dicho o erudición, sumado a estos nuevos elementos – la experiencia vital que procura el trato con los demás y el desarrollo del gusto por las artes –, más la voluntad manifiesta del máximo desarrollo como ser humano (...) (Sala: 2007, 73).

Así el *Gebildete*, la persona dotada de *Bildung* es “aquel que trata de << aprehender tanto mundo como sea posible y de vincularlo a su persona tan estrechamente como pueda>>” (Sala: 2007, 73). Esta definición de Humbolt incluye la doble vertiente de la *Bildung*: tan importante es el proceso como el resultado. Además, expresa la vinculación que tiene este ideal con los conocimientos humanísticos (*mundo, ser humano*), muy conectada con la reivindicación de los “conocimientos inútiles” – aquellos que no son estrictamente necesarios para hacer el propio oficio y sobrevivir –, reivindicación vinculada a la renuncia de la funcionalidad, como reacción contra el pensamiento utilitarista ilustrado (Sala: 2007, 75). Aunque rechace este aspecto de la Ilustración, sin ella no habría sido posible un ideal de estas características: la Ilustración impulsó el proceso de secularización que dejó el vacío espiritual que ocuparía la *Bildung*, hasta el punto que el viaje se convertiría en ritual y los destinos culturales, como Atenas, Italia etc. se convertirían en lugares de peregrinaje (Sala: 2007, 77). El protestantismo proporcionó la segunda condición de posibilidad, al promover “la exploración racional y el perfeccionamiento de la propia consciencia” (Sala: 2007, 77) que favoreció el culto a la capacidad de raciocinio.

El segundo pilar del ideario burgués es la virtud, *Tugend*, en tanto que valor moral. Esta tiene tres vertientes, tres expresiones: la actitud moral, la laboriosidad y la castidad, o la represión sexual. Para el burgués, la actitud moral es su única fuente de satisfacción: “Ser noble y bueno haciendo el bien/ es más que dinero y honor.” (Sala: 2007, 90) así reza la *Canción* de Mathias Claudius, “testimonio programático de los valores que la burguesía va a considerar propios y que constituyen la base del <<orgullo burgués tradicional>>” (Sala: 2007, 89). Es su fuente de satisfacción, que no de felicidad: “¡Estar satisfecho, ése es mi lema!/ ¿De qué me sirven la honra y el dinero?/ A mí ya me basta con lo que tengo.” (Sala: 2007, 90). El concepto de satisfacción, una “resignada satisfacción”, se opone al de “felicidad personal” en el ideario burgués y queda fuertemente vinculada al sentido del deber. Así, ante el hedonismo de la corte, se contraponen la virtud y el sentido del deber burgués, idea heredada de la ortodoxia luterana: el Dios luterano exige obediencia (Sala: 2007, 91). Por otro lado, rechaza la honra y el dinero, cualidades de la aristocracia, para resignarse con lo que tiene: el fruto de su trabajo. Si la cultura ennoblecía, “El trabajo es el ornamento del burgués/ (...) a nosotros nos honra el trabajo de nuestras manos” según la *Canción de la campana* de Schiller, “himno por excelencia del ideario burgués” (Sala: 2007, 92). Fue Lutero quién asentó las bases de este ideario al formular sus dos principios fundamentales: “Trabajar y acumular riqueza era más respetable a los ojos de Dios que (...) ser pobre, y (que) tener una familia estaba mejor visto por el Altísimo que el celibato (...)” (Sala: 2007, 94). En relación a la familia, la virtud se entiende como culto a la castidad, en otras palabras represión sexual al servicio de la preservación de la familia burguesa.

Así llegamos al tercer pilar del ideario burgués: la familia. Gracias a los principios del trabajo y la familia antes mencionados, se produce una escisión aún mayor entre el espacio público (dominado por la nobleza) y el privado (en el que se confinaría la burguesía, para compensar su forzada inactividad política) (Sala: 2007, 104). Dicha escisión se cristaliza en el concepto de *Gemütlichkeit*, que se refiere a la sensación de comodidad del hogar. Así la familia se convierte en el *espacio seguro* del burgués donde puede “abandonarse sin riesgo a la propia emocionalidad” (Sala: 2007, 97). Por otro lado, al reproducir estructuras jerárquicas en las que se debe obediencia a la autoridad (*Honrarás a tu padre y a tu madre*) sometiendo a los individuos a un rígido control, la familia deviene un “centro de cría de servidores a la autoridad estatal” (Sala: 2007, 98).

Entre estos valores podemos entrever ya la problemática central de la moral burguesa que atormenta a Thomas Mann: se premia el raciocinio, la disciplina, la laboriosidad y la represión sexual sobre la emocionalidad y la pasión lo que se traduce en la oposición entre *disciplina vital* y *anarquía del sentimiento* y la connotación positiva de la primera sobre la segunda. Y de ahí la incompatibilidad de la vida – burguesa, disciplinada – y el arte – pasional, anárquico.

2.1.2. Vulneración de estos valores por la existencia artística

En el ideario burgués el arte y, sobretodo, el artista, ocupan un lugar problemático. El arte es visto como una mera forma de entretenimiento, y por lo tanto un lujo aristocrático que va contra la moral utilitarista (Sala: 2007) y que proporciona placer. En esta línea, la imagen del artista encarna lo antiburgués: se le ve como una persona ociosa, enferma y que “vive en connivencia con la felicidad” (Sala: 2007), en tanto que creador de cosas placenteras.

Es ocioso porque “no se gana el pan con el sudor de su frente (...) sino que se prostituye abusando de un don divino (...) A ojos del burgués tradicional, el artista, criatura supuestamente ociosa, se sustrae así del sufrimiento de la existencia” (Sala: 2007). En cuanto a la enfermedad, Rosa Sala lo ilustra con la metáfora del ganso de Clemens Brentano: “Cualquier ser humano tiene poesía en el cuerpo, al igual que tiene cerebro, corazón, estómago, bazo, hígado y similares; pero quien sobrealimenta, empacha o ceba alguno de estos órganos, centrándose en él por encima de todos, e incluso hace de ello una profesión, tendría que avergonzarse ante todos los demás hombres. Alguien que viva de la poesía es alguien que ha perdido el equilibrio, y, por muy bueno que esté, un hígado sobredimensionado de ganso presupone siempre un ganso enfermo” (Brentano en Sala: 2007). Y los artista tuvieron que abrazar esta imagen de sí mismos: “El precio que los artistas tuvieron que pagar para ser finalmente aceptados en la sociedad burguesa fue el de envolver su actividad en el misterio y el de reivindicar su propio sufrimiento” (Sala: 2007).

Hemos visto que la existencia del artista contradice la *Tugend* (no es laborioso, ni serio), y está del lado de la felicidad mediante el placer, entrando en contradicción con la satisfacción burguesa ante la vida. Sin embargo, hay un valor que sí lo ampara: la *Bildung*. En tanto que esta es estética, desde la filosofía de Schiller, “lo que el artista

produce – el arte– y lo que de ello se deriva – la <<educación estética>> – se han convertido en uno de los pilares de la identidad burguesa” (Sala: 2007). De este modo, el burgués se ve obligado a “incorporar en su seno a esta molesta criatura, el artista, que amenazaba con cuestionar sus viejos valores” (Sala: 2007). Así la aparente “antítesis irreconciliable” se convierte en una “simbiosis difícil” (Sala: 2007) que generará mucho material para las letras alemanas: el artista burgués. Thomas Mann es el paradigma de este nuevo tipo de artista y, como tal, se ocupa de la escisión entre lo burgués y lo antiburgués que se da en su seno intentando soldarla. (Sala: 2007)

2.1.3. Reconciliación de la vida artística y la burguesa desde esos mismos valores

Hablando de Goethe, Thomas Mann

caracterizó el pensamiento didáctico insistiendo en su carácter <<formador de puentes y vías de transición hacia el mundo de lo social a partir de lo personal e intimista>>. Es el camino que media entre la autocontemplación pura, proclive al narcisismo (...) y la actividad social. Solo así podían ser superadas la desolación, la enfermedad y la muerte por la salud y la vida (Lukács:1969, 61).

