



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS



**LA MUERTE EN VENECIA Y
"EL RELATO VENECIANO DE
BILLIE UPWARD": LA RECEPCIÓN DE
THOMAS MANN POR SERGIO PITOL.**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

**MAESTRA EN LETRAS
(LITERATURA COMPARADA)**

PRESENTA

Geishel Curiel Martínez

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

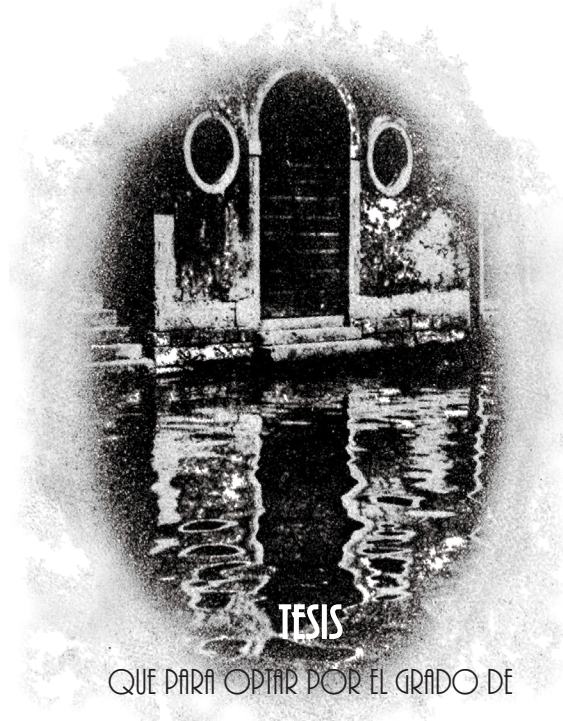


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS



**LA MUERTE EN VENECIA Y
"EL RELATO VENECIANO DE
BILLIE UPWARD": LA RECEPCIÓN DE
THOMAS MANN POR SERGIO PITOL**



TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

**MAESTRA EN LETRAS
(LITERATURA COMPARADA)**

PRESENTA

Geishel Curiel Martínez

ASESOR:

MTRO. FEDERICO PATÁN LÓPEZ

SINODALES:

DR. DIETRICH RALL

MTRA. LUZ AURORA FERNÁNDEZ DE ALBA

DR. SERGIO SÁNCHEZ LOYOLA

DR. SERGIO UGALDE QUINTANA

MI PROFUNDO AGRADECIMIENTO A:

el Mtro. Federico Patán por compartir su experiencia en literatura comparada y por dirigir esta investigación
Sergio Sánchez por una oportuna sugerencia que hizo posible el capítulo “El viaje”
Dieter Rall por aceptar leer esta investigación y enriquecerla con sus observaciones
la Mtra. Luz Aurora Fernández de Alba y al Dr. Sergio Ugalde por su atenta lectura y sus comentarios
la Dra. Angélica Tornero por su seminario de Estética de la recepción
a todos los profesores que han guiado mi formación hasta este momento
el Programa de Posgrado en Letras por haberme apoyado para asistir a un congreso de literatura de viajes en Berlín
quienes me han acompañando en algún trecho de esta travesía

EINE ABENTEUERLICHE FREUDE, EINE
UNGLAUBLICHE HEITERKEIT ERSCHÜTTERTE
VON INNEN FAST KRAMPFHAFT MEINE BRUST

ÍNDICE

Introducción 1

Capítulo primero

EL CONTEXTO SOCIAL DE THOMAS MANN Y SERGIO PITOL 11

Thomas Mann **13**

Sergio Pitol **20**

La literatura en México después de 1933 **26**

Capítulo segundo

LA ESCRITURA 33

Gustav von Aschenbach: El escritor **37**

Sergio Pitol: Lector, escritor **44**

Capítulo tercero

EL VIAJE 57

El viaje de Aschenbach **64**

Despedida **73**

Segunda despedida **75**

Llegada **77**

Segunda llegada **81**

Estancia en Venecia **83**

Góndolas y gondoleros **86**

Alice y su viaje **88**

Llegada **88**

Primera escapada **90**

Despedida y llegada **94**

Segunda escapada **99**

Viaje en góndola: punto álgido **102**

Conclusiones **109**

Bibliografía **113**

INTRODUCCIÓN

Cuando se leen los cuentos de Sergio Pitól, llama la atención que frecuentemente sus personajes se encuentran viajando: en *Domar a la divina garza* el licenciado Dante C. de la Estrella viaja de Roma a Estambul, en *Juegos florales* el protagonista está pasando unas vacaciones en Roma, en *El tañido de una flauta* el director de cine Carlos Ibarra está visitando un festival de cine en Venecia, el cuento “Mephisto-Waltzer” transcurre mientras la protagonista recorre en tren el trayecto de Veracruz a México, en “Asimetría” Pedro narra su estancia en París y “Nocturno de Bujara” es el relato onírico del viaje a esa ciudad.¹ En una entrevista, Sergio Pitól explicó porque ubicaba a sus personajes lejos de su lugar de origen:

Enfrentados a otros valores, desasidos del cordón umbilical que los unía a los usos y costumbres heredados, que nunca hubieran concebido poder poner en duda, los personajes comienzan a descubrir en sí posibilidades insospechadas, descubren en su interior todo un universo (...). Y en esas circunstancias, los personajes sufren crisis de conciencia, tienen que revisar su pasado, despojarse de prejuicios, reconocer que el Universo no es sólo el espacio estrecho que han dejado atrás, sino algo mucho más amplio y complejo, más perturbador desde luego (Hölz, 1995: 95).

En este comentario, Pitól pone de manifiesto que el encuentro con el otro pone en evidencia lo que está en el fondo de uno mismo, que se necesita del que es diferente para reconocer prejuicios, reformular las posibilidades de vida y percibir deseos subyugados por la cotidianidad. Este encuentro con el otro puede darse durante el viaje, experiencia común en los personajes de Pitól, o en la lectura de literatura ajena a la tradición propia, actividad que también realizan los personajes de Pitól. Pero lo más interesante es que ambas situaciones, estar de viaje y absorberse en la lectura de autores extranjeros, han sido las constantes en la vida del autor mismo. Es decir, podríamos aplicarle a él mismo el

¹ Como Teresita del Socorro García señala, hay también cuatro cuentos que desde el título “indican movimiento y sugieren un viaje”: “Hacia occidente”, “Hacia Varsovia”, “El regreso” y “Vía Milán”. (1997: 89).

comentario hecho sobre sus personajes: ha sido el hecho de enfrentarse a otros valores estéticos, a otras formas literarias lo que le ha llevado a descubrir y a desarrollar formas insospechadas en su escritura, hecho que difícilmente se habría dado de haberse quedado a vivir en México y de apegarse a las lecturas del canon literario nacional.

El objetivo de esta investigación es descubrir cómo influyó en su escritura el encuentro con un escritor que provenía de una tradición ajena a la mexicana, al grado que, como veremos más adelante, una estudiosa de la recepción literaria, dudaba que tuviera buena acogida entre los literatos mexicanos. Parte de la influencia que se estudiará girará en torno al tema del viaje, que como es bien conocido, ha constituido la forma de vida de Sergio Pitol y es una acción frecuente en sus personajes.

En la citada entrevista, Pitol continúa diciendo:

La montaña mágica de Thomas Mann resume esas características. Hans Castorp aprende a reconocer la angustiosa y regocijante complejidad del mundo al internarse en un sanatorio suizo donde frecuenta a rusos, franceses, holandeses y hasta a una señora mexicana si mal no recuerdo. Este tipo de narración ubicada en el ambiente internacional no es sino otra variante del Bildungsroman, descripción del desarrollo de una educación sentimental, de una sucesiva prueba de iniciación, de un triunfo de la voluntad, a través del aprendizaje, sobre las barreras que el mundo, la sociedad, el poder, como quiera llamársele, anteponen al individuo para malograr sus nupcias con la vida. En buena parte de mi literatura aparece este tema (Hölz, 1995: 96).

Esta cita introduce al autor de cuya influencia en Pitol se ocuparán las siguientes páginas, así como a uno de los motivos que sirvió de coyuntura para la misma: ubicar al protagonista lejos de su ambiente cotidiano, hecho que lo lleva a enfrentarse con la ‘complejidad del mundo’ y lo ayuda a proseguir con un aprendizaje que en su propio lugar se encontraba ya estancado.

A continuación se presentan algunos datos que informan brevemente sobre la recepción de Thomas Mann en México y se citan algunos comentarios de Sergio Pitol que muestran que aunque se ha ocupado de otros escritores de forma más evidente con traducciones y ensayos, también ha leído la obra de Mann desde su juventud y los temas y formas que ha encontrado en ella han tenido un papel importante en su propia labor creativa. Es precisamente el hecho de que esta influencia no sea tan obvia lo que impulsó el inicio de esta investigación, pues si un escritor menciona a otro de forma constante a lo largo de su

vida, sin dedicarle un trabajo extenso ni exhaustivo, cuando sí lo hace con otros escritores, entonces uno imagina que para encontrar en qué radica el interés, la identificación y quizá la influencia, hace falta un examen cuidadoso y metódico de la obra. Analizar la manera en que se ha dado esta influencia será el objetivo de la siguiente investigación.

Sergio Pitol cuenta, en *El mago de Viena*, que debió ser a los diecisiete años mientras “viajaba a la Ciudad de México después de pasar unas vacaciones en Córdoba” cuando leyó por primera vez a Jorge Luis Borges. El cuento era “La casa de Asterión”, del que declara: “fue, quizás, la más deslumbrante revelación en mi vida de lector”² (2006:11). De Hermann Broch dice que lo descubrió “en una estancia en Belgrado” y que deslumbrado lo leyó y releyó “de modo torrencial durante casi un año” (Pitol, 1998: 24). A diferencia de estas anécdotas, no encontramos una en la que se cuente en qué momento leyó por primera vez a Thomas Mann ni cuál fue su primera impresión. Lo que sí ha mencionado en torno a este autor es: “Mann es uno de los autores a quienes obsesivamente leo desde la adolescencia” (Pitol, 2006a: 244); “*El tañido de una flauta* fue, entre otras cosas, un homenaje a las literaturas germánicas, en especial a Thomas Mann, cuya obra frecuento desde la adolescencia” (Pitol, 1998: 24), así como “las literaturas germánicas me resultaban casi desconocidas, salvo una isla que he considerado siempre tierra firme: Thomas Mann. Comencé a leerlo en la adolescencia y desde entonces me asumí como un cautivo de sus grandes poderes” (Pitol, 1998: 42).

La adolescencia de Sergio Pitol, según se tome, corresponde a los años cercanos a 1950, momento en el que pocas obras de Mann habían llegado a México, de acuerdo con lo que informa la germanista Marianne Oeste de Bopp en su artículo “Thomas Mann en México”:

Las publicaciones en español que llegan al país, tardías y en número escaso, (...) empiezan en 1920 con *La muerte en Venecia*, de Madrid –más tarde siguen otras ediciones del libro de Argentina y Chile- para el cual los lectores de habla española parecen tener una preferencia marcada. (...) *La montaña mágica*, 1945 (...) de Chile. (...) el *Doctor Faustus* y *El elegido* (1953) de Buenos Aires; (...) El número de estos libros importados es escaso y su difusión limitada (1975: 200).

² En *Una autografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)* (2010) Pitol comenta que descubrió a Borges en 1952, aquí se prefiere la cita de *El mago de Viena* por su carácter anecdótico.

Oeste de Bopp concluye su informe diciendo que la recepción de Mann en México era escasa y que se centraba más en las declaraciones políticas del escritor que en su obra narrativa “La guerra y la posguerra enterraron su obra para México, antes de que pudiese llegar a ser posesión de los cultos. (...) Muy pocos han captado la maestría de la forma y de su estilo, la distancia de su ironía. Sus libros tan característicos para la cultura occidental, quedan extraños para Latinoamérica” (1975: 213). Ante este panorama sorprende que un joven que aún no pertenecía al círculo de “los cultos” se haya interesado por la obra de Mann.

Una situación muy distinta plantea Dietrich Rall, en “La recepción de la literatura alemana en México” comenta:

Mientras que el suizo-alemán Hermann Hesse seguramente captura a la mayoría del público lector desde los años cuarenta y en cada nuevo movimiento juvenil, Thomas Mann formaba parte obligatoria del canon de lectura de las élites intelectuales, por lo menos hasta los años sesenta. Así lo expresaron Margo Glantz, Federico Patán y otros en entrevistas con nosotros. Pero mientras Mariano Azuela confesara en 1947 que una novela de la literatura trivial mexicana le causaba más placer que la erudición de *La montaña mágica* [Azuela, Cien años de la novela mexicana, p. 112.], Rosario Castellanos mencionó a Thomas Mann como uno de sus autores predilectos: (...) “El Doktor Faustus, Carlota en Weimar y La montaña mágica han sido, en mi caso, fuente constante de riqueza, ejemplo de análisis de los objetos y de reflexión sobre los fenómenos” [CARBALLO, EMMANUEL, Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX, México, Empresas Editoriales, 1965, p.423] (Rall, 2001: 326).

Esto se confirma con la siguiente cita sobre lo que leían los escritores de la generación de medio siglo, en la que se suele ubicar a Pitol y quienes tenían gustos cosmopolitas, en contraste con escritores como Mariano Azuela:

Leen más a Juan José Arreola, Juan Rulfo, William Faulkner, Virginia Woolf, Robert Musil, Henry James, Thomas Mann, Henry Miller, que ahora están sólidamente asentados en el panorama de la literatura universal contemporánea, pero que en los años cincuenta constituyen un descubrimiento revolucionario para nuestros jóvenes autores (Castro Ricalde, 2003: 115).

Dentro de esta generación también se encuentra Juan García Ponce, quien en 1969, con motivo de una exposición en Ciudad Universitaria, presenta su conferencia titulada “Thomas Mann vivo”, que aparecería publicada en 1972. Oeste de Bopp opina que García

Ponce “es el único conocido escritor mexicano de la joven generación, quien con un fino y cariñoso análisis y formulaciones excelentes se esfuerza por una profundización en la obra y realmente presenta una contribución mexicana a la literatura sobre Thomas Mann” (1975: 211).³ Esta conferencia tiene lugar cuando Pitol ya se ha ido del país, pero es de imaginarse que aunque García Ponce presentó esa ponencia cuando se organizó un evento formal, ya desde antes se ocupaba de Mann. Esto se corrobora con la cita sobre las lecturas de los escritores de esa generación. Parece que los comentarios de Oeste de Bopp están más bien basados en un escaso contacto con los intelectuales jóvenes y apegados a la lectura de literatos sobre los que Pitol comentaría: “la narrativa escrita por mis contemporáneos, aun los más innovadores, resultaba más bien próxima a los cánones decimonónicos” (2006a: 30). Y el comentario tajante de que el estilo y la forma de Mann son incomprensibles para Latinoamérica es echado abajo por la obra de Pitol. Claro que hay que tomar en cuenta que Pitol vivió más de 20 años fuera de México y eso le confirió conocimientos culturales particulares.

Oeste de Bopp comenta que los temas que Mann maneja están lejos del interés de los escritores mexicanos:

su temática es poco mexicana y opuesta a las corrientes actuales: la decadencia de una burguesía social y espiritualmente poderosa no existe; meditaciones religiosas, tratadas con ironía superior, son incomprensibles a la mayoría de los mexicanos; el Faustus⁴ nunca fue una figura simbólica para el mundo hispánico. (...) El artista, excluido de la existencia normal, en constante oposición a la sencilla y feliz naturaleza del hombre burgués normal, todavía no es un problema mexicano (...) Thomas Mann es demasiado europeo y alemán para tener influencia en la literatura mexicana o para imponerle su sello (1975: 212).

Sin embargo, algunos de esos temas son los que le han interesado a Pitol. En “El oscuro hermano gemelo” escribe:

³ No todos percibieron de forma tan positiva la escritura de García Ponce, como Rall comenta: “Thomas Mann influyó con seguridad también en Juan García Ponce. Éste le dedicó varios ensayos y algunas de sus propias narraciones se caracterizan por un estilo hipotáctico, oraciones larguísimas con un alud de comas y profundo pensamiento. Hay lectores que se cansan ante tales artificios, y críticos como Francisco Prieto tachaban ese estilo de “germanismo subyacente” (2001: 326).

⁴ Oeste de Bopp se refiere a la conocida figura de Fausto (Faust en alemán); seguramente escribió Faustus porque la novela de Mann fue publicada con el título de *Doktor Faustus*.

Releí hace poco *Tonio Kröger*, la novela de juventud de Thomas Mann, que tenía olvidadísima; la consideraba como una apología de la soledad del escritor, de su necesaria segregación del mundo para cumplir la tarea a que una voluntad superior lo destinaba: “Se debe morir para la vida si se pretende ser cabalmente un creador”. *Tonio Kröger* es un *Bildesroman (sic)*: el relato de una formación literaria y de una educación sentimental. Pero el divorcio entre vida y creación que Kröger plantea forma sólo la fase inicial de la novela; el resultado de ese aprendizaje privilegia la solución opuesta: la reconciliación del artista con la vida. (...) Al final de la novela, después de algunas experiencias que lo ponen en relación con la vida, Kröger le revela a su confidente (...): “(...) Si algo es capaz de transformar a un mero literato en un poeta es este amor mío a todo lo humano, lo vivo y lo cotidiano. Todo calor, toda bondad toda fuerza, nace de este amor a lo humano. Hasta aquí Tonio Kröger, escritor alemán (2006a: 128,129).

No parece que el tema del “artista, excluido de la existencia normal” (Oeste de Bopp, 1975: 212) le sea ajeno a Pitol. Por otro lado, plantea que en una relectura se descubre que esta disyuntiva es sólo el tema inicial, mas en la conclusión se encuentra una solución distinta. Pitol ha comentado en su obra biográfica que hay libros de los que nunca ha pasado de las primeras páginas, pero que a otros ha regresado repetidas veces; por el comentario hecho en este cuento parece ser que *Tonio Kröger* es de los últimos. Y esto quizá sea porque en el fondo de la novela hay otra situación que le interesa a Pitol: la creación, los motivos que le pueden servir a un hombre para ser poeta. Llama la atención que al final Pitol no se refiere a Thomas Mann como el escritor sino a Tonio Kröger, y con ello hace algo que también es frecuente en su obra, intercambiar los papeles entre el lector y los personajes. En el cuento “El relato veneciano de Billie Upward” [1981] (1989) hay un lector ficticio que critica y cuestiona el relato de Billie, y eso le otorga al lector real un papel más activo al confrontarlo con las opiniones del lector ficticio. Esto además, sirve para introducir una serie de cuestiones en torno a la escritura como sus motivos y su forma.

En *El arte de la fuga*, Sergio Pitol dice:

Calvino, en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, considera *La montaña mágica* como el libro clave para entender nuestro siglo, puesto que en él se encuentran ya los temas y problemas que hasta ahora nos siguen preocupando. *La montaña...* me parece la más dura prueba a la que un espíritu se pueda someter, la cámara exacta para reproducir el espectro de una mentalidad. El necio se perderá en los pliegues de su prosa y le parecerá que sus mil páginas contienen una suma de tontería sólo equiparable a la suya. Habrá quienes se acerquen a la obra con veneración sacerdotal y serán, contra todo lo que imaginen, los menos aptos para entender ese libro. Su fatua severidad les impedirá

comprender a Mann, un escritor fundamentalmente paródico; un pensador, sí, pero que sometía el pensamiento al ácido corrosivo de una ironía implacable (2006a: 244).⁵

Pitol concuerda con Calvino en el hecho de que en *La montaña mágica* se encuentran temas importantes para las generaciones actuales, sin circunscribirlas a Europa. Lo que sí puntualiza es que hace falta una sensibilidad especial para acercarse a esta obra pues el “ácido” de su ironía es incomprensible tanto a los necios como a los que se acerquen a Mann como a un escritor “superior”, con lo que se alude al comentario de Bopp en cuanto al grado irónico de Mann. Pitol ha tenido otra postura al acercarse a los libros de Mann:

A mi juicio lo que resulta especialmente sorprendente en el libro es la libertad que proclama su autor al correr los más extremos riesgos, entre otros el de modificar el género, abatir sus cánones y crear en la forma abierta donde todo puede ser válido y nada conclusivo. Mann parte de la ortodoxia para, sin dejar de guardar en ningún momento las formas, sin perder los modales, llegar a la libertad más desaforada. (...) Los grandes temas, los heroicos, los domésticos, los grotescos, aquéllos que tan reacios se muestran a cualquier tratamiento novelístico, los que tienen que ver con el sueño y la vigilia, la guerra y la paz, el dinero y el espíritu, la libertad y el dogma, aparecen en estas páginas salpicados de una trivía insustancial y a momentos deleitosa en extremo, la que reina en las mesas de té de las cinco de la tarde, por ejemplo. (...). El lector inteligente encontrará en sus páginas mil puntos de partida para ejercitar la inteligencia; el tonto se perderá en los pliegues de la prosa (1998: 93).

Volviendo a “El oscuro hermano gemelo”, recordemos que es un cuento en el que el autor ensaya sobre la novela de Mann, de hecho en *El arte de la fuga* aparece como ensayo mientras que en la colección *Todos los cuentos*. Sergio Pitol de Alfaguara (333-347) como uno de este género. Esto ayuda a entender que Pitol admirara la forma en que Mann mezclaba los géneros con total libertad, sin desatender la forma. En diversas ocasiones Pitol ha comentado que la forma es lo que sostiene la escritura y al leer a Mann observó con detenimiento ese tejido textual que combinaba géneros y “guardaba las formas”. Pero, como apunta en la conclusión de su comentario, se requiere de un lector “inteligente” para percibir esta textura.

⁵ Un comentario similar hace en *Pasión por la trama* (92, 93) y en una conferencia en el VIII Congreso Latinoamericano de Estudios Germanísticos, celebrada en la ciudad de México en 1994 (D. Rall/M. Rall, 1996: XV).

En *El mago de Viena*, puede apreciarse una alusión mucho más elocuente:

Si algo abunda en mi lista de autores preferidos son los creadores de una literatura paródica, excéntrica, desacralizadora, donde el humor desempeña un papel decisivo, mejor todavía si el humor es delirante: (...) Thomas Mann por ejemplo, cuya inclusión en este conjunto a primera vista parece sospechosa por rebasar el género, pero que es el creador de un género soberbio de parodia en nuestro siglo (Pitol, 2006b: 92).

Nuevamente aparece el gusto por lo excéntrico y por la renovación de la forma en la literatura. Hasta aquí se han visto algunos de los puntos de la escritura de Mann que han sido de interés para Pitol. El uso de la parodia y la ironía ocupan un lugar relevante, pero lamentablemente se dejan para otra ocasión debido a que requieren de un estudio profundo y el objetivo primordial aquí es investigar la influencia con base en dos temas que también son centrales en ambos escritores: la preocupación por la escritura y el tema del viaje.

Debido a la amplitud de la obra de ambos escritores, esta investigación se limitará al análisis de dos obras: la novela *La muerte en Venecia* Thomas Mann, publicada en 1912, y el cuento “El relato veneciano de Billie Upward” de Sergio Pitol, publicada en 1981. Esta elección parte del interés por profundizar en el estudio de un rasgo que comparten los protagonistas de ambas narraciones: los dos se encuentran en un momento de duda ante los caminos que deben seguir, como si existieran dos fuerzas antagónicas en cada uno ellos que los mantuvieran en conflicto constante.

Mi hipótesis es que Gustav von Aschenbach, protagonista de *La muerte en Venecia* tiene una crisis de identidad, evidente en diferentes formas a lo largo de la narración, que lo lleva a una transformación interior y de cierta forma también exterior, pero sin llegar a realizarla de forma efectiva en su vida social; la forma de esa crisis está también en los dos protagonistas del cuento de Pitol: Alice, figura principal de *Closness and Fugue*, relato escrito por Billie Upward, y Gianni, el lector de ese relato.

En la presente investigación se analizará cómo se da esta crisis de identidad a partir de dos aspectos centrales: el primero es la labor creativa del escritor y las dudas propias de su oficio; el segundo y más amplio de esta investigación, es el viaje como una forma dinámica de exponer conflictos y transformaciones internas, en dónde subyace la pregunta en torno a la manera en que el viaje influye en la implosión de diversos conflictos y si éstos hubieran surgido de haber permanecido los protagonistas en su lugar de residencia cotidiano.

Lo primero que se buscará establecer es el horizonte desde el que se produjeron ambas obras y, por tanto, aquél en el que Pitol recibió la de Mann. Hans-Georg Gadamer explica que “Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto”, y esto implica ver las cosas desde su “propio horizonte histórico (...) y representarse así lo que uno quiere comprender en sus verdaderas medidas” (2001: 21). Es por esto que en el primer capítulo se describirán las circunstancias sociales que influyeron en la vida de ambos escritores hasta el momento en que escribieron las obras que aquí se analizan. En el caso de Alemania se rastrea el origen de lo que Lukács llamó “la moral de la disciplina vital”, y que señaló como rasgo característico de los intelectuales de la Alemania guillermina⁶. Para México se hará una reseña de la situación después de la Revolución, ya que las condiciones surgidas a raíz de este movimiento moldearon la vida de la sociedad, así como la creación literaria y artística de ese tiempo.

En el capítulo dos, con la propuesta de análisis de Wolfgang Iser, se buscarán en la novela de Mann las marcas que pudieron haber sido significativas para Pitol, las que probablemente provocaron tensión en él. Si bien es cierto que Sergio Pitol menciona a *La muerte en Venecia* como una lectura recurrente a lo largo de su vida, son escasos los comentarios puntuales sobre esta obra, por lo que solamente se pueden hacer suposiciones sobre lo que llamó su atención; por este motivo, la redacción de este apartado está en forma de disquisiciones.⁷ Posteriormente, se tomarán algunos de los modelos de identificación que expone Robert Jauss para tratar de representar los procesos imaginativos de Pitol al leer la historia de Aschenbach y dilucidar la percepción que tuvo del personaje. La aplicación del método de análisis de Iser y los modelos de Jauss tienen también como objetivo conocer en qué medida pueden ampliar estos enfoques teóricos la comprensión de la relación del lector con el texto.

Para el capítulo tres, que aborda el tema del viaje, se tomarán algunos de los modelos descriptivos del comparatista Ottmar Ette, quien explica cómo determinados puntos en el progreso del viaje cumplen con una fase particular en el proceso de entendimiento y

⁶ El periodo de reinado de Guillermo I y Guillermo II 1871-1918. Sobre este punto se abundará en el cap. 2.

⁷ Gianni, lector de *Closeness and Fugue* en “El relato veneciano de Billie Upward”, se plantea constantemente preguntas al tratar de comprender el texto, por ejemplo: “¿Qué era? ¿Un combate entre las posibilidades de asociación y desintegración de la conciencia?” (32, 33).

reconocimiento del viajero; a su vez, estos puntos vinculan al protagonista y al lector de una forma concreta.

Espero que esta investigación abra otras perspectivas a los lectores actuales de la obra de Thomas Mann y de Sergio Pitól.

CAPÍTULO PRIMERO

EL CONTEXTO SOCIAL DE THOMAS MANN Y SERGIO PITOL

El fenómeno creativo lo hace también la sociedad que recibe una obra. Si la obra literaria, plástica o musical se hiciera para nadie, el fenómeno cultural no tendría sentido.

Sergio Pitol
(Abad, 2006:215)

Thomas Mann

En su libro *Sobre mí mismo*, Thomas Mann dice:

Tal vez sea la relación entre el hombre que conoció el *ancien régime*, y vivió varias décadas en la época posrevolucionaria, y los que nacieron después de 1789. La ventaja puede residir, principalmente, en que aquel cuya vida abarca dos épocas sabe lo que es el devenir, la transición de la historia. Porque la historia avanza a transiciones, no a saltos, y en cada *ancien régime* está el germen del nuevo, vivo y espiritualmente activo (1990: 8).⁸

Del germen y la transición de un período a otro es de lo que se tratará este primer capítulo. Queremos indagar cómo era ese *ancien régime* en el que nació y vivió Thomas Mann hasta alrededor de los 40 años, y encontrar la relación que hay entre la época y la obra, con la mediación del artista. El objetivo de conocer las circunstancias sociales que fueron el trasfondo en la escritura de *La Muerte en Venecia* es conocer el “espíritu de época” – *Zeitgeist*- que dio pie al nacimiento de ciertos temas en la obra que interesaron a Sergio Pitol. Es cierto que toda gran obra puede ser percibida como actual o “de nuestro tiempo” por las características atemporales que le dan esa cualidad de artística, y que por lo tanto pudieron haber muchas razones por las que las novelas de Mann tuvieron buena acogida por un lector mexicano de mediados del siglo XX. Sin embargo, debido a que este lector nos interesa además como escritor, queremos conocer el contexto histórico y social desde el que Pitol leyó a Mann y ver si ese contexto da alguna clave para entender por qué fue especialmente receptivo a algunos motivos y si les proporcionó un nuevo significado acorde a su época. Debido a ello se presenta aquí el contexto histórico de ambos escritores, poniendo especial atención en el momento histórico en que se escribieron las obras que aquí se estudian.

Thomas Mann vivió ochenta años, de 1875 a 1955, fechas que indican que le tocó vivir las dos grandes guerras y otros acontecimientos que azotaron a Alemania –y al mundo-.

⁸ “Es mag etwa das Verhältnis sein eines Mannes, der das Ancien Régime noch erlebt hatte und einige Jahrzehnte in die nachrevolutionäre Zeit hineinlebte, - zu denen, die nach 1789 angetreten waren. Der Vorteil mag hauptsächlich darin bestehen, daß einer, dessen Lebensspanne in zwei Epochen liegt, die Kontinuität, das Übergängliche der Gechichte erfährt. Denn in Übergängen, nicht sprungweise vollzieht die Geschichte sich, und jedem Ancien Régime sind die Keime des Neuen schon lebendig und geistig am Werk” (Mann, 1985: 8).

Nos limitaremos a revisar la primera mitad de su vida, hasta 1912, año en que se publicó *La muerte en Venecia*, y que son los años correspondientes a los del *ancien régime*, es decir, a los del segundo imperio alemán, regido por Prusia. Sobre esta novela y su relación con la época, Georg Lukács escribió:

Poco antes del estallido de la guerra crea una figura cumbre de su idealizada “postura” prusiana: el héroe de la novela “La Muerte en Venecia”. Thomas Mann recoge aquí la herencia de la crítica social de Theodor Fontane, pero la amplía hasta convertirla en crítica de la prusianización interna de toda la intelectualidad alemana. Y destaca que esta “postura” establece una dura y rígida separación entre el hombre y el mundo social circundante, le confiere la apariencia y le permite el autoengaño de cierta firmeza moral interior, pero en condiciones tales que el menor trastorno basta para liberar el submundo anímico simplemente reprimido y contenido desde el punto de vista artístico, pero no reconocido ni moralmente superado; es decir, el caos de barbarie y bestialidad: las cenagosas olas de ese caos se cierran sobre su cabeza y derriban sin esfuerzo la barrera ficticia de la “postura” (1971: 158).

Según Lukács, Thomas Mann reunió las cualidades que promovía la cultura prusiana, las llevó a su límite y se las atribuyó a Gustav von Aschenbach, personaje con el que mostró cuán influidos estaban los artistas por esta postura rígida que los llevaba a aparentar firmeza viviendo en un estado de contención anímica, que a la vez los convertía en hombres débiles. Para Lukács, la afectación de los artistas por los valores prusianos no fue una situación aislada, sino que se constituyó en una constante de la vida cultural:

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 de algunos intelectuales (...) la disyunción entre Cristian y Thomas Buddenbrook, entre anarquía del sentimiento y disciplina vital era, en realidad, profundamente típica (1969: 27).

Debido a que la “disciplina vital” marcó el espíritu de los intelectuales de la época, queremos rastrear su posible origen y ver cómo se constituyó en un valor en la sociedad alemana previa a la primera guerra mundial. Para ello es necesario ir muy atrás en el tiempo, antes de la formación del imperio prusiano.

Según los historiadores Erich Kahler y Joseph Rován, la disciplina que distinguió al Imperio prusiano está en el centro mismo de su formación, que fue el resultado de la

victoria de los caballeros teutones sobre una rama de los pueblos bálticos, llamado en alemán *Pruzzen*⁹, que continuaba siendo pagano mientras que los polacos ya llevaban doscientos años de haberse bautizado y el resto de sus vecinos, los rusos y los alemanes, con algunas diferencias temporales, también lo habían hecho. En 1225 llegaron los primeros caballeros a las orillas del Vístula, en donde habitaban los *Pruzzen*. Era éste un territorio de denso bosque y de difícil acceso, y los páganos estaban prestos para defenderse de cualquier invasión o intento de convertirlos. A la orden teutónica le llevó más de un siglo conquistarlos y colonizarlos, porque de hecho, no lograron bautizar más que a los poquísimos sobrevivientes de estas batallas. Si los teutones lograron dominar un territorio topográficamente difícil e imponerse a una población dispersa y aguerrida fue gracias a su estricta disciplina, también guardada por otras órdenes como forma de recogimiento espiritual pero cultivada por los caballeros teutones como un fin en sí mismo, como dice Kahler “hicieron secular el ascetismo cristiano” (1977: 290).

Durante las cruzadas en Oriente y después durante sus estancias en Italia, los caballeros habían adquirido conocimientos de administración estatal, así como de técnicas de construcción; combinaron estos conocimientos con su disciplina para organizar sus territorios: “Mucho antes de que se consolidaran los estados territoriales, los caballeros teutones organizaron metódicamente su propiedad, tomando medidas combinadas, militares y económicas, que después se incorporarían al sistema administrativo prusiano” (Kahler, 1977: 291). Así tenemos que la mentalidad disciplinada, ordenada y militar, que ayudó a la orden teutónica a colonizar el territorio de los *Pruzzen*, pervivió con el paso de las generaciones y se introdujo en el sistema prusiano.

En 1525, un Hohenzollern¹⁰ se convirtió en maestre de la orden, quien la disolvió porque ya estaba en decadencia; además luteranizó y secularizó el territorio de Prusia. La visión particular de la vida que el luteranismo promovía sirvió para consolidar otro de los

⁹ Se optó por dejar el nombre en alemán porque en español se ha traducido como “prusianos” y este término puede confundirse con la designación de los habitantes del imperio de Prusia. En alemán se llama a estos últimos Prussen, con lo que se evoca a los primeros pero a la vez se marca una diferencia. (Cf. Rován, 1998: 140).

¹⁰ Los Hohenzollern era una dinastía que ascendió paulatinamente desde margraves de Nürnberg hasta que un miembro de la familia se convirtió en rey de Alemania. Esta dinastía reinó de 1871 a 1914.

conceptos que, según Kahler, fue motivo de devoción ciega de la mentalidad alemana y prusiana hasta el tercer Reich:

En tanto que el calvinismo favorecía la competencia individual (...) el luteranismo producía diligentes burgueses y burócratas, cada uno en un campo de competencia fijo y limitado.(...) La orientación social y política del Luteranismo, en combinación con el programa de los Hohenzollern, había de producir un estado (sic) en que tanto el ser humano como la fe religiosa quedaran subordinados a las exigencias económicas y políticas de la colectividad (1977: 296).

Era sólo con la imposición de un concepto exacerbado de Estado que se podía consolidar un territorio sumamente heterogéneo y con poblaciones tan dispersas. En este Estado se olvidaba a los individuos que lo componían y sólo se concentraba en la formación de una entidad territorial, pero por lo demás abstracta, separada de las poblaciones que la constituían. Como representación tangible de esta pretendida unificación formaron un ejército militar que ostentaba el glamur que su austeridad luterana les prohibía en su vida cotidiana y que por otro lado reflejaba la disciplina que tanto valoraban.

Así fue como la disciplina inicial de la orden teutónica fue continuada por la dinastía Hohenzollern, promovida mediante el ejército y se fue grabando de forma indeleble en la conciencia del pueblo prusiano. Por supuesto que es muy discutible hasta qué punto puede un pueblo arrastrar por tanto tiempo ciertas características y también será siempre motivo de cuestionamiento el cómo se conforma la mentalidad de una comunidad, o, para hablar de algo más profundo, el espíritu de un pueblo. Pero consideramos importante anotar esta posible explicación de cómo se formó “la moral de la disciplina vital” que pervivía en la conciencia de la sociedad burguesa de Mann y que es discutida en su obra. Se buscó este espíritu de disciplina en la cultura prusiana por ser la que logró la unificación alemana y la que dominó en el imperio alemán de 1871 a 1914, años que entran en el período de formación del escritor hasta la escritura de *La muerte en Venecia*.