Tomando el papel que el ideal de *Bildung* otorga al artista, el de *Erzieher*, Thomas Mann intenta salvar la distancia que separa al artista de la sociedad. Para ello trata de soldar la brecha entre lo burgués y lo antiburgués intentando aplicar la ética de la burguesía, la *disciplina vital*, a la vida artística. Por ejemplo, Gustav von Aschenbach “ha construido una vida formalmente perfecta y una obra importante basándose en la moral de la <<disciplina vital>>” (Lukács: 1969, 26). Así vemos en *Tod in Venedig* como trata el

problema del rendimiento mismo de la vida del artista, en torno a la pregunta acerca de si la <<disciplina vital>> como domeñadora de la anarquía del sentimiento, puede hacer una profesión de la actividad artística – imagen aquí, para Thomas Mann, de legítima efectividad cultural, de auténtica profesión espiritual, ejercida a impulsos de una necesidad interior y llena de sentido– (Lukács:1969, 24).

2.2. La propuesta de Thomas Mann: Neuklassicismus

Mann se aparta del romanticismo wagneriano hacia un “new classicism”:

(...) something decidedly logical, formal and clear, something at once severe and serene, evincing no less will–power than Wagner’s, but intellectually cooler, more refined and even

healthier, something that does not seek greatness in Baroque grandeur nor beauty in intoxication – a new classicism, I fancy, must come. (Robertson, 2002, 95)

Este nuevo clasicismo parte de una tradición concreta. Goethe, Winkelmann y (Robertson, 2002, 96) Nietzsche (en concreto, su manera de entender la cultura griega en el *Nacimiento de la tragedia*).

2.2.1. El realismo de Thomas Mann

Lukács se refiere a la obra de Thomas Mann como “espejo del mundo” (Lukács: 1969, 14), retomando analogía de Stendhal. Sin embargo, para este crítico el realismo de Thomas Mann tiene una forma específica de representatividad:

Thomas Mann es un realista de rara fidelidad a la realidad, devoto, incluso, de la realidad. Si bien sus detalles, y aún más sus fábulas, sus concepciones ideales, de ninguna manera se quedan en la superficie de la vida cotidiana, si bien su depurado estilo resulta más que lejano de cualquier naturalismo, el contenido de su creación jamás va, en él, más allá de la realidad misma. (...) su dialéctica lleva, por vía natural, hasta más allá de sí misma, y nunca hacia una perspectiva de futuro encantada en el presente, ni tampoco vivificada de una manera entre utópica y realista. (Lukács: 1969, 13).

En este fragmento el Lukács está diferenciando el realismo de Mann del realismo burgués o del socialista: estos últimos tienden a dar una imagen utópica (piénsese en el *Bildungsroman* de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre*) mientras que Mann se aleja de todo idealismo o utopía y se centra en “el momento presente de la burguesía y su problemática”. (Lukács: 1969, 14).

En su empresa, Thomas Mann choca con su propia naturaleza como escritor realista no pudiendo llevar a cabo la misión de que otorga Schiller al artista y retratando críticamente esta realidad. Esto le sitúa en una “posición singular y paradójica. Por una parte muestra que la vía surgida del dilema entre Christian y Thomas Buddenbrook conduce a un reconocimiento de la prusianización de Alemania; por otro lado lleva a cabo en su obra una crítica destructora del irrealismo y carencia de valores de la ética entera de la disciplina vital” (Lukács: 1969, 28) llegando a hacer “crítica justificada de la civilización burguesa y democrática de Occidente” (Lukács: 1969, 60).

Más adelante veremos cómo se manifiesta formalmente este realismo que poco tiene que ver con el decimonónico.

2.2.2. Mythos y psicología

En *Tod in Venedig* Thomas Mann se apropia de la mitología antigua por primera vez (Dierks: 1990, 302). Mann no es ningún experto en la materia y hace un uso

pragmático de las figuras mitológicas (Dierks: 1990, 302). Estas le permiten crear una simbología propia que le permite llevar lo típico hacia lo atemporal:

“(…)Thomas Mann hat sich zum Tod in Venedig mit der antiken Mythologie ein Arsenal zusammenhängender Symbolik, von beziehungsreichen Figuren und Handlungsmustern zugänglich gemacht, das ihm fortan die Möglichkeit gibt, seinen Erzählungen >unterhalb< des raumzeitlichen Geschehens eine Ebene der überzeitlich Musterhaften – des Typischen – einzuziehen.(Dierks: 1990, 303)

Mann, en tanto que autor realista, se ocupa de lo cotidiano (*das Typisch*) en tanto que lo considera también como mítico. Aquí es dónde lo mítico y lo humano se dan la mano a través de la psicología (Dierks: 1990, 302). La simbiosis entre psicología (apoyada en el psicoanálisis freudiano) es el principio estructural de esta *Novelle* manifestándose a través de dos líneas de pensamiento: el retorno de lo reprimido como principio estructural [*Bauprinzip*] de la obra, por un lado, y la lucha entre el instinto dionisiaco y el apolíneo como explicación del retorno de lo reprimido (Dierks: 1990, 303).

Así vemos cómo Mann hace uso de la mitología, filtrada a través de la filosofía nietzscheana – en concreto, en la lectura del *Nacimiento de la Tragedia* – como metáfora de procesos psíquicos que están íntimamente ligados a una moral burguesa basada en la represión y el autocontrol. Más adelante nos detendremos en el análisis de dicha simbología y como representa el retorno de lo reprimido a nivel formal.

3. PRESENTACIÓN DEL MONÓLOGO PREVIO A LA MUERTE DE ASCHENBACH

3.1. Fragmento a analizar

»Denn die Schönheit, Phaidros, merke das wohl! nur die Schönheit ist göttlich und sichtbar zugleich, und so ist sie denn also des Sinnlichen Weg, ist, kleiner Phaidros, der Weg des Künstlers zum Geiste. Glaubst du nun aber, mein Lieber, daß derjenige jemals Weisheit und wahre Manneswürde gewinnen könne, für den der Weg zum Geistigen durch die Sinne führt? Oder glaubst du vielmehr (ich stelle dir die Entscheidung frei), daß dies ein gefährlich–lieblicher Weg sei, wahrhaft ein Irr–und Sündenweg, der mit Notwendigkeit in die Irre leitet? Denn du mußt wissen, daß wir Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne daß Eros sich zugesellt und sich zum Führer aufwirft; ja, mögen wir auch Helden auf unsere Art und züchtige Kriegersleute sein, so sind wir wie Weiber, denn Leidenschaft ist unsere Erhebung, und unsere Sehnsucht muß Liebe bleiben,—das ist unsere Lust und unsere Schande. Siehst du nun wohl, daß wir Dichter nicht weise noch würdig sein können? Daß wir notwendig in die Irre gehen, notwendig liederlich und Abenteurer des Gefühles bleiben? Die Meisterhaltung unseres Styls ist Lüge und Narrentum, unser Ruhm und Ehrenstand eine Posse, das Vertrauen der Menge zu uns höchst lächerlich, Volks–und Jugenderziehung durch die Kunst ein gewagtes, zu verbotenes Unternehmen. Denn wie sollte wohl der zum

Erzieher taugen, dem eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingeboren ist? Wir möchten ihn wohl verleugnen und Würde gewinnen, aber wie wir uns auch wenden mögen, er zieht uns an. So sagen wir etwa der auflösenden Erkenntnis ab, denn die Erkenntnis, Phaidros, hat keine Würde und Strenge: sie ist wissend, verstehend, verzeihend, ohne Haltung und Form; sie hat Sympathie mit dem Abgrund, sie ist der Abgrund. Diese also verwerfen wir mit Entschlossenheit, und fortan gilt unser Trachten einzig der Schönheit, das will sagen der Einfachheit, Größe und neuen Strenge, der zweiten Unbefangenheit und der Form. Aber Form und Unbefangenheit, Phaidros, führen zum Rausch und zur Begierde, führen den Edlen vielleicht zu grauenhaftem Gefühlsfrevel, den seine eigene schöne Strenge als infam verwirft, führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie. Uns Dichter, sage ich, führen sie dahin, denn wir vermögen nicht, uns aufzuschwingen, wir vermögen nur auszuschweifen. Und nun gehe ich, Phaidros, bleibe du hier; und erst wenn du mich nicht mehr siehst, so gehe auch du.«

* * * * *

(Mann: 1911, cap. 5)

3.2. Contextualización del fragmento dentro de la obra

Este fragmento se encuentra hacia el final del quinto y último capítulo de la *Novelle*. Aschenbach murmura este discurso con la lógica del sueño medio desmayado por la fiebre en una plaza de Venecia (la misma plaza en la que tomó la decisión de huir del lugar en el tercer capítulo, lo cual es irónico porque de haber respetado la decisión no se daría el final fatal). Aschenbach ha comido unas fresas “envenenadas”: “ ... kaufte er einige Früchte, Erdbeeren, überreife und weiche Ware und aß im Gehen davon.” (Mann: 1911, cap. 5), lo que nos deja entrever que el anciano se ha contagiado del mal, del cólera de la ciudad. En este momento su perdición es inevitable, el escritor de renombre se ha entregado completamente al Demonio, a Dionisio tras el sueño de la bacanal que tiene lugar unas páginas antes de este episodio. Tras este discurso, hay una elipsis de la acción y se nos anuncia su muerte al mismo tiempo que al mundo: “Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode” (Mann: 1911, cap 5).

3.3. Justificación de la selección

Al construirse la obra de manera que toda la estructura, los recursos y detalles están preparando el final fatal, este último punto álgido es especialmente esclarecedor. Este fragmento condensa el recorrido de toda la *Novelle* y su problemática: la lucha, la rendición del artista y también la conclusión de la lucha. Haciendo una analogía entre la estructura de la *Novelle* y la de la tragedia griega, podríamos ver en este monólogo la

moral que quiere transmitir la obra. Por eso hemos elegido partir de este y no otro punto del relato.

4. ANÁLISIS DEL DISCURSO FINAL

4.1. *Dichter nach Weisheit und Würde strebend*

Glaubst du nun aber, mein lieber, daß derjenige jemals Weisheit und wahre Manneswürde gewinnen könne, für den der Weg zum Geistigen durch die Sinne führt? (Mann: 1911, cap. 5)

Así se abre el último diálogo entre Fedro y Sócrates. El artista queda definido por su objetivo (sabiduría y dignidad) pero sobre todo por su manera de acceder a él. Esto último es lo que resulta problemático. Pero antes de entrar de lleno en el diálogo, presentemos a nuestro protagonista.

En el segundo capítulo se nos describe a Aschenbach como un escritor reconocido en su nación (le han dado un título nobiliario “von”) e internacionalmente (de ello son testigo las múltiples cartas que intercambia con gente de todo el mundo). Tomándole la palabra a Lukács, se puede decir sin temor a error que “Ha construido una vida formalmente perfecta y una obra importante basándose en la moral de la <<disciplina vital>>.” (1969, 26) No obstante, esta perfección es muy frágil, un sueño basta “y la <<disciplina vital>> se derrumba sin resistencia ni salvación posible, como si no fuera el producto de una vida difícilmente construida a base de sinceridad y ascetismo.” (Lukács: 1969, 26)

Centrémonos, pero, en el Aschenbach perfecto, el del principio de la *Novelle*. A través de sus obras se nos muestra la esencia su arte: Aschenbach es un escritor clásico y clasicista: en tanto que autor nacional, ejemplar e imitador de los clásicos (Robertson: 2002, 97). Su “klaren und mächtigen Prosa–Epopöe vom Leben Friedrichs von Preußen” (Mann: 1911, cap. 2) le otorga el reconocimiento como autor nacional al tratar épicamente un tema de la historia del país. Luego tenemos *Maja*, una clara referencia al velo de maya de Schopenhauer, “den figurenreichen, so vielerlei Menschenschicksal im Schatten einer Idee versammelnden Romanteppich” (Mann: 1911, Cap. 2). Tras la Epopeya y la novela se nos presenta un cuento: »Ein Elender« en que el escritor explota su faceta didáctica y señala a los jóvenes la manera ética de proceder: “einer ganzen dankbaren Jugend die Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis zeigte” (Mann: 1911, Cap. 2). Con esta obra se nos muestra su faceta de escritor ejemplar en lo ético, pero Aschenbach también es un modelo a seguir a nivel formal: su estilo es estudiado a en las escuelas como algo a imitar (Robertson: 2002,

97). Para completar la imagen de este autor se nos habla de un ensayo filosófico sobre la naturaleza misma del arte: “der leidenschaftlichen Abhandlung über »Geist und Kunst«, deren ordnende Kraft und antithetische Beredsamkeit ernste Beurteiler vermochte, sie unmittelbar neben Schillers Raisonement über naive und sentimentalische Dichtung zu stellen” (Mann: 1911, Cap. 2). En la equiparación con Schiller se cifra el carácter clasicista de Aschenbach y su éxito.

Pero nuestro protagonista ha tenido que recorrer un largo y extenuante camino para llegar a la cima de la gloria y la *Manneswürde*. En su juventud, Aschenbach fue un artista problemático:

Er hatte dem Geiste gefrönt, mit der Erkenntnis Raubbau getrieben, Saatfrucht vermahlen, Geheimnisse preisgegeben, das Talent verdächtigt, die Kunst verraten,—ja, während seine Bildwerke die gläubig Genießenden unterhielten, erhoben, belebten, hatte er, der jugendliche Künstler, die Zwanzigjährigen durch seine Zynismen über das fragwürdige Wesen der Kunst, des Künstlertums selbst in Atem gehalten. (Mann: 1911, cap. 2)

Robertson detecta aquí la influencia de Nietzsche en el joven Aschenbach: “As a young man he was intent on *Erkenntnis*, on psychological analysis of a skeptical and cynical sort. (...) he had learnt from Nietzsche how to question conventional morality and to seek its unacknowledged motives” (Robertson: 2002, 99). Sin embargo, en su madurez el artista reniega de la problematicidad, del conocimiento, del sentimiento y la pasión incluso en favor del esfuerzo, la disciplina y la claridad: “dem tiefen Entschlusse des Meister gewordenen Mannes, das Wissen zu leugnen, es abzulehnen, erhobenen Hauptes darüber hinwegzusehen, sofern es den Willen, die Tat, das Gefühl und selbst die Leidenschaft im Geringsten zu lähmen, zu entmutigen, zu entwürdigen” (Mann: 1911, Cap.2).