El 18 de enero de 1871 Guillermo I, rey de Prusia, era proclamado rey del Imperio alemán y Otto von Bismarck se convertía en el primer canciller del Imperio. Este acto era la culminación de la unión de los Estados alemanes, que habían unido fuerzas para vencer a Napoleón, lo que no significaba que el reino estuviera unificado internamente. Sin embargo, le confería un poder político y material que necesitaba para impulsar plenamente

el desarrollo industrial, que había comenzado desde mediados de siglo con la construcción de ferrocarriles, y lograr ponerse a la cabeza en sentido económico:

La unificación de Alemania insertaría casi automáticamente al país en un rápido proceso de nivelación, de recuperación y en un intento de superación con respecto a las sociedades de las viejas potencias de Europa. Bajo la presión de esta rivalidad, caería en el remolino de un proceso acelerado de modernización que daría un fuerte impulso a los grupos económicamente especializados, a la burguesía industrial y comercial y al proletariado industrial (Elias, 1989: 68).

Alemania siguió en ascenso y se convirtió en una nación acaudalada, y muchas familias acumularon fortuna. Este bienestar llegó incluso a los obreros que en 1848 habían perdido la revolución.

Sin embargo, la situación en el campo no mejoró, la agricultura entró en crisis, lo que provocó una migración masiva a las grandes ciudades y del este hacia el oeste, que era en donde se estaba dando el mayor florecimiento industrial. La llegada de tanta gente cambió la fisonomía de las ciudades, ya que los nuevos grupos se establecieron en míseros arrabales de los que salían por la mañana para dirigirse a sus trabajos en el centro de las ciudades. Aumentó la impresión de periódicos porque la mayoría tenía acceso a ellos, pero el hecho de que las clases bajas pudieran prepararse mejor para laborar en las fábricas o el de que la clase media incrementara su cultura, no les dio mayor participación en la vida política del país, la monarquía imponía su voluntad. Ante este absolutismo, la mayoría de la población reaccionaba con indiferencia, preocupada por el devenir diario:

Lo que preocupaba a la gente en los estados alemanes no era la alta política, sino la vida cotidiana y la pregunta cada vez más dolorosa sobre si la experiencia de ayer todavía sería útil mañana. (...) El señor y la señora Müller o Schmidt estaban suficientemente ocupados tratando de comprender las nuevas tecnologías que casi todas las empresas, tiendas o negocios cambiaban diariamente y que se salían por completo de las coordenadas habituales (Stürmer, 2003: 128,129).

Este comentario deja ver la duda ante el día de mañana en que vivió la generación de Thomas Mann. El progreso tecnológico y económico se había dado demasiado rápido, con el aumento de los ferrocarriles era más fácil obtener productos de lugares apartados así como trasladarse, lo que hacía que el sentido de distancia y tiempo con el que esa generación había crecido, se trastocara. Y aunque la gente no quisiera reflexionar y hacerse

consciente de ello, estos cambios drásticos de vida modesta a bienestar, de vida manual a vida mecánica, iban menguando su confianza en la vida y su relación con sus descendientes.

Así, la generación de Mann estaba marcada por dos circunstancias predominantes, por un lado, el dominio de la cultura prusiana con su enfoque disciplinado y militarizado de la vida. Y por otro, el progreso económico y tecnológico acelerado que provocó una brecha en las generaciones, una resquebrajadura en la tradición que dejaba al hombre sin raíces para enfrentarse al futuro. El contraste fue también una característica en la creación literaria de la época:

El choque entre tradición y modernidad se repetía en todos los ámbitos. En el teatro, Gerhart Hauptmann y Georg Kaiser invadían el repertorio clásico. En la literatura, naturalezas tan distintas como la del profundamente conservador Theodor Fontane y la del poeta expresionista Georg Heym (...) se encontraban cara a cara como si entre ellos mediaran siglos. Innovación y decadencia ocupaban cada uno de los platillos de la balanza, y común a ambos era la sensación de que el mundo y la sociedad sufrirían, en breve, un profundo cambio (Schulze, 2001: 147).

Por un lado estaba el grupo de escritores que tenía confianza en que el camino que había iniciado el hombre en su profundización de conocimientos científicos había acabado con problemas de antaño y lo llevaría paulatinamente al bienestar; por el otro, estaba el grupo encabezado por Theodor Fontane, que se apegaba a las formas tradicionales y que se mostraba escéptico, incluso podría decirse temeroso ante los cambios abruptos que se presentaban.

Thomas Mann comentó alguna vez que así como la literatura era el arte nacional en Francia, en Alemania lo era la música, que sólo hacia ella tenía la nación una relación cordial (Thomas Mann, „An Gerhart Hauptmann“ 249-256). Y en efecto, un músico ocupó un lugar dominante en la vida cultural de Alemania:

Mas todavía seguía siendo la música para el burgués alemán el mejor refugio, el mejor consuelo de sus desengaños políticos . (...) época de desarrollo económico de fuerza militar, del sentido científico de la naturaleza y la técnica y frente a irrefutables protestas históricas, Ricardo Wagner, vinculado de manera radical, sensual y demoníaca a todos estos poderes, da su réplica convirtiéndose en profeta de la nueva obra de arte total, trasunto integro de la nueva imagen del mundo (Valentin, 1974: 502, 503).

El ciudadano del segundo Reich que no lograba encontrar consuelo en las obras literarias de su tiempo, lo encontraba en la música de Wagner, que como la cita nos dice, había logrado fusionar los elementos que impregnaban la sociedad de su tiempo y creado una obra de arte, con un lenguaje sublimado y con tonos que exaltaban el espíritu de los que asistían a sus ejecuciones, devolviéndoles la confianza y la seguridad que el ambiente social les negaba. En una sociedad que había puesto a la ciencia y a la técnica en un lugar de divinidad, para después encontrarse que esta divinidad no era todopoderosa, sino más bien mucho más limitada de lo que se sospechaba, aparecía la música de Wagner trayéndoles a recuerdo los mitos clásicos, la gran época de la cultura germánica, el tiempo en que fueron dioses.

La siguiente figura crucial del tiempo fue Friedrich Nietzsche: “La filosofía de Friedrich Nietzsche influyó sobre todo a través de dos factores: el radical escepticismo en todos los conceptos morales tradicionales y la fuerte acentuación de la voluntad de vivir” (Horst, 1964: 47). En realidad, hay mucho que se pudiera decir de Nietzsche y de su influencia en los escritores y en los artistas que le sucedieron, pero aquí queremos mencionar solamente el punto que es crucial para nuestro análisis que es su ruptura con los valores tradicionales desde el significado mismo de los conceptos. Ya se comentó que se habían formado brechas entre las generaciones debido a que los valores tradicionales eran cuestionados por la más joven; sin embargo, no se les cuestionaba desde su significado mismo, las nuevas generaciones no habían sido capaces de examinar los conceptos con los que se enunciaba o nombraba a estos valores y por lo tanto menos habían sido capaces de darles un nuevo significado viviendo con una moral hueca o modernizada de forma superficial. Como dice la cita, Nietzsche marcó el acento en la voluntad de vivir en el sentido de que rompe con el ideal de la verdad de la ciencia y la somete a la voluntad humana dándole el lugar de instrumento de conocimiento para la formación del hombre. Es decir, devuelve al ser humano su individualidad y le propone utilizar los conocimientos de los que ahora dispone para comprender el significado, la esencia de los valores de las generaciones pasadas y con ese conocimiento tener la capacidad constante de crearse valores significativos. Con sus ideas, Nietzsche sentaría la base de una que estaría estrechamente ligada a un ritmo polarizado de la vida, que iría “de la ascesis a la voluptuosidad de los sentidos, de la rígida disciplina a la aventura errante” (Horst, 1964: 51).

La influencia que tuvieron las ideas de Nietzsche y los dramas musicales de Wagner en la obra de Thomas Mann en general, y *La muerte en Venecia* en particular, ha sido objeto de estudio en otras investigaciones. Aquí sólo se menciona, a forma de referencia, que durante su estancia en Venecia del 26 de mayo al 2 de junio de 1911, durante la cual Mann concibió la novela, escribía a la vez un ensayo breve titulado “Auseinandersetzung mit Richard Wagner” (Confrontaciones con Richard Wagner) en el que reflexionaba sobre *Religion und Kunst (Religión y arte)* (1880) de Richard Wagner. Durante ese tiempo también leía *Die Geburt der Tragödie* (El nacimiento de la tragedia) (1872) de Friedrich Nietzsche (Cf., Dierks 1973: 14,18).

Sergio Pitol

En una entrevista, Pitol comentó que durante su estancia en Belgrado, en 1968, le comenzó a interesar la creación de la forma en pintura, música y literatura “y en cómo esa forma está ligada al destino de quienes la hacen, a las ideas de una época, a sus caprichos” (Abad, 2006: 215). Este comentario denota que para Pitol existe una estrecha relación entre la época, con sus particulares circunstancias sociales y políticas, el artista y su obra. En este apartado se dará un panorama general de la época en la que vivió Pitol, para conocer cuáles fueron esas ‘ideas’ y ‘caprichos’ que influyeron en su obra. Como en el apartado dedicado a Thomas Mann, aquí también se comenzará con algunos acontecimientos anteriores al nacimiento de Sergio Pitol pero que influyeron en el ambiente en el que vivió y el recuento se detendrá en 1981, año en el que escribió “El relato veneciano...”.

Al terminar la Revolución Mexicana, en 1917, el país tenía ante sí varios retos: consolidar la autoridad de la presidencia, que había estado debatiéndose entre los caudillos de los principales grupos revolucionarios, recuperarse económicamente, atender las demandas del sector medio de la población, de los campesinos y de los obreros, sectores que habían sido relegados o ignorados por los regímenes anteriores. Por si esto fuera poco, también tenía que fortalecer la autonomía del país, ya que los empresarios extranjeros contaban con un gran poder económico y político. De entre todos los problemas se dio mayor atención al primero: consolidar el poder de la presidencia. La clase media y los sectores populares pedían mayor participación en la elección de los gobernantes y esto se

les concedió en apariencia pues, de acuerdo con la siguiente cita, el sufragio continuaría sin ser efectivo y la elección del presidente no sería un asunto de consenso general sino de las malas o buenas relaciones con un grupo de personas: “La fortuna política de los miembros de la elite revolucionaria (...) dependía muy poco del proceso electoral y mucho de sus relaciones con el líder de la gran y heterogénea coalición revolucionaria” (Meyer, 2000a: 833). Efectivamente, la población civil tenía ahora una mayor participación pero ésta estaba subordinada a la preeminencia de determinados dirigentes. Así, la presidencia fue convirtiéndose en una autoridad sumamente fuerte, apoyada en unos cuantos líderes y en un sector limitado de la población, pero sin contar con un consenso general, lo que tendría consecuencias trágicas.

Para complicar las cosas, surgió otra rebelión armada, secuela indirecta de la Revolución: La guerra cristera (1926-1929). Después de que en 1917 se promulgara la Constitución que le quitó propiedades y poder social a la Iglesia Católica, comenzó una época de tensión entre ésta y el gobierno, la cual llegó a su punto álgido en 1926 con la expulsión de 200 sacerdotes extranjeros del territorio nacional. La Iglesia respondió cancelando los servicios religiosos, acción con la que pretendía provocar a la gente, sobre todo a la de las regiones rurales, a la movilización como protesta. Su acción tuvo el efecto esperado:

Para un buen número de mexicanos, particularmente en el campo, la Revolución sólo había significado inseguridad y destrucción sin ningún efecto positivo en su forma de vida, de ahí que el resultado de la política anticlerical les pareciera un nuevo agravio y decidieran reaccionar. Fue así que se inició la rebelión armada (Meyer, 2000a: 829).

Así, se sumó el descontento al fervor religioso y continuaron los levantamientos en el centro y norte del país, además de boicots económicos organizados por católicos. En 1928 un católico militante asesinó al reelecto presidente Álvaro Obregón y con ello se enturbiaron las negociaciones que habían iniciado la iglesia y el Estado; se reanudaron meses después, con la intervención del embajador norteamericano, y la iglesia accedió a declarar la rendición del ejército cristero y a reanudar los servicios religiosos a cambio de que el gobierno se comprometiera a “aplicar la constitución con un espíritu de conciliación”

(Meyer, 2000a: 830). Sin embargo, fue hasta el gobierno de Lázaro Cárdenas que se logró mejorar las relaciones entre el Estado y la iglesia.

Fue en medio de estas condiciones turbulentas que nació Sergio Pitol, en 1933, año sobre el que Francisco Prieto comenta: “considero parteaguas (sic) el año de 1933, es decir, cuando el general Lázaro Cárdenas realiza su campaña electoral. Retoma la Revolución con Cárdenas los planteamientos agraristas en un trasfondo de inspiración socialista inscrita ya, empero, en la ruta de la modernidad” (Prieto, 1995: 107).

Durante su gobierno en el estado de Michoacán, Cárdenas había comenzado con el reparto de tierras y continuó con él durante su sexenio. Durante su mandato, estimuló la participación ciudadana en las actividades políticas y animó a los obreros a hacer uso del derecho a huelga; también permitió las actividades de Vicente Lombardo Toledano, quien como Secretario General de la Confederación de Trabajadores de México (CTM) (1936-1940) inició un periodo más militante y activo del sector obrero.

El apoyo a los obreros, la reforma agraria, la creación de las organizaciones populares, el énfasis en una educación de corte socialista basada en el materialismo histórico, y el apoyo del gobierno a los republicanos en la guerra civil española, entre otros factores, contribuyeron a dar por primera vez sentido social y político sustantivo al movimiento revolucionario (Meyer, 2000a: 856).

Por fin, después de varios años de que terminara la Revolución, se impulsaba el logro de objetivos concretos, algunos de los cuales habían sido un ideal durante la lucha armada; pero fue hasta que llegó Cárdenas a la presidencia que se comenzó a trabajar de forma general y organizada en el cumplimiento de objetivos como la reforma agraria, que afectó a muchos terratenientes que perdieron sus propiedades o las vieron seriamente disminuidas; y es en una comunidad como ésta, afectada por los cambios posrevolucionarios, que nació y creció Sergio Pitol, como lo contó en una entrevista:

El mundo que me rodeaba en la infancia estaba poblado por personas mayores cuyas conversaciones dejaban transparentar un sentimiento muy vivo de nostalgia por un mundo destruido, el mundo anterior a la Revolución, del que sentían haber sido expulsados con violencia (Abad, 2006: 209).

Y es que los abuelos de Sergio Pitol procedían de Italia y vivían en un ingenio azucarero rodeado de una colonia de italianos que “trataba de reproducir Europa en la provincia” (Cástro Ricalde, 2003: 101) pero que con la Revolución había perdido esplendor. Al quedar huérfano antes de los 4 años (Pitol, 2010: 46), Sergio quedó al cuidado de sus abuelos, especialmente de su abuela Catalina Buganza, quien junto con sus amigas “se las ingeniaban para que la conversación evitara cualquier tema contemporáneo y permaneciera estrictamente detenida en una especie de utopía derrotada, de edén subvertido: el mundo anterior a la Revolución” (Pitol, 2006a: 114) así que el pequeño Sergio vivió muy de cerca la nostalgia por un mundo perdido; las historias que escuchó de su abuela, el mundo de apariencias –hacer como que no hubo Revolución- y los contrastes del ingenio El Potrero, en Veracruz, han marcado su escritura:

En la primaria, Sergio aprendió a cantar la *Internacional* y a recitar odas revolucionarias atacando a la clase a la que pertenecía su familia, pero aprendió también a disfrutar la vida que llevaban los de “adentro”, es decir, los patrones que vivían en el ingenio azucarero rodeados de todas las comodidades, y a gozar de la más interesante, aunque mucho menos cómoda, existencia de los de “afuera”. Esta realidad dual y contradictoria, reflejo de la que entonces vivía el país, desarrolló en él la rara capacidad de transitar, sin miedo y sin angustia, de un mundo a otro, capacidad que ha conservado y disfrutado desde entonces y que no ha cesado de enriquecer su vida y obra” (Fernández de Alba, 1998: 118).

“Afuera”, en el país, Cárdenas pretendía instaurar el “socialismo mexicano”, una variante del socialismo soviético pensada especialmente para México, pero la oposición y la falta de un plan económico y social bien estructurado llevaron a que no se completara ese proyecto. Sin embargo, sí se logró cierta estabilidad que antes no se había conseguido y que hacía falta para concentrarse en el desarrollo de la industria y en el crecimiento económico; y eso fue lo que sucedió a partir de 1940, un giro en la economía y en las formas de producción: “De una economía basada en la agricultura y en la exportación de minerales, México pasó a otra en que los sectores estratégicos fueron la industria manufacturera y los servicios ligados a un modesto pero creciente mercado interno” (Meyer, 2000b: 885).

Esto trajo como consecuencia fuertes cambios sociales, uno de ellos fue “el paulatino y seguro desarrollo de una burguesía nacional, en parte ligada con el sector nacionalizado de la industria (...). El Estado ve en ella la base del progreso económico general y la fuerza

que oponer al dominio del capitalismo norteamericano” (Villoro, 1995: 28). Con el ascenso de la burguesía se fue marcando de forma progresiva la diferencia de dos grupos culturales: el de la clase burguesa y el de los sectores populares, que vivían en oposición de intereses; si continuaban las reformas a favor de la clase baja, la clase en ascenso protestaba porque se estorbaba su crecimiento económico y por lo tanto se obstruía el orden y la estabilidad nacional. El Estado veía en la burguesía la base del progreso económico nacional y el sostén que necesitaba para hacer frente al dominio del capitalismo norteamericano, así que optó por mantener el orden, dio marcha atrás a los programas que favorecían a las clases bajas y de forma irónica utilizó algunas de las bases del gobierno socialista de Cárdenas para impulsar el capitalismo nacional.

Otro de los cambios sociales fue el movimiento a las ciudades. Al quedar la agricultura supeditada a las necesidades de la industria, se provocó una migración masiva a las ciudades, lo que trajo un crecimiento descontrolado de las mismas así como “una injusta concentración de la riqueza, combinación de aumento en el gasto social –educación y salud- con marginación social, contaminación ambiental y destrucción ecológica” (Meyer, 2000b: 885) con lo que se fue agudizando el roce de dos grupos diferentes.

Paralelamente, comenzó el desarrollo de un grupo entre estos dos opuestos: la clase media. Es una clase que se fue procurando preparación técnica y profesional y que con ello consiguió gradualmente mejorar su situación laboral y con ello sus ingresos. Esta clase siguió creciendo y con ello su importancia social, más no así su participación política. La situación posrevolucionaria no había cambiado mucho, las decisiones políticas seguían tomándolas la clase encumbrada sin que se consultara a las clases populares. La clase media urbana se hizo cada vez más consciente de su poca participación, del dominio de una clase de élite, de la repartición inequitativa de los recursos económicos y se levantó en protesta en 1968. El presidencialismo autoritario no dialogó, no le dio una solución política al conflicto, sino que lo reprimió violentamente y ha continuado con la política de mantener el orden social mediante un control oficial de las instituciones, sometiendo cualquier protesta y aumentando el poder militar.

Sergio Pitol residió en la ciudad de México de 1950 a 1960, por lo que le tocó vivir y participar en los primeros movimientos de inconformidad que se organizaban en la capital, después partió un tiempo hacia Italia para volver en 1962, y sobre ese tiempo comenta:

han ocurrido muchísimas cosas. Ha habido sacudidas que han hecho reaccionar al aparato gubernamental y a sus instituciones; se han suscitado movimientos sociales inesperados, surgieron líderes obreros que cuestionaron a los viejos carcamales que inmovilizan el organismo social. En muchas partes se denunció la corrupción. Hubo marchas de protesta y huelgas de alcance nacional. Hubo manifestaciones imponentes. Recuerdo una, en apoyo de los maestros, donde la participación de intelectuales fue muy importante; no sólo estaban los muy jóvenes, sino también aquellos a quienes considerábamos nuestros maestros. Una fila delante de Monsiváis y yo, iban Octavio Paz y Carlos Fuentes, ambos funcionarios del Servicio Exterior. (...) La respuesta no se dejó esperar: una represión desmedida. De 1958 a 1960 los granaderos parecieron apoderarse de la ciudad, asombrados, tal vez, por la tozudez de trabajadores y estudiantes, quienes a pesar de los golpes, las detenciones y la tortura siguieron manifestando su descontento, repartiendo volantes, marchando por las calles, cantando canciones subversivas, haciendo chunga del gobierno. (...) Entendíamos vagamente que el país requería cambios, que las instituciones políticas estaban oxidadas, que era insano que una nación estuviese perpetuamente regida por un partido único. Pero no esperábamos la violenta reacción de los grupos en el poder. Al diálogo, sólo supieron responder con golpizas, detenciones y aun asesinatos (2006a: 38,39).

Como Pitol lo comenta, desde las primeras manifestaciones de protesta, el gobierno reaccionó de forma violenta. Pero lo que nos interesa destacar es el hecho de que los intelectuales tomaron parte en estos movimientos, no se conformaron con ser observadores críticos pasivos de los acontecimientos, sino que participaron activamente en ellos. También es notable que los estudiantes fueron integrantes importantes de las protestas, como lo dice el autor, les molestaba que la nación estuviese gobernada por un único partido político, que aunque su educación y su situación económica mejoraba, esto no repercutía en su participación social y política del país, seguían excluidos de cualquier decisión nacional, ya que el poder político se concentraba en la presidencia y el resto de la población no tenía participación alguna en los procesos políticos. Esto habla de una clase media que peleaba por un lugar verdadero en la sociedad. Pero pese a que fueron muchas las protestas, siempre fueron acalladas con el poder militar, culminando de una forma atroz en 1968. Para ese año, Pitol ya se encontraba en el extranjero, trabajaba en el Servicio Exterior de México y decidió renunciar en protesta por la violencia del gobierno mexicano. En retrospectiva, Pitol ha comentado que la violencia con la que se acallaron las protestas de 1962, aunado al asesinato brutal de un líder de colonos de Morelos, lo hicieron reafirmarse en su idea de vivir fuera de México, que aunque se sentía atraído por la vida intelectual y cultural que se estaba desarrollando y por el hecho de que los intelectuales formaran parte activa de la vida

social, como en las protestas, todo esto se veía opacado por el autoritarismo del gobierno que silenciaba el descontento con violencia.

Lo que ha seguido a continuación –el crecimiento de la política neoliberal con su consiguiente privatización, venta de recursos a empresas extranjeras y la vuelta a un dominio del país del norte que termina con la soberanía nacional, sazonado todo con un fervoroso discurso nacionalista- es una historia cercana que vivimos en nuestra realidad cotidiana y que queda fuera del periodo de creación de nuestro autor y que por lo tanto dejaremos fuera.

La literatura en México después de 1933

Para conocer el ambiente literario en el que se desarrolló Sergio Pitól, se darán algunos antecedentes de la situación cultural y literaria en el país a la vez que se esbozará el camino particular del escritor, hasta el momento de escribir “El relato veneciano de Billie Upward”.

Como ya se comentó, los años posteriores a 1934 estuvieron marcados por el gobierno de Lázaro Cárdenas y su visión socialista, que influyó no sólo en la situación económica y social del país, sino también en la cultural, porque apoyó tendencias culturales determinadas:

En 1934, el ascenso del general Lázaro Cárdenas a la Presidencia de la República, fortalece a la “cultura proletaria”, al “arte revolucionario”, al “realismo socialista”, al movimiento de generosidad corroída por el sectarismo y que, engendrado al alimón por el impulso nacionalista de la Revolución Mexicana y el entusiasmo ante los bolcheviques, vierte propaganda y afán politizador en cuentos, poemas, novelas y obras de teatro. Estos vanguardistas políticos combinan su adhesión al progreso con su indiferencia ante la modernidad (Monsiváis, 2006: 18).

De acuerdo con esta cita, el Estado impulsó el arte que tenía un fin social y que alimentaba el nacionalismo mexicano. Para entender mejor esto, se debe recordar que México había logrado su independencia en 1821 y que todavía no había pasado un siglo cuando ya estaba iniciando una Revolución; esta turbulencia política no había dejado espacio para que se consolidara una literatura nacional. Es por eso que después de la Revolución y con la estabilidad que trajo el gobierno de Cárdenas, a muchos les pareció que llegaba el momento

propicio para crear y fortalecer una literatura propia por lo que se dieron vuelo con temas nacionales y se abocaron a retratar lo que consideraban era la realidad mexicana. El Estado también estaba interesado en promover la creación de una imagen nacional que ocultara la falta de estabilidad y las fisuras de la sociedad posrevolucionaria. Eso provocó el auge de la novela de la Revolución, por ser ésta el gran movimiento nacional del siglo XIX. Sin embargo, esa literatura al obedecer un impulso emotivo artificial y convertirse en arte oficialista, fue volviéndose paulatinamente árida: “A partir de la década de los cuarentas, la producción de novelas “revolucionarias” se va haciendo mecánica, va careciendo de vigor, o va languideciendo en el costumbrismo anecdótico” (Monsiváis, 2000: 1015).

A principios de los años cincuenta comenzaron a reunirse jóvenes que estaban hartos de la estrechez del arte y la literatura nacional, de la propagación de una historia oficial y se lanzaron a la búsqueda de nuevas formas de expresión. Por otro lado, los acontecimientos internacionales les demandaban mirar más allá de su sola nación: La Guerra Civil Española (1936-1939) obligó “a los intelectuales a ampliar e internacionalizar su comprensión política” (Monsiváis, 2000: 1017) y lo mismo puede decirse de la Revolución cubana (1959). Estos movimientos políticos estimularon, además, un gran movimiento cultural debido a la migración de intelectuales; a México llegaron muchos españoles que enriquecieron y diversificaron la vida cultural del país y que además fundaron instituciones que han sido hasta la fecha columnas de la cultura, como la Casa de España, el actual Colegio de México. La Revolución Cubana dio un gran impulso a nuevos escritores a través de la fundación Casa de las Américas, que organizaba concursos y una amplia difusión de los escritores ganadores, así como encuentros a los que también asistió Pitol:

Pitol no permaneció ajeno a dos acontecimientos que considera fundamentales en la formación de sus coetáneos. Uno fue la Revolución Cubana y la reiteración de encuentros auspiciados por la Casa de las Américas, que tuvieron resonancia en la cultura de todo el continente: “De pronto los jóvenes de hace veinte años descubrimos un continente vivo que, entre otras cosas, producía un arte y una literatura capaces de entusiasmarlos” (Montelongo, 1998: 13).

Como Pitol comenta, estos encuentros dieron lugar a que se conociera lo que se hacía en otros países de Latinoamérica. Tampoco hay que olvidar el impulso que dio la editorial

Seix Barral con su premio Biblioteca Breve, que hacía una amplia difusión de los autores premiados, así como el suplemento cultural del periódico *Novedades, México en la cultura* (1949-1961) que impulsó y defendió las vanguardias.

Fue así que los autores mexicanos conocieron la obra de escritores como Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, José Lezama Lima, Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares. Enfrentarse con esos autores, como dice Pitol, los hizo descubrir un continente vivo, pero seguramente también los hizo más conscientes de cuan amortiguada estaba su creatividad narrativa al verse constreñidos a formas tradicionales y al tratar de hablar de una realidad que se había monopolizado. Todo esto, aunado a la llegada de las técnicas narrativas de los “nuevos novelistas franceses”, los hicieron darse cuenta de que tenían que salir de ese adormecimiento al que los había sometido el esfuerzo de crear una literatura nacional que representaba a una entidad social.

Sobre este tiempo, Pitol escribió:

Yo viví en la ciudad de México de 1950 a 1960. Cuando escribo sobre la capital, es el México de esa década (...) Los escritores de mi generación, García Ponce, Elizondo, Monsiváis, Del Paso, Pacheco, Juan Vicente Melo, Julieta Campos, Poniatowska, nos veíamos a cada momento, en la universidad, en las librerías, en los cineclubs, en el teatro, en las conferencias. Vivíamos muy intensamente, nuestra existencia era real, la vida cotidiana y la cultural estaban entrelazadas, la una y la otra eran lo mismo. Éramos muy amigos todos y discutíamos todos los días (Montoya, 2003: 36).

Como Pitol aquí lo comenta, vivió en la ciudad de México en un momento en que aquí se reunían los que después serían considerados los grandes escritores del medio siglo, todos jóvenes ávidos de modernidad y de conocer más allá de la cultura provinciana limitante que se había estado gestando. Ellos deseaban cine internacional, conocer nuevos escritores, abordar otros temas, experimentar con nuevas formas narrativas. Y todo esto iba sazonado con la discusión, con el ventilar de opiniones que amplía el criterio y enseña a comparar posturas para no dejar crecer una única inalterable e intolerante. Pitol comenta que además de los jóvenes, también se reunían otros más experimentados:

Al principio nos reuníamos todos los sábados en el café Viena, un lugar estupendo, para hablar de literatura. (...) Por allí pasaron Alfonso Reyes, Américo Castro, el gran poeta Carlos Pellicer, muchos intelectuales republicanos españoles, acostumbrados desde su juventud en España a animar una tertulia literaria, y unos diez o doce muchachos y

muchachas amantes de la literatura, todos con un espléndido sentido del humor (Montoya, 2003: 33).

Las discusiones con los literatos ya consumados y con los republicanos españoles que traían otras ideas y formas de dialogar, así como seguramente otros conocimientos literarios, alimentó la curiosidad y el ansia de innovación de Pitol, hecho que se reflejó en su escritura. A él y a sus amigos ya no les interesaba el trato solemne y academicista de la historia, seguir haciendo ecos de modelos nacionales oficiales que no los representaban y que no se sabe bien a bien a qué sector de la sociedad representaron. La preocupación de hablar de lo nacional como de una masa de gente fue sustituida por la preocupación de ahondar en los individuos. La consigna de temas y formas tradicionales se trocó en la de la experimentación y la irreverencia con el lenguaje:

En sus libros todo se encuentra: obsesiones eróticas (la mística de Bataille o de Klossovski); ritmos prosísticos que son métodos para reproducir el movimiento de la realidad; juego de espejos con el lenguaje; versiones crispadas del deterioro personal y social; búsqueda de la marginalidad como escudo protector ante la absorción en el conformismo que es la nada, rechazos abiertos y aceptaciones involuntarias de la tradición (Monsiváis, 1995: 28).

Es por eso que en una misma generación encontramos obras de estilos y temáticas variadas que dan testimonio de la pluralidad de intereses y ansia de juego creativo en el que entró esa generación.

Sergio Pitol mantuvo una actitud crítica ante todo este movimiento que le rodeaba, y si bien es cierto que reconoce la influencia de algunos autores nacionales en su obra, también lo es que rechazó otras:

Cuando a mediados de los años cincuenta comencé a esbozar mis primeros cuentos dos lenguajes ejercieron poder sobre mi incipiente visión literaria: el de Borges y el de Faulkner. El esplendor de ambos era tal, que por un tiempo oscureció a todos los demás. Esa subyugación me permitió ignorar los riesgos telúricos de la época, la grisura costumbrista y también la falsa modernidad de la prosa narrativa de los Contemporáneos, a cuya poesía, por otra parte, era yo adicto. En ese grupo de espléndidos poetas, algunos –Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Salvador Novo– sobresalían también por sus ensayos. (...) Sin embargo, cuando incursionaban en el relato inexorablemente fracasaban. Creían repetir los efectos brillantes de Gide, Giradoux, Cocteau y Botempelli, a quienes veneraban, como un medio para escapar del

rancho, de la tenebrosa selva y los caudalosos ríos, y lo lograron, pero al precio de desbarrancarse en el tedio y, a veces, en el ridículo. El esfuerzo era evidente, las costuras resaltaban demasiado, la estilización se convertía en una parodia de los autores europeos a cuya sombra se amparaban (Pitol, 2006b: 10).

Como Pitol comenta, el camino de la experimentación, de absorber una cultura cosmopolita y de introducir nuevas formas tuvo sus altibajos, por lo menos así lo sintió él, que esa búsqueda de la forma fracasó muchas veces. Como se comentó al inicio de este capítulo, la experimentación con la forma y su relación con un contexto social específico, ha sido una cuestión central para Pitol.

Todo esto no quiere decir que los temas nacionales e históricos hayan quedado fuera de la producción literaria, lo que sí significa es que el manejo que se le dio fue totalmente distinto, hubo una ruptura con la fórmula de representar una única historia y una única realidad, ahora se jugaba con la verosimilitud de la historia:

A la novela histórica la rehabilitan diversas convicciones: (...) La pretensión de oponer la versión de la literatura a las sacralizaciones del Estado. (...) muchos escritores acuden a la novela histórica o utilizan la historia como el decorado divertido, atroz, inexorable: Fernando del Paso, Ignacio Solares, Héctor Aguilar Camín, Sergio Pitol, Ángeles Mastretta (Monsiváis, “La novela” 27).

Y es que a los autores aquí citados ya no les interesa seguir representando la historia oficial, con su escritura plantean la existencia de otra historia, en cuyo centro está el individuo y sus conflictos y contradicciones, pero que vive en un contexto determinado que no tiene que ser el creado por los esquemas ideológicos, que se encontraba en muchos libros academicistas oficiales. Observan toda la diversidad que les rodea y buscan capturar los núcleos de su realidad para crear una literatura que apele a diversas personas y no a un solo grupo; sacan al individuo de entre la masa y fluir de la corriente histórica y le devuelven su autonomía con la variedad de actitudes que le son propias:

Entre tanto, autores como Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Jorge Ibarguengoitia y algunos más, se encargan de entenderse con una literatura que ni es “extranjerizante” ni es experimental en el sentido de los anteriormente mencionados –se refiere, por ejemplo, a Elizondo y su *Farabeuf*- y que arroja una narrativa de exploración en otros órdenes, como lo intimista, lo existencial y

hasta lo lúdico, con resultados estéticos e ideológicos notables y alentadores (Trejo Fuentes, 1995: 58).

Sin embargo, a pesar de toda esta intensa vida cultural y de la renovación que estaba viviendo la literatura mexicana, Pitol se sentía estancado en sus proyectos, decepcionado del rumbo que habían tomado las protestas políticas y hastiado de la ciudad, por lo que decidió emprender un viaje: “Como inflamado por una nueva furia puse a la venta todo, muebles, libros, cuadros... y el 24 de junio de 1961, partí en el Marburg, un carguero alemán, rumbo a Europa. En el barco sentí volver a respirar. (...) Empecé nuevamente a escribir después de largo tiempo de no hacerlo” (Pitol, 1967: 48). Ese viaje se prolongó por más de veinte años, con algunas estancias en México. Vivió en varias ciudades como Barcelona, Belgrado, Varsovia, Paris y entre 1978 y 1980 en Moscú, que es desde donde envió el cuento “El relato veneciano de Billie Upward”, publicado en México en 1981.

Comparando la época de Thomas Mann y la de Sergio Pitol vemos que ambos vivieron en sociedades que estaban tratando de constituirse como nación pero sin lograr auténtica cohesión interna; eran los portadores del poder los que promovían una falsa estabilidad política y unidad nacional que existía sólo en el discurso y en las bombas publicitarias.

Los dos escritores vieron la transformación social que implicó el cambio económico y el incremento acelerado de la tecnología. Aunque sabemos que no se puede comparar el desarrollo económico y tecnológico de la Alemania prusiana con el del México posrevolucionario, sí hemos visto que en sus respectivas medidas, esos cambios provocaron una transformación en la vida citadina y en la apreciación de los valores tradicionales. Y esto lleva a un cuestionamiento de la identidad, a la necesidad de reafirmar el lugar de dónde se proviene y sobre el que se está parado.