También se nos describe a Aschenbach como una persona débil, enfermiza, y que ha crecido aislada (debido a su estado recibió su educación en casa):

Einzel, ohne Kameradschaft war er aufgewachsen und hatte doch zeitig erkennen müssen, daß er einem Geschlecht angehörte, in dem nicht das Talent, wohl aber die physische Basis eine Seltenheit war, deren das Talent zu seiner Erfüllung bedarf,—einem Geschlechte, das früh sein Bestes zu geben pflegt und in dem das Können es selten zu Jahren bringt.

Esa lucha contra la propia fisicidad, contra la debilidad, no solo física sino de carácter, es precisamente la que dignifica a este artista y le convierte en un héroe.

4.1.1. Imagen del artista ideal: Artista–soldado; Schwacher Held.

(...) ja, mögen wir auch Helden auf unsere Art und züchtige Kriegerleute sein (...)

(Mann: 1911, cap. 5)

Se presenta al artista como un guerrero, como un soldado. En la *Novelle* la terminología y las metáforas bélicas son frecuentes cuando se habla de la esencia del arte y de la naturaleza del artista. En esta concepción agónica del arte el artista es un guerrero que gana su honor [*Tugend*], gloria [*Ruhm*] y dignidad [*Würde*] en la batalla: lo que ha llevado a Aschenbach a la gloria [*Ruhm*] no ha sido tanto su talento, como su esfuerzo y disciplina [*Zucht*]. La superación de la debilidad física es lo que lo convierte en un héroe moderno (Robertson: 2002, 99). Y no solo en *un* héroe moderno sino en *el* héroe moderno, el único que corresponde a esa época:

(...) konnte man zweifeln, ob es überhaupt einen anderen Heroismus gäbe, als denjenigen der Schwäche. Welches Heldentum aber jedenfalls wäre zeitgemäßer als dieses? Gustav Aschenbach war der Dichter all derer, die am Rande der Erschöpfung arbeiten, der Überbürdeten, schon Aufgeriebenen, sich noch Aufrechthaltenden, all dieser Moralisten der Leistung, die, schwächling von Wuchs und spröde von Mitteln, durch Willensverrückung und kluge Verwaltung sich wenigstens eine Zeitlang die Wirkungen der Größe abgewinnen. Ihrer sind viele, sie sind die Helden des Zeitalters. (Mann: 1911, cap. 2)

La condición de artista se concibe como una lucha que se desarrolla durante toda la vida y que se cifra en dos palabras clave *Zucht* – “Da er also die Aufgaben, mit denen sein Talent ihn belud, auf zarten Schultern tragen und weit gehen wollte, so bedurfte er höchlich der Zucht” (Mann: 1911, cap. 2)– y *Durchhalten* – “Aber sein Lieblingswort war »Durchhalten«,—er sah in seinem Friedrich–Roman nichts anderes als die Apotheose dieses Befehlswortes, das ihm als der Inbegriff–leitend–tätiger Tugend erschien.” (Mann: 1911, cap. 2). En esta última cita aparece otra de las palabras clave: *Tugend*, que nos pone de manifiesto cómo el relato sobre el trabajo y el esfuerzo, el pilar principal de la ideología burguesa, se ha trasladado al ideal artístico. La relación entre el trabajo, el esfuerzo y la virtud es tal, que este heroísmo de la debilidad queda plasmado la imagen del mártir San Sebastián: “die Konzeption »einer intellektuellen und jünglinghaften Männlichkeit« sei, »die in stolzer Scham die Zähne aufeinanderbeißt und ruhig dasteht, während ihr die Schwerter und Speere durch den Leib gehen«” (Mann: 1911, cap. 2).

La devoción que pone Aschenbach en su escritura toma elementos espirituales, religiosos, que ilustran este nuevo papel que cumple el arte en la sociedad burguesa: el de nueva espiritualidad y también muestra cómo el artista se ve obligado a envolver de misterio y sufrimiento el proceso creador. Así vemos cómo el autor de *Maja* ofrece en sacrificio sus fuerzas en el altar del arte:

Mit vierzig, mit fünfzig Jahren wie schon in einem Alter, wo andere verschwenden, schwärmen, die Ausführung großer Pläne getrost verschieben, begann er seinen Tag beizeiten mit Stürzen kalten Wassers über Brust und Rücken und brachte dann, ein Paar hoher Wachskerzen in silbernen Leuchtern zu Häupten des Manuskripts, die Kräfte, die er im Schlaf gesammelt, in zwei oder drei inbrünstig gewissenhaften Morgenstunden der Kunst zum Opfer dar. (Mann:1911, cap. 2)

Y esta entrega al arte se ve como una victoria moral [*den Sieg seiner Moralität*], pero ¿una victoria sobre qué, exactamente? Conceptualmente, esta lucha se expresa como la lucha entre instinto apolíneo y el dionisiaco, entre inconsciente y superyó e incluso como la lucha entre lo clásico y lo romántico en el sí del artista.

4.1.2. La lucha del artista: lo apolíneo y lo dionisiaco

En la lucha que acontece en el devenir artístico operan dos fuerzas, dos instintos: el apolíneo y el dionisiaco: “(...) la evolución del arte es resultado del espíritu apolíneo y del espíritu dionisiaco, de la misma manera que la dualidad de los sexos engendra la vida en medio de luchas perpetuas y por aproximaciones simplemente periódicas”. (Nietzsche: 2014, 47)

Una breve aclaración de en qué consiste cada uno nos la da Robertson:

(...) the sunlit world of Greek sculpture, called ‘Apolline’, is contrasted with the dark, violently sensual, ‘Dionysiac’ world (...) A civilised Greek had to accept that ‘ his whole existence, with all its beauty and moderation, rested on a concealed underground of suffering and insight [*Erkenntnis*], which was disclosed by that Dyonisiac element’. It was only in the spirit of tragedy, Nietzsche argued, that these two discordant truths, the truth of Apollo and the truth of Dionysus, could be held together in a single thought. (Robertson: 2002, 104)

En la civilización griega lo apolíneo y lo dionisiaco son las dos caras de la misma moneda: la luz solar, la medida, la figuración, por un lado, y la oscuridad, el desenfreno, lo informe por otro lado. A Apolo se atribuye el arte escultórico, así como el don de la adivinación, los sueños en tanto que figuración, que creación de imágenes (Nietzsche: 2014, 50), y la individuación. Dionisio representa la ausencia de forma, la vida en potencia, la disolución de los límites en el contexto de la embriaguez, por ello se le atribuye la música, lo primigenio, salvaje y sus atributos son el tigre, la pantera

(Nietzsche: 2014, 52) y la flauta de pan. Al trasladarla a la *Novelle* esta lucha adquiere nuevos tintes y matices, nuevas capas de significado. Por ejemplo, si recurrimos a la filosofía de Schopenhauer, de la cual Thomas Mann era devoto, el *principium individuationis*, el *velo de Maya*, la apariencia, la *representación*, pertenecen a los dominios de Apolo (Nietzsche: 2014, 51). Lo que hay tras el velo desgarrado, la *Unidad Primordial* (Nietzsche: 2014, 52), la *voluntad*, pertenecen a Dionisio.

Esta realidad griega dual que Nietzsche describe, entra en contradicción al trasladarse a la modernidad. Como ya hemos desarrollado, la comunidad [*Gemeinschaft*] griega se diferencia radicalmente de la sociedad [*Gesellschaft*] moderna. En la primera la armonía es posible (en la tragedia) porque existe un suelo común, mientras que en la segunda los instintos luchan infinitamente y es el artista el que, como mediador, trata de encontrar la armonía primigenia. Otra diferencia entre ambas sociedades es la concepción de la homosexualidad. Mientras en la primera está integrada en la sociedad y tiene un valor educativo incluso, en la segunda está duramente castigada por el cristianismo. Lo que nos lleva al psicoanálisis, pues esta pasión (homosexual) deberá ser reprimida. Ya nos detendremos en la cuestión psicoanalítica más adelante, lo que nos interpela ahora mismo es cómo encaja en esta lucha: el superyó, el agente represor, estaría del lado de Apolo, mientras que lo reprimido, los sentimientos, están insuflados del instinto dionisiaco.