CAPÍTULO SEGUNDO

LA ESCRITURA

“It is the unwritten part of books that could be the most interesting”
W. M. Thackeray

En este capítulo haremos un análisis de *La muerte en Venecia* buscando encontrar los temas y elementos narrativos que pudieran haber sido de interés para Sergio Pitol. Recordemos que nuestra hipótesis es que hay una crisis de identidad en los protagonistas de ambas obras, por lo que partiremos de ese supuesto y analizaremos la narración de las acciones de los personajes principales buscando encontrar los puntos en los que es visible un conflicto de identidad. En esta parte se seguirá el método de análisis propuesto por Wolfgang Iser de buscar al lector implícito mediante la ubicación de los espacios vacíos en el texto. En su obra *El acto de lectura*, Iser dice que la obra literaria posee dos polos: “el polo artístico y el polo estético; el polo artístico designa al texto creado por el autor y el polo estético designa la concretización efectuada por el lector” (2001b: 122). Sin la concretización del lector, la obra literaria está incompleta, pero ésta tiene que darse con los elementos que el autor real le da al lector; aquí examinaremos, primero, el polo artístico creado por Thomas Mann para después pasar a estudiar cómo se dio el polo estético, describir hipotéticamente los procesos imaginativos que ocurrieron en la mente del lector Sergio Pitol de acuerdo a lo que encontramos en su cuento “El relato veneciano de Billie Upward”.

Sobre el “lector implícito” Iser dice:

no posee ninguna existencia real; pues representa la totalidad de las orientaciones previas que ofrece un texto fictivo a sus posibles lectores como condiciones de recepción. Por consiguiente, el lector implícito no está fundado en un sustrato empírico, sino en la estructura misma del texto. Si partimos de que los textos logran su realidad justamente en el acto de ser leídos, esto significa que las condiciones de actualización deben ser bosquejadas en el acto de redacción de los textos; condiciones que permitan constituir el sentido del texto en la conciencia de recepción del receptor (2001b: 139).

Así que durante el proceso de escritura se van formando las condiciones que permitirán la recepción; por lo tanto el lector no llegará a su recepción particular de forma arbitraria, sino que lo hará siguiendo las señales que le dejó el autor en el texto. Sin embargo, debido a que no hay dos personas que piensen igual y que además se encuentren en las mismas circunstancias, la imaginación del propio lector y sus circunstancias particulares jugarán un papel muy importante en la interpretación que haga del texto, pero para que esta interpretación sea adecuada deberá darse en conformidad con las marcas del texto; “por ello, el concepto del lector implícito circunscribe a un proceso de transferencia por medio del cual las estructuras del texto son llevadas a través de los actos de imaginación, al

cúmulo de experiencias del lector” (Iser, 2001b:143). Por consiguiente, tenemos dos lectores a examinar, el implícito, que son las marcas en el texto, y el empírico, que es el lector real en el que tienen efecto esas marcas; en este caso, éste último es Sergio Pitol y buscaremos, al examinar su cuento “El relato veneciano...”, cómo su “cúmulo de experiencias” le llevó a tener una recepción singular de la novela de Mann.

Para aclarar mejor qué es lo que vamos a buscar en esta descripción del lector implícito, acudiremos a otro concepto de Iser que es el de los espacios vacíos. El proceso de escritura es una selección de elementos, en la narración de una situación no se puede describir absolutamente todo lo que sucede ni se pueden dar todos los detalles de la forma en cómo actuaron las personas ni de las circunstancias bajo las que lo hicieron. Si el autor nos diera absolutamente todos los detalles de los hechos, tendríamos libros inmensos y, seguramente, tediosos de leer. Aún las obras que son minuciosamente descriptivas, lo son en ciertos pasajes y en otros no, con lo que queda la cuestión de qué se quiso resaltar con las partes detalladas y qué aspectos se consideraron secundarios y solamente dignos de una mención somera. Por eso, cuando el autor está escribiendo, está a la vez haciendo una selección de lo que quiere que el lector implícito sepa, esto es, el posible lector, quizá no piense en una persona específica, porque como ya vimos el lector implícito no es una persona real sino un posible lector, pero sí está pensando en qué datos dar y cuáles dejar fuera del texto. Esta falta de información son los ‘huecos’ o ‘vacíos’ en el texto, y según Iser son éstos los que logran la comunicación con el lector real, porque es él quien tendrá que ir completándolos para poder comprender el texto. Este llenado lo hará con su imaginación, a partir de su propia experiencia o, como lo llama Robert Jauss, horizonte, pero siempre a partir de los vacíos que hay en el texto. Sin embargo, este llenado de huecos no es lineal, puede ser que las marcas le hayan indicado al lector que va a suceder algo y después éste se tope con un acontecimiento distinto al que esperaba. A esta fase de la lectura Iser la llama negatividad, que es el proceso de corrección en la imaginación del lector. El lector llena el texto con conocimientos de sus propias circunstancias, así que le imprime cierta información, pero a medida que siga leyendo comprobará si la forma en cómo llenó los espacios vacíos concuerda con lo que narra el resto del texto, si no es así, tendrá que cambiar las primeras

impresiones o los primeros llenados.¹¹ Esto refuerza el acto comunicativo, pues el lector se confronta con sus propias conclusiones de acuerdo a su imaginación y sus conocimientos al reconocer que estaba haciéndose una imagen de la situación que era equivocada, como se lo demuestra el texto al seguir con la lectura, así que tiene que reconocer que hay otros parámetros que le presenta el texto que quizá él no conocía. Y tendrá que plantearse que tiene que hacer un ajuste en sus perspectivas.

El primer paso será buscar los espacios vacíos que están en la historia de Mann y que permitieron la comunicación con Sergio Pitol; después se describirá cómo esa comunicación tuvo una realización concreta de recepción en el cuento “El relato veneciano de Billie Upward”, tomando en cuenta el horizonte desde el que Pitol leyó a Mann. Este cuento será tomado como una muestra dialógica entre la obra de Mann y el escritor Pitol y su análisis permitirá conocer cómo fue ese diálogo.

Consideramos que hay tres focos de atención en la novela que son fundamentales en la comunicación con el lector debido al impacto que provocan, por lo que se analizarán cada uno por separado. El primero es la vida misma del protagonista, un escritor que está viviendo una crisis en su labor creativa, durante la cual el lector lo va acompañando. El segundo es el viaje a Venecia, cuya sola mención del nombre debe despertar la imaginación del lector, y el tercero son ciertos personajes que el protagonista va encontrando durante ese viaje y que le causan una fuerte impresión al grado de afectar permanentemente sus deseos y objetivos.

Gustav von Aschenbach: El escritor

La novela inicia diciéndonos el nombre del protagonista: “von Aschenbach”, nombre oficial de Gustav Aschenbach a partir de la celebración de su cincuentenario”¹², no se nos dice por

¹¹ Iser anota que “debería tener lugar una discusión sobre el concepto de los “puntos de indeterminación”, utilizado por Ingarden, para que la concepción aquí presentada se pueda diferenciar claramente de una problemática parecida. Pero una discusión así rebasaría los límites de esta conferencia” y añade: “los “puntos de indeterminación” exigen sólo una actividad del lector: la de complementar” (2001a: 105) mientras que, como aquí se explica, la propuesta de Iser implica completar y rectificar, otorgándole una función más dinámica al lector.

¹² Para facilitar la referencia a la novela, que en todos los casos será de la edición *La muerte en Venecia*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1963 en la traducción de Martín Rivas, se abreviará como *La muerte*. Se escogió esta traducción porque fue la que llegó a México en 1944 y las ediciones que se distribuyeron en los años siguientes son de la misma, así que probablemente fue la primera que leyó Sergio Pitol. Lamentablemente no

qué razón se le ha agregado un “von” al apellido del protagonista; para un lector alemán es obvio que esto significa que se le ha dado un título de nobleza a la persona, sin embargo, en esta parte el narrador sólo nos informa del cambio en el apellido pero no cuál fue el mérito que hizo a Gustav Aschenbach¹³ merecedor de esta distinción de nobleza. Así que no sabemos si el acto meritorio o si el título mismo desempeñará un papel importante en la historia del personaje. De entrada, el hecho de que se hable de un cambio en el nombre nos da un indicio de dos facetas en la vida de una persona y eso ya plantea la cuestión de qué tan diferente es una faceta de la otra. En su libro *El relato en perspectiva*, Luz Aurora Pimentel dice que un nombre fijo da también una identidad fija al personaje “si el nombre de Julien Sorel, por ejemplo, se sometiera a constantes modificaciones, llamándose ora Rosel ora Porel, se perturbaría el principio de identidad del personaje” (1998: 66), en este caso, se dan dos versiones del apellido del protagonista y queda por descubrir si esto significará dualidad en la identidad; de ser así, el lector tendrá que ir acomodando los rasgos a cada polo de esa identidad.¹⁴

Después se nos dice que Aschenbach salió “para dar un largo paseo solitario, una tarde primaveral del año 19...” (*La muerte* 9)¹⁵ el año exacto queda en incógnita, no sabemos si

contamos con la información exacta sobre la edición que leyó Pitol y tampoco sabemos si lo hizo en español, en inglés o en algún otro idioma; en una entrevista se le plateó directamente la pregunta, pero sólo aclaró que no la había leído en alemán. Por otra parte, los nombres propios se citarían en alemán, como es el caso de Gustav, que en la versión en español se llama Gustavo, pues es necesario mantener la identidad de los personajes que con la adaptación al español se distorsiona; en lo demás se respetará la traducción de Martín Rivas.

¹³ La traducción literal del apellido “Aschenbach” es “arroyo de ceniza”, imagen que despertará en el lector hablante del alemán algunas relaciones negativas, como de destrucción o final.

¹⁴ En *El regreso de Casanova* de Arthur Schnitzler, relato que tiene un papel importante en el cuento de Pitol, también se nombra al protagonista de dos formas: Giacomo Casanova y con el título de nobleza *Chevalier* de Seingalt. Asimismo, en *Los papeles de Aspern* de Henry James, cuya historia transcurre en Venecia, hay una cuestión de identidad del personaje principal relacionada con su nombre: nunca se declara cuál es, pero en cambio sí se cuenta el momento en el que confiesa su verdadero nombre a su anfitriona, ante la que se había presentado con uno falso: “¡Oh, qué descanso verse libre del otro!” (1971: 124), expresión que denota que el personaje se sentía extraño mientras utilizaba otro nombre.

¹⁵ Erhard Bahr cree que Mann señala al año 1911: „Im ersten Satz der Novelle befindet sich ein unmißverständlicher Hinweis auf das Jahr 1911, „das unserem Kontinent“, wie es heißt, „monatelang eine so gefahrdrohende Miene zeigte“. Es handelt sich dabei um die sogenannte Agadir-Krise vom Juli 1911, als der deutsche und französische Kolonialimperialismus in Marokko in Konflikt gerieten“ (2003: 2) [En la primera oración de la *Novelle* se encuentra un señalamiento claro al año 1911, en el que durante meses se mostro un gesto amenazador a, como se dice, „nuestro continente“. Se trata de la llamada Crisis de Agadir en Julio de 1911, cuando el Imperialismo colonial francés-alemán entró en conflicto]. La traducción es mía.

el narrador deja abierta la información porque quiere que el lector se imagine que la historia por narrarse pudo haber ocurrido en cualquier momento del siglo XX, porque quiere hacer énfasis en que una historia así sólo pudo haber ocurrido en algún momento de ese siglo y de ningún otro, o solamente por darle al lector un amplio margen de tiempo para que él mismo le dé una ubicación temporal a la historia.

“Sobreexcitado por el difícil y empeñoso trabajo de la mañana, que le demandaba extrema preocupación, penetración y escrúpulo de su voluntad, el escritor no había podido detener, después de la comida, la vibración interna del impulso creador” (*La muerte* 9), aquí ya se nos dice que el personaje es escritor, pero llama la atención que se usen tantos adjetivos para describir su labor. Primero se describe como un trabajo ‘difícil y empeñoso’, como si se tratara de esfuerzo físico, pero esta impresión se ve cortada por la descripción que le sigue y que habla de una actividad interior, de un esfuerzo espiritual, y la última frase nos habla de una actitud espontánea, de la creatividad como un don, lo que en conjunto nos pone ante una triple perspectiva de la labor artística; y a la vez nos dice que hay algo que está estorbando en la concentración del escritor. Se informa que Aschenbach “tampoco había logrado conciliar el sueño” (*La muerte* 9) y que por eso había salido a dar un paseo “con la esperanza de que el aire y el movimiento lo restaurasen, dándole fuerzas para trabajar luego con fruto” (*La muerte* 9). Estas alteraciones físicas en la vida de Aschenbach dan indicios de que hay algo que lo está perturbando y que está obstruyendo su labor creativa; también le indican al lector que habrá una ruptura en la rutina del protagonista. Queda por ver cómo será esta ruptura.

En el capítulo dos se da más información sobre la vida de Aschenbach; sin embargo el narrador sigue con la tónica de insinuar algunos datos sin declararlos completamente: “Gustavo Aschenbach, había nacido en L., capital de distrito de la provincia de Silesia” (*La muerte* 17), el nombre de la ciudad de nacimiento queda indeterminado y también la época porque al final de este capítulo dice “aquellos ojos que miraban cansados, tras los cristales de los lentes, habían visto el sangriento horror de los lazaretos de la guerra de los Siete Años” (*La muerte* 25) esta guerra transcurrió de 1756 a 1763 y en el capítulo anterior se ubicaba la historia en 19... esta forma de fechar confusa e incoherente no puede ser un descuido del autor, quien vivió en una época no lejana a los acontecimientos; más bien hace pensar que hay una intención de por medio.

“En la generación precedente, la sangre alemana de sus antepasados se mezcló con la sangre más viva y sensual de la madre del escritor, hija de un director de orquesta bohemio” (*La muerte* 17) de la familia del padre ya se ha mencionado que fueron hombres que “habían vivido una vida disciplinada y sobria” (*La muerte* 17), lo que establece un contraste con las características que se dan de la familia materna. Estas descripciones contribuyen a la construcción de dos polos geográficos con características opuestas, el del norte y el del sur. Bohemia, ubicada al sur de Alemania, es la sensual y vital, el norte la sobriedad y la disciplina; con esta forma de marcar los contrastes es obvio que el narrador busca que el lector se forme un cuadro de oposiciones en la vida del protagonista. ¿Por qué se consideraba a los bohemios más sensuales y vivos que a los alemanes? ¿Quién los veía así? ¿Era ésta una perspectiva sólo de los alemanes o la compartía gente de otras nacionalidades? No tenemos esta información, pero estos datos nos hablan de un origen en el que se unieron dos naturalezas distintas, observación que se refuerza por las oraciones que cierran la descripción del origen de Aschenbach: “La combinación de este espíritu de rectitud profesional con los ímpetus apasionados y oscuros provenientes de su ascendencia materna, habían producido un artista, este artista singular que se llamaba Gustavo Aschenbach” (*La muerte* 17), el adjetivo “oscuro” añade un tinte negativo a la herencia materna, que es la que aporta la parte sensual, vital y artística a la naturaleza de Aschenbach, por lo que este calificativo significa una censura a la esencia del escritor y es posible que el lector ya se esté imaginando que de alguna forma esta esencia es la que será objeto del conflicto en la novela.

Su complexión delicada hizo que los médicos lo excluyesen durante su niñez de la asistencia a la escuela (...). Había crecido así, aislado, sin amigos, dándose cuenta, prematuramente, de que pertenecía a una generación en la cual escaseaba, si no el talento, sí la base fisiológica que el talento requiere para desarrollarse; a una generación que suele dar muy pronto lo mejor que posee y que rara vez conserva sus facultades actuantes hasta una edad avanzada (*La muerte* 19).

¿Cómo ocurrió que este joven que había crecido aislado de los demás se diera cuenta de que era distinto? ¿Cuál era su medio para observar el mundo de forma que pudiera darse cuenta de su particularidad? ¿Cómo había llegado a la conclusión de que los demás carecían de la base fisiológica que el talento requiere, si él mismo tenía una constitución

física endeble? Aquí se nos va marcando a un hombre con una constitución física débil, solitario pero que a la vez, por observación, está en constante contacto con el mundo, su atención se centra en lo que ocurre en el exterior. Por otro lado, se sigue perfilando alguien con una determinación férrea. Esto se reafirma a continuación con la descripción de sus disciplinados hábitos cotidianos y del tipo de héroes que creaba en sus obras, los cuales reflejaban la propia condición física y resistencia disciplinada. Para ilustrar la entereza de Aschenbach, el narrador utiliza la figura de un santo:

La figura de San Sebastián es por eso la imagen más bella, si no de todo el arte, por lo menos del arte a que aquí se hace referencia. Así, penetrando en el mundo creado por las obras de Aschenbach, se veía el elegante dominio del autor, el dominio de sí mismo, que se esconde hasta el último momento a los ojos del mundo fisiológico” (...) Uno llega a dudar de que haya otro heroísmo que el heroísmo de la debilidad. Y, en todo caso, ¿qué especie de heroísmo podría ser más de nuestro tiempo que este? (*La muerte* 21).¹⁶

¹⁶ En su discurso de agradecimiento cuando recibió el premio Nobel (1929), Thomas Mann declaró lo siguiente: „Ich bin kein Katholik, (...). Dennoch habe ich einen Lieblingsheiligen. Ich will Ihnen seinen Namen nennen, es ist der heilige Sebastian – Sie wissen, jener Jüngling am Pfahl, den Schwerter und Pfeile von allen Seiten durchdringen, und der in Qualen lächelt. Anmut in der Qual – dies Heldentum ist es, das Sankt Sebastian Symbolisiert. Das Bild mag kühn sein, aber ich bin versucht, dies Heldentum für den deutschen Geist, die deutsche Kunst in Anspruch zu nehmen (...). Deutschland hat durch seine Dichtung Anmut bewiesen in der Qual.“ (1985: 412) [No soy católico. Sin embargo, tengo un santo preferido. Quiero decirles su nombre, es el santo Sebastian – ustedes saben, aquel jovencito en el madero, al que lo cruzan flechas y espadas por todos los costados, el que sonríe en medio del sufrimiento. Donaire en medio del tormento –este es el heroísmo que San Sebastián simboliza. Puede que la imagen sea osada, pero quiero utilizar este heroísmo para el espíritu alemán, el arte alemán. Con su poesía, Alemania ha demostrado donaire en medio del tormento]. (La traducción es mía).

Seán Henry tiene una interpretación particular de la preferencia de Thomas Mann por este santo, que en este párrafo de *La muerte en Venecia* sólo parece indicar el estoicismo de quien sonríe en medio de la tortura: „In der schwulen Kultur gilt Sebastian als Schutzheiliger; eine Tatsache der sich Mann bewusst gewesen sein mag, als er ihn als ‚das schönste Sinnbild‘ für Aschenbach auswählte“ (2003: 38) [En la cultura homosexual, San Sebastian es considerado santo protector, hecho que debió ser conocido por Mann al elegirlo como „la imagen más bella“ para Aschenbach“] A continuación, Henry menciona que el poeta August Von Platen fue una de las figuras que Mann utilizó para crear al personaje de Aschenbach y Platen a su vez, tenía en gran estima la representación que había hecho Veronese de San Sebastian “Künstler wie (...) Paolo Veronese (1528-1585) fanden in Sebastian, den sie meist als schönen Jüngling darstellten, das perfekte Bildnis, um einer sinnlichen männlichen Schönheit innerhalb der Grenze der Kirche Ausdruck zu verleihen. Die luxuriöse, farbenfrohe Darstellung von Sebastians männlicher Schönheit durch Veronese bezauberte Platen so sehr, dass er während seines Aufenthaltes in Venedig immer wieder in die St-Sebastians-Kirche hineinging, um das Gemälde zu bestaunen”(Henry, 2003: 38) [Artistas como (...) Paolo Veronese (1528-1585) encontraron en Sebastian, al que solían representar como un bello joven, la imagen perfecta para expresar la belleza sensual masculina dentro de los límites permitidos por la Iglesia. La representación lujuriosa y colorida de la belleza masculina de Sebastian por Veronese encantó a Platen a tal grado que éste, durante su estancia en Venecia, acudía frecuentemente a la iglesia de San Sebastian para admirar la pintura] August von Platen fue, según, Henry el primer poeta de la literatura moderna que hizo pública su homosexualidad. Así, San Sebastian simboliza el donaire en medio del tormento, como lo dice el narrador de *La muerte en Venecia*,

El narrador nos dice que Aschenbach separa el mundo fisiológico de otro, del de sí mismo, lo que va introduciendo la duda de cómo será ese mundo, qué entenderá por el mundo fisiológico ¿se refiere sólo al hecho de trabajar tanto pese a carecer de una constitución física fuerte? ¿O existe algo más en ese mundo físico que Aschenbach se niega a aceptar?- y después, ¿porqué adjudica ese ‘heroísmo de la debilidad’ a su propio tiempo? Tomando en cuenta la forma tan ambigua de fechar que ha seguido el narrador, es obvio que el lector ya tenga diversas hipótesis en cuanto a la generación y la época a las que se está haciendo referencia. Al remarcar aquí nuevamente “nuestro tiempo” se asevera la duda ¿a qué tiempo se refiere? ¿A la época del autor real Thomas Mann? Recordemos que para Lukács la figura de Aschenbach es una representación idealizada del artista prusiano para el que la disyunción “entre anarquía del sentimiento y disciplina vital era, en realidad, profundamente típica” (Lukács, 1969: 27).

Esta ambigüedad para establecer la época en la que se desarrolla la historia puede ser también una pauta para que el lector relacione los sucesos con su propio tiempo ¿significaría para Pítol un conflicto la disyunción entre “anarquía del sentimiento y disciplina vital”?

El capítulo dos es una pausa, una interrupción entre el deseo de viajar de Aschenbach y el inicio del viaje. No es el relato de los preparativos de viaje, lo cual sería un paso lógico entre ambos procesos, es más bien la descripción de la vida de Aschenbach, como si antes de emprender el viaje, que resultará el último, hubiera que hacer un recuento de la vida, lo que sería una especie de despedida, disimulada aquí porque el recuento no es desde la perspectiva de Aschenbach sino del narrador exterior.¹⁷

En el capítulo tres, ya durante el viaje, se termina de delinear la personalidad del escritor:

pero también representa la belleza sensual que se mantiene dentro de lo correcto, y fue un estímulo y fuente de identificación para los que, como Platen, por la estrechez moral de su tiempo, no podían vivir su vida sexual de forma plena. Pero ante todo, no hay que olvidar que ésta bella representación de Sebastian lo retrata en el momento de morir, con lo que se establece una relación entre la belleza y la muerte. (La traducción es mía).

¹⁷ Para Raúl Torres el capítulo dos “no es más que un ‘obituario’”, por lo que la de Aschenbach es una “biografía negativa” porque “parte de la muerte” (2007: 22).

Los sentimientos y observaciones del hombre solitario son al mismo tiempo más confusos y más intensos que los de la gente sociable; sus pensamientos son más graves, más extraños y siempre tienen un matiz de tristeza. (...) La soledad engendra lo original, lo atrevido, y lo extraordinariamente bello, la poesía. Pero engendra también lo desagradable, lo inoportuno, absurdo e inadecuado (*La muerte* 39).

Aschenbach es un hombre solitario, y aquí se presentan dos lados opuestos de esta característica. El filósofo Eugenio Trías dice que los personajes de Thomas Mann tienden a entregarse a la soledad, lo que les da una inclinación dual:

Soledad, Pasión, Fantasía: en la medida en que el sujeto se abandona a estas potencias, su voluntad sufre el más serio de los quebrantos, pudiéndose afirmar de él que se halla seducido. Pues en torno a esa tríada se dibuja una deidad bifronte que anuda jánicamente la Belleza y la Muerte (1978: 92).

Así, la soledad en Aschenbach tenía un efecto ambiguo, daba lugar a que su fantasía se desarrollara sin límites lo que originaba el arte puro, la poesía, la belleza; pero también originaba, en un reverso de la cara, lo negativo, que según Trías y como muestra la conclusión de la novela, será la muerte.¹⁸

Amaba el mar por razones profundas: por el ansia de reposo del artista que trabaja rudamente, que desea descansar de la variedad de figuras que se le presentan en el seno de lo simple e inmenso; por una tendencia perversa, opuesta enteramente a las exigencias de su misión en el mundo (*La muerte* 47).

¿Quién le dio esa misión? ¿En qué consiste? El escritor parece querer descansar de su propia inspiración, de su propia fantasía ¿será entonces que el arte se vuelve una carga para quien lo realiza?

Permaneció largo tiempo ante el espejo, contemplando sus cabellos grises, su cansado rostro, de facciones afiladas. En este momento pensó en la gloria y en que por la calle lo conocían muchos y lo contemplaban con respeto y admiración, todo a causa de su voluntad certera y coronada de gracia; evocó todos los éxitos anteriores de su talento que se le ocurrieron, y hasta pensó en su título de nobleza (*La muerte* 51).

¹⁸ Dialéctica muerte y belleza, como en San Sebastian.

Hay algo que deja ver insatisfacción, contempla su rostro cansado y recuerda todos sus éxitos pero el lector no encuentra ni una sola palabra que le hable de satisfacción, de evocación alegre u orgullosa de esos recuerdos, no se le da al lector una pista de cómo se siente en realidad, éste tiene que interpretar ese hueco de información bajo su propio horizonte, que podría darle un sentido positivo a esta escena o uno negativo.

Sergio Pitol: lector, escritor

Hasta aquí se han señalado los huecos en la narración de la vida del protagonista que hablan de un conflicto y estos mostraron de diferentes formas que la preocupación principal de Aschenbach es su labor como escritor y el hecho de no contar con la fuerza creadora para continuar con su obra en ese momento. Esto debe de haber sido de particular interés para un lector como Pitol, quien para 1950 ya había comenzado a escribir sus propios cuentos, así que seguramente percibió en el inicio de la novela, en donde se dice que Aschenbach no había podido detener “la vibración interna del impulso creador”, que la historia giraría en torno a los problemas creativos, propios de un escritor, y eso haría que se identificara con el protagonista de la historia.

Para estudiar la recepción de la figura del escritor Gustav von Aschenbach por Sergio Pitol, recurriremos a algunos de los modelos de identificación que Robert Jauss describe en sus ensayos sobre experiencia estética. Aunque Jauss aplicó estos modelos a diferentes periodos literarios y atribuyó cada uno a un género específico, creemos que podemos ocuparlos aquí porque tanto la obra de Thomas Mann como la de Sergio Pitol retoman elementos de diferentes periodos y, sobre todo, contienen rasgos de distintos géneros por lo que es necesario que para su estudio se apliquen modelos teóricos que tomen en cuenta esta diversidad.

El primer modelo que analizaremos es el de la identificación simpatética por la que “entendemos la emoción estética consistente en ponerse en el lugar del yo ajeno. Lo que suprime la distancia admirativa y lleva al lector o al espectador a solidarizarse, a través de la emoción, con el héroe sufriente” (Jauss, 1992: 270). A diferencia de la identificación admirativa, que se da “ante la perfección de un modelo” (Jauss, 1992: 264), la identificación simpatética surge con un “héroe imperfecto o más cotidiano, en el que el

espectador o el lector pueden reconocer el ámbito de sus propias posibilidades y solidarizarse con un ser hecho de su misma pasta” (Jauss, 1992: 270). Es cierto que ser un escritor reconocido y a quien se le ha otorgado un título de nobleza no es la persona más cotidiana que se puede encontrar, pero en esta narración se ve al escritor en un momento de crisis, en un momento en que las dos naturalezas que le dieron origen –la disciplinada del padre y la pasional de la madre- chocan y se debaten dentro de él impidiéndole continuar con su obra. Y sobre todo debemos pensar que el receptor que aquí nos ocupa no es un lector de tiempo libre, sino un lector que también es escritor y al que en sus textos autobiográficos encontramos debatiéndose en torno a la escritura, por lo que para él Aschenbach sería totalmente un héroe cotidiano, un escritor que tras llevar una vida disciplinada y producción forzada llega a un punto en el que no puede más, no quiere dejar su obra pero tampoco puede seguir con ella, una situación con la que pudo solidarizarse Sergio Pitol.

En *Pasión por la trama*, Pitol dice que Thomas Mann es un escritor al que siempre ha regresado: “He leído y releído intermitentemente *El doctor Faustus*, *La montaña mágica*, *La muerte en Venecia*, *La historia de una novela* y sus *Diarios* con admiración creciente” (1998: 42, 43). Esta declaración hace pensar que Pitol se identificó y solidarizó con Thomas Mann de forma doble: por un lado se identificó con el escritor real que vertía sus preocupaciones en sus diarios y por el otro se identificó con la forma en que Mann planteó algunas de esas confrontaciones a través de algunos héroes de sus novelas, como Tonio Kröger y Gustav von Aschenbach. Sobre la lectura de los *Diarios*, Pitol comenta la confrontación del escritor real consigo mismo y con los nudos que unen su obra:

El instinto, lo irracional, el mito, todo lo que sustenta la obra de Mann resulta frenéticamente condenado por él en sus momentos de desesperación. (...) En Mann la discusión con los demás, y también con quien él ha sido y con el que es mientras escribe su diario, está presente en sus grandes libros, pero el instinto del novelista la transforma, le encuentra otra dimensión, le confiere un significado diferente. (...) Todo eso al llegar a la novela saldrá del caos, será coherente, dejará de ser informe sin perder la intensidad que tuvo en la vida real (2006a: 249, 250).

Para Pitol, la vida y la obra del artista están unidas intrínsecamente; el autor transforma, digiere, adapta la primera para verterla en la segunda con coherencia, y busca, al momento

de escribir, la manera de darle forma a ese cúmulo de experiencias y percepciones caóticas que recibe. Pero la forma tiene que ser la indicada para que la narración no pierda intensidad.

En su ensayo “El oscuro hermano gemelo”, Pitol discute sobre la cuestión central que se plantea en *Tonio Kröger*, que en un principio consideró “una apología de la soledad del escritor, de su necesaria segregación del mundo para cumplir la tarea a que una voluntad superior lo destinaba” (2006a: 128); pero después, en una segunda lectura, percibió que a esa conclusión se podía llegar tomando en cuenta sólo el inicio de la novela, que el final de esta *Bildungsroman* da otra perspectiva: “el resultado de ese aprendizaje privilegia la solución opuesta: la reconciliación del artista con la vida” (2006a: 128). Estos dos comentarios, uno sobre los diarios, y por lo tanto, hasta cierto grado, la vida real del autor real, y el otro sobre un relato de ficción en torno a la vida de un escritor, nos muestran cómo Pitol se relacionaba simpatéticamente con los protagonistas. A continuación se verá cómo esa relación pasó a producción en “El relato veneciano...”

Pitol se solidariza con el héroe, con Gustav von Aschenbach, demostrando las mismas preocupaciones que le inquietaron a él, en un juego de espejos que pone en primer plano al lector, reconociendo que para que la obra literaria complete de forma plena su círculo comunicativo necesita ser leída y comprendida por alguien. La historia inicia con un lector ficticio que critica el cuento escrito por Billie Upward y que está a punto de leer por segunda ocasión: “Leído en el momento de su aparición, el texto le resultó oscuro y cargado de reiteraciones e incoherencias” (Pitol, “El relato” 31)¹⁹, aquí tenemos su opinión después de una primera lectura, que deviene en un reconocimiento de la condición de sus propios textos: “este relato que por contraste le hacía sentir el localismo y la pobreza de recursos de su propia obra.” (“El relato” 32). Este lector que además es escritor, tiene que darse cuenta, por fuerza, al encontrarse con este cuento ubicado en un ambiente cosmopolita y con un conflicto enigmático, que su escritura es pobre, hecho que no ocurrió mientras se limitó a la lectura de textos con cierta reputación formal pero de estructura lineal. Por los comentarios de este lector ficticio, el relato de Billie requiere de un lector cuidadoso y es por eso que aunque causó estrépito entre los editores de la revista Orión,

¹⁹ Todas las citas corresponden a la edición que apareció en *Vals de Mefisto*, México: 1989. A continuación se citará con la abreviación “El relato”.

quienes por su profesión serían lectores más experimentados, sufrió el “desinterés de los lectores”, es decir, del público que desea relatos fácilmente comprensibles. En esta segunda lectura "descubre que su aparente hermetismo había sido creado con toda conciencia para configurar el clima de ambigüedad necesario a los sucesos narrados y así permitirle al lector la posibilidad de elegir la interpretación que le fuera más afín.” (“El relato” 32). Esto reafirma que la escritura de Billie es singular, que requiere de varias lecturas para ser comprendida, y que la escritora buscaba una forma que armonizara con la trama, lo que era también una preocupación real de Pitol: “me debato con ese emisario de la Realidad que es la forma. Uno, de eso soy consciente, no busca la forma, sino que se abre a ella, la espera, la acepta, la combate. Pero siempre es la forma la que vence. Cuando no es así el texto está podrido” (1998: 24) y menciona que eso es lo que admira de Mann, la combinación de elementos, el caos de la realidad que vertido en sus novelas cobra forma. En el caso de *La muerte en Venecia*, admirara cómo el conflicto nuclear del escritor Aschenbach se despliega en sus diferentes variaciones durante la narración, para representarlo de forma plena. Aschenbach ha perdido “la vibración interna del impulso creador” debido al cansancio de la disciplina impuesta por largo tiempo ya que

la disciplina es un primer síntoma de la enajenación: el hombre permitirá que criterios y cánones cada vez más exteriores y ajenos determinen sus decisiones y se apoderen de su interior. (...) por medio de la disciplina, rompemos el curso natural a que nos llevarían las tendencias y superponemos una armonía artificial y precaria. Pero ella es sólo un recurso, una condición para promover objetivos ajenos y precarios también (Tollinchi, 1970: 42).

Y esto es lo que le ha pasado a Aschenbach, se ha sometido a un horario estricto de escritura y a la vez sometido su vida a un orden disciplinado de conducta que ha acallado cualquier impulso espontáneo, cualquier tendencia instintiva hacia la variación y con ello ha logrado la aceptación del público, el reconocimiento oficial, al grado que se le ha otorgado un título de nobleza, pero también ha terminado por aniquilar la esencia del espíritu artístico, como dice Tollinchi, ha suplantado la forma artística por la artificial.

En su juventud, Aschenbach “había cometido públicamente inconveniencias (...) pecando contra el buen gusto de palabra y de obra” (*La muerte* 22); pero después había adquirido una dignidad “a la cual, según sus propias palabras, tiende espontáneamente todo

gran talento” (*La muerte* 22), y se había dedicado a escribir obras con cuyos héroes sus contemporáneos se identificaban, “las masas burguesas se regocijaban” (*La muerte* 22). Esos héroes también reflejaban esa disciplina, ese orden, ese “dominio de sí mismo que se esconde hasta el último momento a los ojos del mundo fisiológico” (*La muerte* 21), y ese esconderse al mundo fisiológico ¿no significa que se ha rechazado lo que nos hace humanos, lo instintivo, lo que está fuera de las reglas, lo irracional? Y sin embargo este es el tipo de héroes que admiraba su sociedad, el de la disciplina que pasa sobre la debilidad era el “heroísmo de nuestro [de su] tiempo” (*La muerte* 21).

El narrador añade un comentario que ilumina sobre la identificación de las masas con la obra de Aschenbach:

Para que cualquier creación espiritual produzca rápidamente una impresión extraña y profunda, es preciso que exista cierto parentesco y hasta identidad entre el carácter personal del autor y el carácter general de su generación. Los hombres no saben por qué les satisfacen las obras de arte. (...) creen descubrir innumerables excelencias en una obra, para justificar su admiración por ella, cuando el fundamento íntimo de su aplauso es un sentimiento imponderable que se llama simpatía (*La muerte* 20).

Es interesante que con este comentario Mann haga estética de la recepción antes de que esta teoría se desarrollara formalmente. El escritor señala que los lectores reciben bien a los héroes con los que pueden identificarse, las obras que les hablan de las cuestiones de su tiempo; muchos lectores recordamos alguna obra que nos ayudó a comprender mejor nuestra situación en el mundo, y en este sentido estaríamos de acuerdo con lo que dice Mann, que a los lectores nos gustan textos literarios por los que podemos sentir “simpatía”. Pero también es cierto que la simpatía constante con las obras puede crear lectores acomodaticios, que no quieran cuestionarse su situación en el mundo, y puede ser que el escritor se sienta inclinado a escribir sólo textos que generen este tipo de simpatía para ganarse el aplauso del mundo. Esa es la evolución que siguieron las narraciones de Aschenbach, al principio contenían héroes con los que podían identificarse “las masas burguesas” (*La muerte* 22) por ser “figuras acabadas, sin vacilaciones espirituales” (*La muerte* 22) y sin embargo, también los jóvenes podían identificarse con ellas por contener un aspecto “problemático”; pero después, ya fuera por un deseo de no convertirse en un artista ignorado, por anhelo de reconocimiento o porque la disciplina desgastó su espíritu,

sus obras “adquirieron cierto carácter oficial, didáctico; su estilo perdió las osadías creadoras” (*La muerte* 24) y este retroceso artístico fue bien acogido por la clase dirigente de la sociedad que incluyó sus textos en las antologías de las escuelas, lo que nos hace pensar que tenían cierto carácter aleccionador, de ejemplaridad; sus héroes sirvieron como modelos edificantes en el camino de la disciplina y la renuncia a las siguientes generaciones burguesas. Como premio recibió el título de nobleza.