Volviendo a la cuestión que nos interesa en el presente trabajo, vemos como el ideal de *disciplina vital* se alinearía con Apolo (junto a lo moral y la represión) mientras que la *anarquía del sentimiento* es expresión del instinto dionisiaco (que sería lo reprimido). Otra variación de esta oposición la encontramos en Robertson: “classical clarity and control” del lado de la *disciplina vital*, de Apolo y “the sensuous pleasure that forms part of the experience of art” junto a la *anarquía del sentimiento*, es decir, junto a Dionisio (2002, 104).

Siguiendo a Robertson, vemos en el segundo capítulo de la *Novelle*, al que ya hemos hecho referencia al presentar a Aschenbach, que pese a su clasicidad, este tiene afinidad con el romanticismo (2002, 98): lo clásico y lo romántico conviven dentro de él, en pugna por la hegemonía. Para Goethe y Schiller “classicism includes the physical health and harmony, the sense of being happily at home in the world, that they ascribed to the Greek” (Robertson: 2002, 98). Aschenbach está muy alejado de ese ideal. Su trabajo artístico es fruto de una voluntad de hierro opuesta a una complexión física débil y enfermiza. Con esa fuerza de voluntad domina y reprime su lado romántico,

apasionado de creador: “His feminine, intuitive abilities, his maternal inheritance, are under the firm guidance of his masculine, rational character” (Robertson: 2002, 98) Así, podemos añadir lo clásico, sano, racional, masculino a la lista de lo apolíneo, y lo romántico, intuitivo, irracional, sensual, enfermizo, femenino a la de lo dionisiaco.

4.1.3. El regreso de lo reprimido: mecanismos de represión, lapsus, sueños y ensoñaciones.

Según el psicoanálisis freudiano, nuestra psique consta de tres niveles: el yo (la conciencia), el ello (el inconsciente o subconsciente) y el superyó (que es el que mantiene a raya al inconsciente y contiene todas las normas morales y sociales). Aquello irracional, o que nos daña (los traumas por ejemplo), los instintos que van contra la civilización, todo ello es recluso en el subconsciente, es reprimido. Lo reprimido pugna por alcanzar el nivel consciente, el yo y cuanto más dura y duradera sea la represión, con más fuerza intentará lo reprimido emerger de entre las sombras y alcanzar la luz de la conciencia.

En el caso de Aschenbach, vemos como toda una vida de represión de los sentimientos y de la pasión homosexual hace que el encuentro con Tadzio provoque en él tan honda impresión.

Robertson achaca el exceso de entusiasmo – en detrimento de la reflexión – que será la perdición de nuestro artista a la “mid–life crisis” junguiana (2002, 100). Según Jung esta crisis se da en personas exitosas, que alcanzada cierta edad, ha logrado el éxito enfocando sus energía en una única dirección, no desarrollando o reprimiendo otras facetas de su vida, otros deseos (Robertson: 2002, 100). En dicha crisis “buried aspects of their self make their presence felt through significant dreams, hallucinations and outbursts of emotion” (Robertson: 2002, 100). Los sueños, en la disciplina freudiana, son propicios a revelar aquello que el inconsciente alberga: durante el sueño, la conciencia se apaga y el superyó pierde fuerza permitiendo que algunas cosas emerjan del inconsciente. No obstante, el ello no se expresa libremente ni sigue la lógica racional: su mensaje nos llega codificado. Otro mecanismo que tiene lo reprimido para alcanzar la conciencia son los lapsus: errores, descuidos que parecen totalmente aleatorios pero que son un mensaje del subconsciente. Un ejemplo de lapsus lo tendríamos en el encuentro de Aschenbach con el excursionista extranjero en el primer capítulo de la *Novelle*: “Er hatte ihn in der nächsten Minute vergessen. Mochte nun aber das Wandererhafte in der Erscheinung des Fremden auf seine Einbildungskraft gewirkt

haben oder sonst irgendein physischer oder seelischer Einfluß im Spiele sein (...)”. La voz narrativa, que en este fragmento consideramos que es afín al pensamiento del escritor, dice que este ha olvidado por completo la presencia del viajero, pero sigue pensando en él.

En este primer encuentro con lo que llamaremos los *mensajeros de la Muerte*, se desencadena lo dionisiaco reprimido en Aschenbach con una fuerza tal que lo traslada a una alucinación muy vívida. En esta aparece la selva primigenia ‘Uhrweltwildnis’ que es todo lo contrario al edificio regio que es la vida profesional que Aschenbach se ha construido: es sensual, erótica y asusta, contiene la sugerencia del apetito voraz en la figura del tigre y hace la función de premonición incluso, ya que nos recuerda que Venecia se construyó sobre un pantano (Robertson: 2002, 100).

Desde este primer detonante, lo dionisiaco, las ganas de viajar, de huir de la vida de martirio que se ha labrado, van apoderándose lentamente del viejo escritor y cuando Tadzio entra en escena, este está ya perdido irremisiblemente. El último muro de contención caerá con el sueño orgiástico del capítulo 4:

Das war der Rausch; und unbedenklich, ja gierig, hieß der alternde Künstler ihn willkommen. Sein Geist kreiste, seine Bildung geriet ins Wallen, sein Gedächtnis warf uralte, seiner Jugend überlieferte und bis dahin niemals von eigenem Feuer belebte Gedanken auf.

Este sueño presenta una festividad en honor al Dionisio: es una orgía en la que Aschenbach pierde su individualidad mezclándose con toda la gente en un estado de absoluta embriaguez y olvido de sí mismo. La flauta de pan y los aullidos preceden a la aparición de un gran símbolo fálico que desencadenará el abandono de Aschenbach. Vemos como aparece el símbolo fálico y la sensualidad y como embargan al solitario, como el narrador lo llama múltiples veces, con la fuerza de lo que ha estado reprimido toda una vida.

4.2. *Schönheit als Weg*

»Denn die Schönheit, Phaidros, merke das wohl! nur die Schönheit ist göttlich und sichtbar zugleich, und so ist sie denn also des Sinnlichen Weg, ist, kleiner Phaidros, der Weg des Künstlers zum Geiste.

(Mann: 1911, cap. 5)

Ante la influencia de Tadzio, Aschenbach intenta mantener el carácter estético de sus sentimientos interpretándolos a través de la doctrina de la Belleza de Platón, que aparece en los diálogos de *Fedro* y el *Banquete*.

4.2.1. *Phaidros*, diálogo con Platón

Denn die Schönheit, mein Phaidros, nur sie, ist liebenswürdig und sichtbar zugleich: sie ist, merke das wohl! die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen können. Oder was würde aus uns, wenn das Göttliche sonst, wenn Vernunft und Tugend und Wahrheit uns sinnlich erscheinen wollten? Würden wir nicht vergehen und verbrennen vor Liebe, wie Semele einstmals vor Zeus? So ist die Schönheit der Weg des Fühlenden zum Geiste,—nur der Weg, ein Mittel nur, kleiner
Phaidros... (Mann: 1911, cap 4)

Según el platonismo, filosofía de la que bebe muy claramente Schopenhauer, el mundo está conformado por una dualidad: el mundo sensible, de las apariencias, y el mundo inteligible, de las Ideas. En este sistema filosófico, el primero está connotado negativamente mientras que el segundo lo está muy positivamente: en él se hayan la Verdad, el Bien y la Belleza. Estas ideas no son accesibles a la humanidad, de igual forma que es desconocida la existencia de la voluntad schopenhaueriana, y se manifiestan bajo la pluralidad en lo sensible. Pero la Belleza es la única de las Ideas que tiene una forma sensible, acercando la Verdad de las Ideas a los humanos.