La disciplina autoimpuesta, que le lleva a tener un ritmo de producción constante, la notamos especialmente en el pasaje en el que Aschenbach está reposando en la playa: “Amaba el mar por razones profundas: por el ansia de reposo del artista que trabaja rudamente (...) por una tendencia perversa, opuesta enteramente a las exigencias de su misión en el mundo” (*La muerte* 47), vemos que cuando está ante el mar percibe de forma clara que lo que quiere es descansar, pero que un sentido de obligación intrínseco no se lo permite. El mar con su magnitud inabarcable y su oleaje incontenible le recuerda la fuerza de la naturaleza, la fuerza de la vida espontánea e instintiva y placentera, pero el muro de contención de la disciplina aparece para estorbarlo en esta ansia de vivir liberado. Y este mar de Venecia está ejerciendo una influencia especial en él al recordarle lo que es la vida libre y placentera. Posteriormente se nos dice que

Aschenbach no amaba el placer. Siempre que había vivido sus vacaciones, marchando en busca de reposo y días sonrientes, especialmente siendo más joven, había sentido en seguida la nostalgia inquieta del trabajo, del sagrado esfuerzo de su disciplinada labor cotidiana. Solo aquel lugar ejercía sobre él una influencia enervadora, distendía su voluntad y le tornaba dichoso (*La muerte* 61, 62).

Comparando las dos descripciones, lo que experimenta en esta ocasión que está frente al mar y con Tadzio,²⁰ su amor platónico, a la vista, nos deja pensar que este desamor al placer es más bien, como dice Vargas Llosa “un miedo instintivo al placer”. Y este miedo es ambivalente, por un lado es el miedo a no cumplir con las exigencias de la sociedad burguesa, que “son mayormente de producción, de utilidad” (Tollinchi, 1970: 42), que requiere que el artista produzca mecánicamente, en abundancia y con contenidos que

²⁰ En la edición utilizada en esta investigación el nombre del joven aparece como Tadrio, modificación que carece de fundamento, por lo que aquí se respeta la forma original del nombre en la novela de Mann.

cumplan sus expectativas y por el otro es el miedo a entrar en una zona desconocida, la zona en donde sea el cuerpo y la naturaleza los que rijan y no la razón, una zona en donde el escritor de las masas pierda su seguridad. Sin embargo, este lugar en donde “las ideas naufragan” es también el lugar en donde aflora la fantasía, donde la imaginación ya sin cotos puede dar origen a la creación espontánea y sin pretensiones interesadas (de convenciones sociales), el lugar de la obra puramente artística.

Otra forma de identificación que encontramos en Pitol es la irónica: “por identificación irónica entendemos un nivel de la recepción estética, en el que al espectador o al lector se le traza sólo una identificación esperable que, luego, es ironizada o rechazada del todo” (Jauss, 1992: 283). El inicio de la novela nos habla de un escritor que ha tenido una larga trayectoria y que es respetado y aunque se nos presenta en un momento crítico de la dualidad materna y paterna, es difícil imaginar que tendrá un final como el que leemos al término de la novela.

La historia inicia mencionando que Aschenbach ha sido ennoblecido, lo que ya hace que el lector se forme una imagen con determinado status social del protagonista; en el capítulo dos se enumera su prolífica obra, se describe su camino siempre en ascenso gracias a sus cualidades únicas y culmina con frases que enaltecen la vida del artista, creando una imagen sublimada de Aschenbach. Cuando va en el bote rumbo a Venecia observa con desprecio a un viejo que se hace pasar por joven y le desagrade que los otros pasajeros no lo rechacen. El cuidado en la selección de la ropa para cada ocasión –traje de viaje, traje de cena, etc.- imprimen en el lector la imagen de un hombre acicalado, observador de modales y formas sociales refinadas. Sin embargo, hacia al final de la historia tenemos a un hombre que ya no está preocupado por agradar a la sociedad a la que pertenece, sino más bien a su amor platónico, y por eso accede a rejuvenecerse de forma artificial y risible. La escena de la transformación de Aschenbach está cargada de ironía por la desacralización que se hace del héroe: “la presentación irónica libera de la identificación admirativa al lector, que puede reírse del comportamiento del héroe ante una anomalía que, bajo el signo de la seriedad épica le habría impuesto respeto” (Jauss, 1992: 284). Así, vemos que se quiebra la primera imagen que el lector se había formado de Aschenbach, que se le presenta ahora en una situación absurda y grotesca, y tanto más grotesca cuando el que la provoca utiliza los argumentos que rigen a la sociedad de Aschenbach pero parodiándolos; el peluquero le dice

que sus canas provienen “de un pequeño descuido, de una indiferencia por lo exterior, que en las personas notables es comprensible pero que no puede alabarse, tanto más cuanto que tales personas debían estar libres de prejuicios en lo relativo a las diferencias entre lo natural y lo artificial” (*La muerte* 100). Aschenbach representa a este grupo de “personas notables” que sentían guiarse por el espíritu y rechazaban lo artificial exterior, que creían marcar con su vida la oposición naturaleza – artificio. Sin embargo, son estas mismas personas las que rechazan el placer y rigen su vida por la ley de la “disciplina vital”, que como vimos en el primer capítulo, era la esencia espiritual bajo la que vivían los intelectuales de la prusianizada Alemania guillermina, por lo que hay una contradicción en reprimir algunos impulsos naturales, lo cual ya es una forma de artificio, y pretender que su vida es menos superficial y más espiritual que las de otros. El peluquero remata la burla cuando dice: “sólo tenemos la edad que aparentan nuestro espíritu y nuestro corazón” (*La muerte* 100) remarcando la vacuidad, el escaso espíritu dinámico que los poblaba y convenciéndole de vitalizarse artificialmente; “Aschenbach salió ebrio de felicidad, confuso y temeroso” (*La muerte* 101). Esta conclusión grotesca del intelectual muerto en espíritu pero maquillado y renovado exteriormente hace que el lector pierda toda admiración por el protagonista; el hecho de que salga “temeroso y confuso” tampoco le puede provocar compasión o sentimentalismo debido a la imagen burda que se habrá formado en ese momento del protagonista, pero tampoco podrá provocarle risa pues está presenciando la caída de un héroe y al no ser la situación ni cómica, ni estoica, ni sentimental, el lector tendrá que tomar una actitud reflexiva hacia ella.

Al final de ese día, Aschenbach aparece resguardándose del cansancio en una plaza “Su cabeza ardía, su cuerpo estaba cubierto de una transpiración pegajosa, le temblaban las piernas, le atormentaba una sed insaciable” (*La muerte* 102), en este momento el lector completará la imagen que había comenzado a formarse cuando el peluquero maquillaba al escritor indefenso y que ahora aparece completamente agotado, débil, acabado y con una transpiración que seguramente estaría haciendo mancuerna con el maquillaje para darle un aspecto completamente ridículo. El narrador completa el cuadro con su comentario sarcástico: “Allí estaba el escritor de gloria oficial, cuyo nombre había sido ennoblecido, y cuyo estilo servía para formar a los niños en la escuela” (103). Esta actitud del narrador induce al lector a tomar su propia postura, solamente él, que ha leído las descripciones de

los sentimientos de Aschenbach y a la vez los comentarios del narrador, puede formarse una opinión cabal de lo que le sucede al artista.

Pitol retoma este rasgo de darle una apariencia grotesca al artista por medio de un narrador exterior para que el lector pueda tomar una postura crítica propia. El lector-narrador dice que Billie es minuciosa en la descripción del cabello y habla de

la extraña mutación que la autora sufrió en ese sentido, del peinado corto de un rubio casi pajizo que usaba cuando la conoció en Venecia en el jardín de un palacio que posiblemente sirvió de escenario a su relato y que mantuvo durante todo el tiempo que la frecuentó en Roma a la melena turbulenta de un negro azabache que obtenía después con una tintura de calidad más que dudosa (“El relato” 51).

La figura del escritor es desacralizada en su apariencia exterior, tanto Aschenbach como Billie son dibujados como personas decadentes que recurren a elementos artificiales para cambiar su apariencia.

El lector ficticio ridiculiza, además, el trabajo artístico de Billie. Después de meter al lector empírico a la historia de Alice, de estimularlo a que la acompañe por los canales de Venecia, lo saca intempestivamente para asestarle una crítica a la escritura de Billie:

Ésa es con toda evidencia la parte más riesgosa del relato, la más audaz en cuanto a experimentación literaria. Un escritor navega siempre al borde del naufragio cuando trata de recorrer todos los tiempos que han compuesto no sólo a Venecia sino a la más polvosa y deslucida ranchería. Y Billie no se libra por entero del ridículo y de los peligros de una retórica un tanto hueca (“El relato” 55).

Este comentario saca al lector de la historia de Alice, más no así del cuento, y le recuerda su papel como lector “verdadero”, lo confronta con la opinión del lector ficticio y le impide que se identifique con Alice para que continúe su lectura de forma consecuente con su papel de lector real, con circunstancias y en un tiempo distinto al del lector ficticio y le recuerda que él tiene que hacer su propia actualización de esta historia que aconteció en 1928 y formularse sus propios juicios sobre los dilemas que se plantean en este relato.²¹

²¹ Renato Prada concuerda en que Closness and Fugue se presenta con un relato interpretado por un lector y a la vez abierto a otra interpretación: “Estas tres apariciones de Gianni como lector-intérprete del relato englobado, nos vuelven a caracterizar a este último como un relato “ofrecido” bajo la perspectiva interpretativa de un lector: se trata, pues, de una *versión* y no de un relato en estado puro” (1996: 88). De manera similar, Teresa García comenta: “Los elementos narrativos, los episodios, los narradores, las páginas, se alternan lúdicamente en un juego de espejos que proyectan, reflejan, reproducen, distorsionan, alejan,

Por otro lado, se mencionó párrafos atrás que este lector ficticio es también un escritor que se confronta con el relato de Billie, en estos comentarios en los que la ridiculiza, se está ridiculizando a la vez a sí mismo, pues aunque quizá a él no se le puedan hacer las mismas críticas en cuanto a su apariencia o la retórica de sus narraciones, sí ha aceptado al principio que el relato de Billie le recuerda el localismo y la pobreza de sus propios relatos. Gianni tiene que reconocer que la extravagancia y la audacia narrativa de Billie han dado origen a una obra literaria más rica que la suya y que ridiculizar a quien ha escrito este relato, equivale a ridiculizar a quien no lo ha logrado.

Retomando a Gianni como lector ficticio que sirve de interlocutor al lector real, tenemos que se cuestiona sobre las intenciones del texto: “¿Qué era? ¿Un combate entre las posibilidades de asociación y desintegración de la conciencia?” (“El relato” 33) y enseguida comienza a formular sus propias hipótesis:

una fisura en el sólido muro de la educación adquirida por su joven heroína en casas de campo y escuelas de Inglaterra (...) fisura producida por el descubrimiento o, mejor dicho, la sospecha de los placeres y los riesgos del cuerpo (...) era también un tratado sobre la certidumbre de la unidad biológica del hombre con todo lo circundante y su fusión mística con el pasado (“El relato” 33).

Con la interrupción de este lector ficticio en la parte culminante del relato, el lector empírico tendrá que cuestionarse si está de acuerdo con que estos sean los temas centrales del cuento, tendrá que formular sus propias hipótesis sobre la intención del texto, sobre cuál es el dilema en la vida de Alice, cuál habrá sido la intención de Billie con esta historia y qué conflictos le presenta esta lectura al lector ficticio del cuento en su labor como escritor. Así, se establece una discusión en dos planos: en uno el lector ficticio se confronta con el cuento de Billie y en otro el lector empírico discute con las opiniones de este lector ficticio, con la historia de Alice y, claro, con el conjunto que forman ambas y que es el cuento de Pitol. Como ya se vio, la identificación irónica requiere gran reflexión del lector, exige que participe activamente y emita sus propios juicios. En el caso de Pitol, al tener este tipo de identificación, tomó el papel activo de productor, de escritor de un relato en donde

acercan, aumentan y empequeñecen sus propias imágenes. Por ello, los escritos de Pitol son textos que contienen una mayor apelación hacia el lector, quien deberá decidir cuáles son los reflejos más fieles y cómo se deben establecer los vínculos entre las distintas partes” (2002: 207).

imprimió todas las preocupaciones en torno a la obra, tanto por la escritura como por la lectura. Como en la novela de Mann, en este relato de Pitol se encuentran en un mismo espacio la escritura y la recepción que provoca, con lo que se genera “una definición totalizadora del acto artístico” (Quintana, 2007: 27).

La vida disciplinada y rígida que ha llevado a Aschenbach a la incapacidad creativa, es percibida por Pitol y transformada en una forma mecánica del cumplimiento del deber, en el que lo importante es el resultado práctico externo y no la motivación interna de las personas. Una visión pragmática del cumplimiento de las funciones se encuentra en la figura de Mlle. Viardot, la maestra que guía al grupo de jóvenes en la excursión a Venecia.²²

En cuanto llegan a Venecia, Mlle. Viardot se da cuenta de que Alice se ha resfriado “es preferible, receta, un día de encierro a estropearse toda la estancia. (...) es preferible no comprometer el más por el menos” (“El relato” 33), esta forma determinante y práctica de actuar es común de la disciplina ordenada; actitud que se confirma en su reacción después de escuchar el diagnóstico del médico:

con el sentido de la disciplina que le ha hecho famosa, permanece noches enteras sentada al lado de la enferma mientras durante el día recorre con las otras alumnas todos los itinerarios previamente fijados con el fin de aclararles la historia de Venecia y de su arte (“El relato” 57).

Aquí notamos un enorme esfuerzo físico, que no significa que verdaderamente ame la ciudad, su arquitectura, o su arte, sino que su sentido de la disciplina, del deber, no le permite siquiera pensar en la posibilidad de actuar de forma diferente. Sin embargo, esa disciplina lo más que puede inspirar es un obrar mecánico como lo muestran los comentarios de Alice sobre las explicaciones de Mlle. Viardot:

el viejo papagayo que respondía al nombre de Viardot declaraba que la ciudad que iban a conocer (...) había sido siempre el pasmo de su tiempo. (...) la voz fatigosa y monocorde de la maestra cuya lección no tenía fin. Las previno sentenciosamente: la misma sorpresa que iban a recibir... (“El relato” 37)

²² Gianni, en sus críticas a Billie podría tomarse como alguien con mayor rigidez pero aquí no se está tomando la novela completa y en el cuento no se nota mucho.

y después pasa a enumerar los artistas que han vivido en Venecia, pero como vemos, habla de todas estas maravillas monótonamente, no es capaz de entusiasmar a sus alumnas porque ella misma carece de entusiasmo, sus frases son más una orden que una exhortación a conocer Venecia. Cuando habla de la “sensualidad del color” a Alice le sorprende “¿pero era posible que la palabra ‘sensualidad’ hubiera salido de los minúsculos y áridos labios de la maestra?” (“El relato” 39), esto muestra que las alumnas percibían a su maestra como un ser carente de emoción y sensibilidad, lo cual es notable pues es una muestra de los valores de la sociedad en la que estaban creciendo, de los valores de las personas que las estaban formando. Mientras Alice oye como trasfondo las explicaciones de Mlle. Viardot, su mente cavila sobre el libro que había leído antes de partir y que la ha inquietado mucho: “a punto estuvo de asentir en la razón del colegio al imponer una higiene de lecturas.” (“El relato” 39), esta declaración induce a pensar que el sentido de la disciplina y el orden va más allá de los aspectos formales de la vida, también controla la ideología y los gustos de las personas y les establece restricciones que tendrán que acatar quienes quieran mantener su posición dentro de ella.

Las expectativas de Alice dentro de su sociedad son atractivas: “un día se casaría con un hombre célebre que la llevaría a cenas y recepciones donde podría lucir joyas como aquéllas, o tal vez mejores, porque las que con relativa seguridad heredaría de su tía Ann tenían fama de ser insuperables.” (“El relato” 36), por lo menos es lo que en su educación le ha inculcado como expectativas deseables. Sin embargo, para disfrutar de ellas hay que acatar esta disciplina y las restricciones que la sociedad impone. En su comentario sobre las lecturas, se nota en Alice cierta contención que también se observa en Aschenbach al obligarse a trabajar pese a querer descansar. Estas limitaciones y disciplina autoimpuestas de los protagonistas va a otros ámbitos de su vida de los que hablaremos en otro capítulo.

Es notable que ambas historias cierran con una escena centrada en la sociedad y no en los protagonistas. En la historia de Alice, Viardot “escucha melancólicamente con las chicas la función en *La Felice* con que culmina su excursión, cantan Wagner,²³ a quien ella siempre ha detestado” (“El relato” 58) y en la de Aschenbach: “aquel mismo día, el mundo,

²³ No sabemos qué ópera de Wagner estén escuchando pero es conocido que el compositor acudió a Venecia para componer la última parte de *Tristan und Isolde*. Venecia fue el lugar de inspiración para esta historia de amor y muerte ¡y Viardot escucha con indiferencia la música!

respetuosamente estremecido, recibió la noticia de su muerte” (107). Ambas escenas están cargadas de ironía, Viardot escucha “melancólicamente” a Wagner aunque lo detesta mientras que el contexto nos dice que mentalmente está ocupada planeando la siguiente excursión; el “mundo” de Aschenbach reacciona “respetuosamente estremecido”, como si la consternación de las personas viniera porque algo en su orden se ha interrumpido pero no por la tristeza de haber perdido al artista Aschenbach. La muerte de Alice y de Aschenbach es un rechazo a esta forma de vida, de emociones superficiales y estructuras limitantes. Y sin embargo, nos parece que hay una gran diferencia entre la muerte del escritor Aschenbach acaecida en 19... y asentada por Mann en 1911 y la de Alice acaecida en 1928, narrada en 1981; mientras que Mann llevó a su héroe hasta una edad madura, más allá de los cincuenta años, y le dio muerte en el momento culminante de su vida, Pitol mata a su heroína en la adolescencia -la edad de transición entre la infancia y la edad adulta, la etapa en la que se tienen que tomar decisiones- cuando ella percibe que de regresar del viaje de Venecia, en el que en una noche conoció por medio de un joven el amor de “todos los jóvenes que alguna vez han tocado Venecia”, tendrá que amoldarse a las normas sociales de su sociedad, volverá a someterse a la presión de los lazos afectivos que le impedirán realizar sus verdaderos deseos y lograr su individualidad. Con la muerte temprana de Alice, Sergio Pitol muestra que para su generación ya no es plausible una vida de sacrificio y de contención, aunque con éxito social, como la de Aschenbach. También pone de manifiesto su convicción de que el verdadero artista no puede subordinar su labor creativa a la estética de las masas.