Die Meisterhaltung unseres Styls ist Lüge und Narrentum, unser Ruhm und Ehrenstand eine Posse, das Vertrauen der Menge zu uns höchst lächerlich, Volks- und Jugenderziehung durch die Kunst ein gewagtes, zu verbiethendes Unternehmen. Denn wie sollte wohl der zum Erzieher taugen, dem eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingeboren ist?

En la *República*, su diálogo sobre un país ideal, Platón echa a los poetas de la civilización. Por su carácter de imitadores del mundo sensible, no son adecuados para la tarea que tenían en aquel momento: la educación de los jóvenes. Al crear copias de lo que es en sí ya copia, están doblemente alejados de la Verdad. Sin embargo, este no será el argumento que hace que el Sócrates de la *Novelle* crea inapto al poeta para enseñar. La causa de su inadecuación a la tarea educativa es precisamente el arrebató, el amor.

En los mencionados diálogos, Platón nos habla también del amor utilizando el concepto de *mania*, que podríamos traducir como locura. Entre los cuatro tipos de *mania*, las hay de origen divino (como la posesión que experimenta el oráculo) o patológicas. Entre estas últimas, nos interesa la cuarta, la que está inspirada por Eros y Afrodita, la *mania* amorosa.

Oder glaubst du vielmehr (ich stelle dir die Entscheidung frei), daß dies ein gefährlich-lieblicher Weg sei, wahrhaft ein Irr- und Sündenweg, der mit Notwendigkeit in die Irre leitet? (Mann: 1911, cap. 5)

4.3. *Eros como guía equívoco*

Denn du mußt wissen, daß wir Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne daß Eros sich zugesellt und sich zum Führer aufwirft; (Mann: 1911, cap. 5)

Eros tiende un puente entre la belleza sensible y la Idea de Belleza:

Amor fürwahr tat es den Mathematikern gleich, die unfähigen Kindern greifbare Bilder der reinen Formen vorzeigen: So auch bediente der Gott sich, um uns das Geistige sichtbar zu machen, gern der Gestalt und Farbe menschlicher Jugend, die er zum Werkzeug der Erinnerung mit allem Abglanz der Schönheit schmückte und bei deren Anblick wir dann wohl in Schmerz und Hoffnung entbrannten. (Mann: 1911, cap. 4)

Eros nos muestra la Belleza en la forma del cuerpo juvenil de Tadzio. Aschenbach está explorando (the) “shifting boundary between aesthetic appreciation and sensual desire” (Robertson: 2002, 102) pero debido a la fuerte represión que mencionamos más arriba, ante la contemplación de tal belleza nuestro poeta no puede más que caer presa del influjo de Eros, de la *mania*. Poniendo el entusiasmo, el deseo sensual, por delante de la reflexión, es incapaz de superar lo sensible y elevarse hacia lo inteligible (Robertson: 2002, 102). Esto lo hace caer en la decadencia y el abandono más absolutos.

4.3.1. Tadzio: Eros und Tod

La sola figura de Tadzio, su representación mitológica y cómo afecta a Aschenbach su presencia en los distintos estadios de su decadencia, podría ocupar una monografía por sí sola. Por tema de extensión, en este apartado daremos unos pocos apuntes tan solo.

Tadzio es la encarnación de la Belleza en un cuerpo sensible. Ante ella, Aschenbach queda aniquilado, como Sémele ante Zeus: los instintos dionisiacos reprimidos se liberan llevándole a la muerte.

Este adolescente se nos presenta con imágenes míticas: nos recuerda a Afrodita naciendo de la espuma marina cuando se baña en la playa, tiene el pelo rubio y ensortijado como Eros–cupido, es Narciso ensimismado en su reflejo y también Jacinto, amado por los dioses. También es musa: en su presencia Aschenbach escribe un texto sobre un tema cualquiera, pero que tendrá gran repercusión. Nos parece notable señalar de entre los atributos de Tadzio su vestimenta: la mayoría del tiempo viste traje de marinero, clara referencia al mar, que tiene una gran importancia en la *Novelle*. Aunque

no podamos detenernos demasiado en toda la simbología del mar, si apuntaremos su conexión con la filosofía de Schopenhauer como símbolo de la voluntad y de la disolución en esta. Los colores que usa el muchacho en su vestimenta son el rojo, que veremos que es uno de los *leit motive* que está apuntando a la muerte, y el azul, que nos recuerda a la tradición romántica: a la flor azul como símbolo de la Poesía en Novalis.

Pero esta Belleza es demoníaca a la par que divina: “La certera disciplina a la que Aschenbach se ha sometido para lograr con su escritura una perfección vital cede ante el demonio que Eros ha liberado y lo precipita en el ocio de la contemplación, porque Eros ama el ocio y sólo para el ocio ha nacido.” (Glantz: 2006) Esta encarna lo demoníaco, lo antiburgués, lo artístico, y procede y conduce a la enfermedad y la muerte. Afirmamos que procede de estas, porque Tadzio, al igual que el joven Aschenbach, es un muchacho enfermizo y débil y siguiendo a Glantz: “En *La Muerte en Venecia*, (...) Mann (...) hace coincidir la belleza con la enfermedad y con la muerte” (Glantz: 2006).

4.4. *Dichter nach Abgrund einrichtet*

4.4.1. Formalismo como apuesta moralmente problemática

Diese also verwerfen wir mit Entschlossenheit, und fortan gilt unser Trachten einzig der Schönheit, das will sagen der Einfachheit, Größe und neuen Strenge, der zweiten Unbefangenheit und der Form. Aber Form und Unbefangenheit, Phaidros, führen zum Rausch und zur Begierde, führen den Edlen vielleicht zu grauenhaftem Gefühlsfrevl, den seine eigene schöne Strenge als infam verwirft, führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie.

(Mann: 1911, cap. 5)

Al leer este fragmento debemos tener en cuenta que este es el final del recorrido de Aschenbach como artista. Recordemos que de joven abrazó el conocimiento crítico, el pensamiento de Nietzsche, y que fue un escritor problemático. Que al asomarse al abismo, renegó de él. La vía del rechazo al conocimiento y el refugio en el clasicismo, le llevan al punto donde está ahora, poco antes de morir. La madurez le hace renegar del conocimiento y refugiarse en la forma (por la que, recordemos, es un escritor ejemplar, que participa de la educación de los jóvenes): “As the moral content of Aschenbach’s works became simpler, their form became more accomplished, with a purity, simplicity and symmetry that are recognisably classical. (...) Formal perfection goes with diminution of content” (Robertson: 2002, 99).

Para Aschenbach, que, recordemos, persigue la virtud [*Tugend*], dejar de lado la moral resulta problemático. Él quiere ser un *hombre bueno* y, de hecho, vemos como al principio se le retrata como un santo – la imagen de su heroísmo es la de San Sebastián –, lo que hace aún más vertiginosa su caída. Para comprender mejor esta tesitura, echemos un vistazo a la ética de Schopenhauer tal como nos la explica Thomas Mann: “la esencia de la ética es superar el engaño y ver que todo es una misma cosa: voluntad. La Verdad de la voluntad encierra toda virtud, toda justicia, toda bondad y toda nobleza de ánimo. Y en su desconocimiento, preso en la ilusión, está encerrado su opuesto, a saber: el mal” (2014, 59). Al renegar del conocimiento, abandona su tarea de mediador entre lo sensible y lo inteligible, el poeta deja de ser *bueno* y de ser apto para ser educador [*Erzieher*], pues aunque su estilo sea ejemplar, no es más que una impostación vacía de contenido ético y pertenece al mal.

Siguiendo la estela de Schopenhauer, el *hombre bueno* es definido como aquel en quien “... lo que en el hombre bueno triunfa sobre la voluntad es el conocimiento (...) el conocimiento de que la diferencia entre él y los otros se basa en una ilusión que incita al mal, es un fenómeno engañoso; el conocimiento de que el en-sí de su propia manifestación fenoménica es también el en-sí de la manifestación fenoménica ajena (...)” (Mann: 2014, 63) Esta bondad queda sublimada en la *santidad*. Lo que caracteriza al *santo* es “Que éste no hace nada de aquello que le gustaría hacer, y hace todo aquello que no le gustaría hacer” (Mann: 2014, 61), lo que incluye la castidad como negación del deseo (Mann: 2014, 63), de la voluntad pues para Schopenhauer el foco de ésta es el sexo (Mann: 2014, 71). Y eso es precisamente lo que ha hecho Aschenbach toda su vida: reprimir el deseo para ser un *hombre bueno* hasta la *santidad*, o dicho de otro modo, subyugar la *anarquía del sentimiento* con la *disciplina vital*, pilar de la moral burguesa, para encajar en una sociedad que lo ve como un mal necesario, en tanto que artista.

4.4.2. Was für ein Abgrund?

Wir möchten ihn wohl verleugnen und Würde gewinnen, aber wie wir uns auch wenden mögen, er zieht uns an. So sagen wir etwa der auflösenden Erkenntnis ab, denn die Erkenntnis, Phaidros, hat keine Würde und Strenge: sie ist wissend, verstehend, verzeihend, ohne Haltung und Form; sie hat Sympathie mit dem Abgrund, sie ist der Abgrund.

(Mann: 1911, cap. 5)

Haga lo que haga el artista, solo puede terminar en el abismo. Pero, ¿qué es el abismo? El abismo es, de una manera muy general, lo antiburgués: es la pasión en la creación artística, es lo problemático, lo dionisiaco, lo sensual, lo demoníaco. Es también el ocio, la fascinación por la muerte, la búsqueda de la disolución y es también, en general, lo artístico tal como lo define Mann en *Sweet Sleep* (1909): “The artist’s morality is self–abandonment, straying and self–loss, it is struggle and hardship, experience, insight and passion [‘Erlebnis, Erkenntnis und Leidenschaft’]” (Robertson: 2002, 100). Es pues todo aquello a lo que el artista tiene que renunciar para encajar en lo burgués pero, a su vez, es él mismo, su esencia.

4.5. *La huida del artista: fascinación por la muerte*

Uns Dichter, sage ich, führen sie dahin, denn wir vermögen nicht, uns aufzuschwingen, wir vermögen nur auszuschweifen. Und nun gehe ich, Phaidros, bleibe du hier; und erst wenn du mich nicht mehr siehst, so gehe auch du.

(Mann: 1911, cap. 5)

Esta escisión en el sujeto artístico, esta lucha contra sí mismo es dolorosa y extenuante. Tras una vida de martirio, finalmente Aschenbach está agotado y solo quiere huir del arduo estilo de vida que se ha construido. Todo el relato de la *Novelle* es una huida: primero el paseo, luego el viaje y, finalmente, la enfermedad y la muerte. Aschenbach se autoengaña, justifica su partida como un descanso para recuperar fuerzas antes de trasladarse a su casa de verano en las montañas, pero realmente está huyendo y cuanto más se aleja de la *disciplina vital*, más se adentra en el ocio y la *anarquía del sentimiento*, más cerca está de la decadencia y la disolución del sujeto. Esta necesidad de huir, de aliviar el sufrimiento que le causa la vida que se ha labrado, se traduce en la fascinación por la muerte que impregna toda la *Novelle* hasta el punto que la muerte [*Tod*] es la primera (en el título) y la última palabra de la obra: “Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem **Tode**” (Mann: 1911, cap. 5).

4.5.1 Muerte como liberación

La muerte, pues no se ve como algo negativo sino que equivale a la liberación del sufrimiento. Si retomamos la filosofía de Schopenhauer, la vida no es más que sufrimiento y lucha: en la pluralización de la voluntad en la representación mediante el principio de individuación, la unidad primigenia ha quedado olvidada y cada forma de

la representación lucha contra las demás por hacer prevalecer su voluntad. La muerte no es más que la vuelta a la unidad primigenia, a ser una sola voluntad de nuevo, aliviando el sufrimiento de la individualidad. La muerte, en tanto que disolución de la individualidad pertenece también al terreno de lo dionisiaco y aparece en la *Novelle* como la llamada a la embriaguez, la disolución y el olvido de sí. El mar, en este sentido, aparece como imagen de la voluntad salvaje y anhelante de vida.

Por otra parte, en el ideario burgués la muerte y la fascinación por esta, se ven “como enfermedad, desolación, abismo y simpatía hacia la enfermedad o la desolación.” (Lukács: 1969, 61). Y como tal resulta problemática. La *Novelle* nos muestra el enfrentamiento entre la vida y la muerte y cómo

la vida solo puede ser horizonte, objeto solo de una –desesperada – nostalgia. El contenido real no es otro que la victoria interior y exterior de la muerte (...) La vida (el mundo) es inalcanzable para el individuo aislado de la sociedad burguesa (Lukács: 1969, 61).

5. CONSIDERACIONES FORMALES

Retomando la cuestión del realismo moderno de Thomas Mann, se diferencia del decimonónico en tres puntos principales: la casi ausencia de detalle o descripción objetiva, el narrador no fiable y cómo se desarrolla la evolución psicológica del personaje.

En cuanto al grado de detalle, no es para nada el que esperaríamos en un relato realista y los que aparecen tienen una motivación simbólica, están ahí por su valor simbólico (Robertson: 2002, 98). Lo que sí encontramos es lo que Robertson llama detalles naturalistas, que vienen a complementar este neoclasicismo (2002, 98). Detalles como la ceniza que cae sobre la cubierta del vapor que lleva a Aschenbach a Venecia o el olor a desinfectante de sus calles, por ejemplo (Robertson: 2002, 98).

El narrador, como hemos apuntado ya, no es un narrador omnisciente ni es fiable y tiene una función de distanciamiento de la obra:

The reader is distanced from the action, and allowed to form a considered judgement, by the narrator, who is not a distinct person but rather a distinct voice, sometimes close to Aschenbach, sometimes explicitly critical. (Robertson: 2002, 97)

Este narrador no explicita la evolución de Aschenbach, sino que está se desarrolla formalmente a través de la estructura de la *Novelle* y su principio de construcción: el retorno de lo reprimido.

5.1. La estructura de la obra: diálogo entre la *Novelle* y la *tragedia*

En *Tod in Venedig*, Mann establece un diálogo con la filosofía nietzscheana y se podría considerar que responde a *El nacimiento de la tragedia*. La *Novelle* se estructura como una tragedia clásica: en cinco partes. A continuación, presentamos una tabla con los paralelos que hemos encontrado entre los dos géneros:

Act/Kap 1	Act/Kap 2	Act/Kap 3	Act/Kap4	Act/Kap. 5
Prologue Character&setting	conflict ↑	rising action→climax	Falling Action	Denouement: Tone&Moral
Paseo Aschenbach (como condensación del viaje a Venecia).	Presentación del conflicto interno de Asch. presentando su vida y obra	Viaje, Pola; llegada a Venecia. Aparece Tazio. Peripecia: dejar Venecia. Climax: decisión de quedarse en venecia→resignación, rendición a la decadencia.	Decadencia de Asch. y Venecia asolada por la pandemia. Asch cada vez cae más bajo.	Asch. sigue cayendo hasta entregarse completamente al Mal. Muerte. Moral: discurso final de Asch.

Según Nietzsche, la tragedia es a la vez expresión de lo dionisiaco y lo apolíneo, que se dan la mano en la catarsis. Sin embargo, la obra moderna es incapaz de reconciliar estos dos instintos, solo puede expresar la lucha y, en este caso, la victoria de lo dionisiaco.

5.2. Principio de construcción: Retorno de lo reprimido y leitmotiv

Como ya hemos mencionado, Thomas Mann hace avanzar la trama y revela la evolución (o involución depende como se vea) del personaje a través de una simbología propia que se construye a través de los *leit motive* y del uso de las figuras mitológicas, incluyendo la teoría nietzscheana de lo apolíneo y lo dionisiaco.

Los *leit motive* son elementos, que mediante su repetición, quedan asociados a una idea o tema de manera simbólica. Por ejemplo, el color rojo preconiza la muerte: los labios enrojecidos de Aschenbach al salir del barbero, el lazo rojo de Tadzio, el zumo de granada que toma Aschenbach mientras el grupo de músicos ambulantes toca en el hotel o las fresas que come antes de caer enfermo, nos están anunciando la muerte del protagonista.

Otra variación de los *leit motive* son los personajes que llamaremos *mensajeros de la Muerte*, o *mensajeros de Dionisio*. Estos se caracterizan por tener aspecto extranjero, llevar algo amarillo y algo de color rojo, ser pálidos, de aspecto seco y enfermizo, que recuerda a la complexión de Aschenbach (Robertson: 2002, 101) y un aura oscura y sospechosa. Entre ellos se cuentan: el viajero que encuentra Aschenbach en la estación del tranvía – cuyo aspecto remite a Hermes Psicopompos, el que guía a las almas hasta el inframundo y quién le despierta las ganas de viajar–; el “falso joven” del vapor que lo lleva hasta Venecia – que recuerda a un Dionisio ebrio, es una premonición del aspecto que toma Aschenbach al final de la *Novelle* y que le dice que salude a Tadzio: “unsere Komplimente dem Liebchen, dem allerliebsten, dem schönsten Liebchen...” (Mann 1911, cap. 3)–; el gondolero sin papeles – que introduce la idea del crimen en la ciudad, cuya góndola se describe como un ataúd y que recuerda a Caronte, el mismo Tadzio, en el que no nos detendremos de nuevo; el barbero del hotel y los músicos ambulantes, quienes participan del secreto de la ciudad. Estos mensajeros podrían leerse como filtraciones de lo reprimido hacia la consciencia: “They represent the unwelcome shadow-side of Aschenbach himself, the rootless, bohemian aspect which he has done his best to repress” (Robertson: 2002, 101).

Bajo todo este aparato simbólico, se esconde el principio de construcción de la novela: el retorno de lo reprimido. El grado de cuidado de Mann en la construcción de su *Novelle* es tal que nos deja pequeños detalles que nos remiten a este principio estructural tales como el mismo nombre del protagonista. *Aschenbach* se puede traducir como riachuelo de ceniza y nos remite al texto en que Freud habla del retorno de lo reprimido cuando analiza *Gradiva* de Wilhelm Jensen: “Das Verdrängten ruht wie Pompeji unter ein Ascheschicht, jederzeit bereit, wieder ans Tageslicht zu treten.” (Dierks, 1990, 303)

Por último, solo mencionaremos que la frase final de cada capítulo también marca el punto de la evolución psicológica del protagonista. Desgraciadamente, debido a la extensión del trabajo, no podemos analizar en profundidad esta cuestión.

CONCLUSIÓN

En su *Novelle Tod in Venedig*, el joven Thomas Mann plasmó la problemática intrínseca del artista burgués. Esta surge del intento de superación de la inicial incompatibilidad de lo burgués y lo artístico, que se convierte en una extraña simbiosis al verse obligado el burgués a admitir en su seno al artista. Esta necesidad surge de la misma construcción de la identidad burguesa en la revolución cultural que supuso el ideal de *Bildung*.

Para encajar en los ideales y valores de lo burgués, el artista debe renunciar a lo antiburgués que hay en su seno. En Aschenbach esto se expresa en forma de represión y negación de la *anarquía del sentimiento* – la privación de la experiencia de la pasión homosexual – y de una vida sometida a la moral de la *disciplina vital*. La existencia artística se transforma así, en una lucha constante que hace del artista un soldado y un héroe. Su heroísmo reside, no en la fortaleza o el talento, sino en la debilidad: en aguantar [*durchhalten*] y le corresponde la imagen del mártir, San Sebastián.

Esta lucha se expresa con una analogía entre mitología y psicología, con matices filosóficos y elementos formales simbólicos: por un lado tendríamos el instinto apolíneo, la represión que la moral burguesa impone, el *principium individuationis* y la disciplina vital; y del otro lado, estaría el instinto dionisiaco, la pasión de la creación artística y el amor sensual, la disolución en la voluntad – la muerte – y la anarquía del sentimiento.

Lejos de lograr la reconciliación, esta forma de vida provoca en el artista un gran sufrimiento y agotamiento. Por ello, el relato de Aschenbach es el relato de una huida que le lleva hasta la muerte. Ante la imposible reconciliación el artista debe perecer, mientras la sociedad y su sistema de valores burgués continuaran tras un más o menos sentido duelo por su muerte.

BIBLIOGRAFIA

Libros:

Lukács, G. (1969) *Thomas Mann*. Barcelona: Grijalbo.

Mann, T. (2014) *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. (A. Sánchez Pascual Ed.)
Madrid : Alianza Editorial.

Nietzsche, F (2014). *El origen de la tragedia*. (E. Ovejero Mauri Trad.)
Barcelona: Espasa Libros.

Viñas, D. (2012) *Historia de la crítica literaria*. (2º Ed) Barcelona: Planeta.

Capítulos:

Dierks, M. (1990) *Thomas Mann und die Mythologie en Thomas Mann Handbuch* (pp.301-307). Stuttgart: Kröner.

Kristiansen, B. (1990) *Thomas Mann und die Philosophie en Thomas Mann Handbuch* (pp.259-283). Stuttgart: Kröner.

Robertson, R. (2002) *Classicism and its pitfalls: Death in Venice en The Cambridge Companion to Thomas Mann* (pp.95–105) University of Oxford: Cambridge University Press.

Vaget, H. (1990) *Die Erzählungen en Thomas Mann Handbuch* (pp.580-591).
Stuttgart: Kröner.

Ebook:

Sala, R. (2007) *El misterioso caso alemán: un intento de comprender Alemania a través de sus letras*. Barcelona: Alba Editorial.

Web:

Glantz M. (2006) *Thomas Mann: el problema del artista frente a la vida (De los Buddenbrook al Dr. Fausto)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/thomas-mann—el-problema-del-artista-frente-a-la-vida-de-los-buddenbrook-al-dr-fausto-0/html/d3b3c412-3aa3-47c0-9387-454b9478d121_2.html#I_0
(12/6/2020)

Mann, T. (1911) *Tod in Venedig*. Projekt Gutenberg.
<http://www.gutenberg.org/ebooks/12108> (12/6/2020)