CAPÍTULO TERCERO

EL VIAJE

Venecia (...) fantasma tendido sobre la arena del mar, tan débil, tan tranquilo, tan desnudo de todo, salvo de su encanto, que se puede, al contemplar sus pálidos reflejos en la laguna, preguntar cuál es la ciudad y cuál es la sombra.

John Ruskin

No se viaja para llegar sino para viajar.
Claudio Magris

Hablando sobre “narrativa viajera” –como él la llama- el escritor Lorenzo Silva dice: “al final, como dijera Kafka, cuando uno viaja, no hace más que ir en pos de su propia naturaleza incomprendida” (2004: 42). Y es que los movimientos que implican un viaje, el traslado, el cambio de paisaje, el encuentro con personas y situaciones inesperadas, provocan que salgan a la luz preguntas, cuestiones, dudas, que de otra forma no hubieran surgido y que hacen que descubramos esa parte de nosotros que nos oprimía pero que desconocíamos. En el caso de los protagonistas de las obras que aquí nos ocupan, es evidente que inician el viaje con una inquietud latente. El escritor Aschenbach cree tener un camino ya formado; sin embargo, ahora se enfrenta con que no puede seguirlo. Alice cree tener marcado un camino a seguir, el determinado por su familia, su status social, en fin, por el tiempo en el que le tocó vivir. Sin embargo, ha leído un libro que la ha inquietado, quizá porque le deja entrever otras formas de vida, y cuya clave de lectura piensa encontrar en Venecia. En el viaje, ambos descubren cuán diferentes pueden y quieren que sean esos caminos.

Aquí nos interesa examinar cómo el viaje cumple con una forma de exploración de la identidad y cómo la dinámica de traslado pone de manifiesto conflictos en la misma, que necesitaban de esta situación especial de movimiento para emerger.

Queremos iniciar recordando que Sergio Pitol ha llevado una vida constituida por la estrecha relación entre la escritura y el viaje:

Soltar amarras, enfrentarme sin temor al amplio mundo y quemar mis naves fueron operaciones que en sucesivas ocasiones modificaron mi vida y, por ende, mi labor literaria. El viaje como actividad continua, las frecuentes sorpresas, la coexistencia con lenguas, costumbres, imaginarios y mitologías diferentes, las diversas opciones de lectura, la ignorancia de las modas, la indiferencia ante las metrópolis, sus reclamos y presiones, los buenos y malos encuentros: todo eso afirmó mi visión. (1998: 22).

Esa forma particular de vivir tuvo que haber ejercido una influencia en la lectura que hizo de *La muerte en Venecia* y hacerlo sensible a las peripecias y experiencias que el protagonista tiene durante su viaje. Queremos hacer énfasis en este aspecto del viaje porque la novela ofrece una variedad inmensa de posibilidades de identificación e interpretación y durante la presente investigación nos hemos encontrado con algunas muy peculiares. Sin embargo, parece que el suceso mismo del viaje ha sido relegado o incluso ignorado por los estudiosos de la novela. A nosotros nos parece que el viaje es el hilo a lo largo del cual se

teje el texto y creemos que para alguien que ha establecido un vínculo tan estrecho entre el viaje y la escritura, también pudo haber tenido una significación especial. “Toda lectura es contextual aunque, hipotéticamente, la obra no lo fuera” (Peñate Rivero, 2004: 15) dice un estudioso de la literatura de viajes, aludiendo al hecho de que muchas obras que no se han considerado propiamente relatos de viaje, pueden ser percibidos así por un lector particular en un momento dado. Para justificar mejor esta afirmación vamos a revisar lo que Pitol ha escrito sobre su relación con Venecia y algunos comentarios sobre el acto de viajar.

El primer capítulo del libro de ensayos *El arte de la fuga* está dedicado a la ciudad de Venecia; en él, Pitol no sólo nos habla de la ciudad, sino también de los temas que le han interesado a lo largo de su vida: el arte, la literatura, el viaje, la escritura e incluso algunos de carácter sociológico como la tolerancia y los problemas del México de 1996. Es emblemático que el recuerdo de su primera visita a la ciudad de Venecia le sirva como punto de partida para iniciar esta serie de reflexiones que continuarán a lo largo de este libro y también es significativo que cierre este primer capítulo con una cita del relato que nos ocupa. Y es que como él explica, la forma en cómo visitó por primera vez aquella ciudad ha sido un prototipo de su viaje por el mundo del que sólo ha alcanzado “vislumbres, aproximaciones, balbuceos en busca de sentido en la delgada zona que se extiende entre la luz y las tinieblas” (Pitol, 2006a: 24). Queremos examinar con detenimiento esta visita ya que nos da claves para entender algunas asociaciones que Pitol establece con la ciudad de Venecia y por lo tanto nos ayudará a encontrar lo que pudo haberle llamado la atención de la novela de Mann, las relaciones que probablemente estableció entre la historia de Aschenbach y la ciudad, entre las historias de la ciudad y la vida, entre todo esto y su persona –y claro, su obra.

Bastó sólo abandonar la estación ferroviaria y vislumbrar desde el vaporetto la sucesiva aparición de las fachadas a lo largo del Gran Canal para vivir la sensación de estar a un paso de la meta, de haber viajado durante años para trasponer el umbral, sin lograr descifrar en qué consistiría esa meta y qué umbral había que transponer. ¿Moriría en Venecia? ¿Surgiría algo que lograra transformar en un momento mi destino? ¿Renacería, acaso, en Venecia? (Pitol, 2006a: 11).²⁴

²⁴ También Thomas Mann registró la impresión que le provocó la vista de la ciudad de Venecia desde el barco en el que hacía un viaje por el Mediterráneo: “Ich stand den ganzen Nachmittag auf Deck und

Vemos que para Pitol llegar a Venecia significó llegar a un umbral, de alguna forma percibía que aquí se terminaba una forma de vida y comenzaba otra. También señala que al verla percibió que esa era su verdadera meta. El contexto nos dice que llegó a la ciudad, en esa ocasión, por azar pues en Trieste no le permitieron quedarse debido a un error en el pasaporte, así que tuvo que marchar en la madrugada rumbo a Roma pero al parar el tren por Venecia decidió bajarse, así, espontáneamente. Otro suceso azaroso que permeó su visita fue el extravío de sus lentes, por lo que veía a la ciudad de forma inexacta:

Se me escapaban los detalles, se desvanecían los contornos; por todas partes surgían ante mí inmensas manchas multicolores, brillos suntuosos, pátinas perfectas. Veía resplandores de oro viejo en donde seguramente había descascaramientos de un muro. Todo estaba inmerso en neblina (...). Veía y no veía, captaba fragmentos de una realidad mutable; la sensación de estar situado en una franja intermedia entre la luz y las tinieblas se acentuó más y más cuando una fina y trémula llovizna fue creando el claroscuro en el que me movía (Pitol, 2006a: 12).

La sensación de estar cruzando un umbral, originada por la arquitectura de la ciudad se reafirma por la combinación de elementos naturales y hechos azarosos -propios de un relato de viaje- las emociones van aumentando y el transcurso del tiempo se difumina: “A medida que la niebla me velaba aún más la visión de palacios, plazas y puentes mi felicidad crecía. Caminé tanto que aún hoy me queda la impresión de que aquel día incorporó una inmensa multitud de días” (Pitol, 2006a: 12).

La claridad visual que le faltaba al joven viajero, la suplía con los ojos de otros que antes que él habían visitado la ciudad y le habían trazado una ruta a seguir:

Traté de encontrar los edificios de Palladio, esos espacios que Hofmannsthal consideraba más dignos de ser habitados por Dios que por los hombres; (...) Creí

betrachtete die geliebte Komposition: die Säulen mit dem Löwen, den Heiligen, die arabisch verzauberte Gotik des Palastes, die prunkend vortretende Flanke des Märchentempels; ich war überzeugt, kein Gesicht der kommenden Fahrt werde vor meiner Seele dies Bild überbieten können; ich schied mir wirklichen Schmerzen” (1985: 402) [Estuve toda la tarde en la cubierta observando la querida composición: las columnas con el león y el santo, el encantador gótico arabesco del palacio, el suntuoso flanco del templo de cuento de hadas; estaba convencido, en lo que continuara del viaje, ningún rostro podría ofrecerle este cuadro a mi alma; me despedí con verdadero dolor] Esta descripción es semejante a la que después imprimió en la boca de Aschenbach y muestra el estímulo sensorial que significó para Mann, estímulo compartido por Pitol. (La traducción es mía).

localizar el palacio Mocenigo, donde Byron vivió dos años de estruendosas orgías y fecunda creación; el palacio Vendramin que alojó a Wagner, y aquel otro donde Henry James consiguió un apartamento para escribir *Los papeles de Aspern*, me puse a imaginar cuál fue el de Juliana Bordereau, la centenaria protagonista que custodia esos codiciadísimos papeles, y la casa donde murió Robert Browning, y aquella donde Alma Mahler asistió a la agonía y muerte de su hija, y la otra donde se suicidó la hija de Schnitzler pocos días después de casarse (Pitol, 2006a: 12, 13).

Como vemos, Pitol caminó siguiendo el rastro de sus lecturas, buscando por igual los rastros ficticios y los reales –pues como ya lo dijo, se movía en una franja entre la luz y las tinieblas-; su visita estuvo permeada por todo lo que había leído de la ciudad.

Otro rasgo que llamó su atención es la convergencia de distintos idiomas –hecho que también menciona Aschenbach-: “Oí hablar italiano y alemán y francés en torno mío, y también el dialecto véneto, salpicado de viejos vocablos españoles, que alguna vez debieron hablar en esas mismas callejuelas mis antepasados” (Pitol, 2006a: 13). La familia Pitol proviene de Italia, cuando llegó a México adoptó el español y no sabemos si cuando dejó Italia la lengua tenía una influencia fuerte del español –no olvidemos que Venecia fue un núcleo comercial del Mediterráneo, por lo que allí llegaba gente que hablaba los idiomas de esa zona, uno de los cuales sería el Español-, lo cierto es que a Sergio Pitol le parece que sí, que alguna vez sus antepasados hablaron con esos vocablos y al estar en Venecia siente el cosmopolitismo de la ciudad expresado en la variedad de lenguas pero al mismo tiempo el regreso a su origen, la distancia, el extrañamiento y el reconocimiento a la vez. Una vuelta en círculo gracias al lenguaje.

Al regresar a su tren le vienen ideas que demuestran que para él se ha operado un cambio. Al abrir su maleta encuentra sus lentes y se da cuenta de que el azar se entrometió en su viaje para provocarle –como en otros relatos de viaje- hechos inesperados que dotarían a su recorrido de verdadero significado, que se constituirían en las verdaderas anécdotas del viaje: “El milagro se había consumado: había cruzado el umbral, el acerado huevo de Leda comenzaba a romperse y en el fondo de las sepulturas se fundían los contrarios” y recuerda una frase de Virginia Woolf: “Sí, también yo he tenido mi visión” (Pitol, 2006a: 14).

Después de la primera ‘visión’, volví a Venecia por lo menos una docena de veces. La he recorrido con detenimiento y he leído con interés y placer parte de lo mucho que

sobre ella se ha escrito, sobre su historia, su arte y sus costumbres. Existe, además, una amplia narrativa situada en Venecia. En casi todas las novelas no se le considera como un mero escenario, sino que se convierte en personaje; a veces es ella la auténtica protagonista (Pitol, 2006a: 23).

Este párrafo nos dice mucho sobre el apego que Pitol tiene por la ciudad, vínculo que se ha reforzado al percibirla como la protagonista de muchas de sus lecturas. Continúa explicando los sentimientos contradictorios que la ciudad ha provocado a la gente:

Los puritanos, por formación, credo o temperamento, tienden a demonizarla; en algunos el rechazo coincide con una atracción irresistible, y esa dualidad se transforma en delirio. (...) En el corazón de Venecia se alberga el mal; es un foco de abominación; su poder contaminante es obra del demonio, dicen. (...) Medio mundo se permite sermonearla, aleccionarla; intentan moralizarla, redimirla de sus pecados y sus vicios; le exigen dejar de existir para purgar sus pecados; se complacen en su decadencia; sólo el hundimiento, la muerte en agua, lograría purificarla. (2006a: 23).

Y los que ha provocado en los artistas, especialmente Berenson:

Ruskin describió con pasión cada una de sus piedras y al mismo tiempo vivía horrorizado por los usos y costumbres de sus moradores. (...) Berenson se extasia en su color (...) La pintura veneciana está hecha, y lo sostiene en diversas ocasiones, para ser sencillamente un objeto de placer.²⁵ Lo que destaca Berenson, su admiración por los cuerpos bellos y saludables, el amor a los atavíos coloridos y suntuosos, la disposición al placer, al carnaval, al uso permanente de la máscara y la prodigalidad erótica es lo que aterroriza a los puritanos. En cambio, quien tenga una mínima propensión a la sensualidad se sentirá en la Serenísima como en el Templo de Venus. No por nada Casanova es el hijo universalmente conocido de Venecia. (Pitol, 2006a: 24).

Si Pitol cita este comentario de Berenson es porque siente empatía por él, esto es, que también para Pitol la ciudad de Venecia es una concreción del placer. Y en medio de estos comentarios recuerda que nadie puede salir intacto de Venecia, que el viajero que recorra sus calles, aunque sea por un solo día, como lo hizo él en aquella ocasión, no saldrá indemne: “El inocente que se acerque a ella, en caso de escapar lo hará ya con el alma dañada. A algunos ni siquiera esa gracia les es permitida. Sucumben allí mismo; es el caso de Aschenbach, el de *La muerte en Venecia*” (Pitol, 2006a: 24).

²⁵ Aquí hay que recordar que la imagen de San Sebastian de Paolo Veronese está en la iglesia dedicada al santo en Venecia. En él se reúnen las características que a continuación cita Pitol de Berenson.

Hasta aquí se ha visto todo lo que ha significado Venecia para Pitol y encontramos algunos puntos vitales: lugar en donde confluyeron varios artistas, lugar que por sus características arquitectónicas, geográficas y climáticas se propone como zona umbral en la que se encuentran los opuestos, y a la vez crea puentes entre ellos. Lugar de placer. Lugar de reconocimiento y de muerte. Ante todo, lugar de cambio. Todo lo resume en la siguiente sentencia: “El mero nombre de la ciudad enlaza los grandes fastos amorosos con los monumentos mortuorios. No por nada uno de los grandes títulos literarios es *La muerte en Venecia*” (Pitol, 2006a: 14). Las citas, los recuerdos, el viaje, llevan a Pitol a pensar en la novela de Thomas Mann y que ésta surgió en este ambiente único de Venecia que enlaza al amor y la muerte.

Con esta introducción queremos establecer una especie de poética del viaje a Venecia de Sergio Pitol que nos ayude a comprender la recepción que hizo de la novela de Mann. Ahora se analizarán ambas historias buscando encontrar los elementos que influyeron en que se operara una transformación en los protagonistas, a la vez que se comentan los rasgos de la historia que justifican su lectura desde la perspectiva de literatura de viajes. Como lo hicimos en el capítulo anterior, primero analizaremos la novela de Thomas Mann y después iremos a ver cómo es la recepción en el relato de Pitol. Para esta parte retomaremos el método de Iser y buscaremos los espacios vacíos, pero sólo dentro del contexto del viaje de Gustav von Aschenbach hacia Venecia, pasando por tres fases importantes que componen este viaje: el reconocimiento de que se quiere hacer un viaje, el viaje mismo y la estancia en Venecia. En cada una de estas fases se manifiesta el conflicto de identidad del héroe de distintas formas y es sólo al final que vemos que el viaje tenía un destino al que el escritor no habría podido llegar planeándolo o buscando en mapas, tenía que salir y perderse para toparse con el camino hacia su último viaje.

El viaje de Aschenbach

Empezaremos con el momento en el que nace en Aschenbach el deseo de viajar, un paseo en el que se da una circunstancia extraña: “No había nadie, extrañamente, ni en la parada del tranvía, ni en sus alrededores. Ni por la calle de Ungerer, en la cual los rieles solitarios se tendían hacia Schwabing, ni por la carretera de Foehring se veía venir ningún coche” (*La*

muerte 10). Este ambiente de soledad extrema que se extiende a la ausencia de vehículos motrices, como queriendo aniquilar todo signo vital, pone al lector a la expectativa, ya que le hace pensar que dicha atmósfera se está creando para algún suceso. Sin embargo, en las siguientes líneas no ocurre nada especial, Aschenbach sigue caminando junto al Cementerio del Norte mientras va leyendo las inscripciones de las lápidas. En este punto, el narrador sólo nos dice las frases que leyó Aschenbach y cómo actúa mientras las lee: “dejando que su mirada ideal se perdiese en el misticismo de que estaba penetrada” pero omite las reflexiones que estas frases, “que se referían a la otra vida” (*La muerte* 10), le provocan.

Aquí llama la atención que el escenario que se nos presenta y la información que da el narrador van creando en la mente del lector un escenario de imagen refleja, como en espejo. Por un lado, en las verjas de los marmolistas, “las cruces y lápidas (...) formaban un segundo cementerio” (*La muerte* 10), lo que hace que nos imaginemos a Aschenbach caminando en medio de dos cementerios, ambos completamente desiertos; se nos ha dicho que las frases aludían a “la otra vida” lo que crea el efecto de estar en un espacio entre la vida y la muerte y crea la impresión de que cuando el hombre termine de cruzar ese espacio llegará a “otra vida”. Lo que esa otra vida significará es un misterio. Por otro lado, tenemos que en ese momento, en medio de la soledad, ve a otro hombre: “de pronto, saliendo de su ensueño, advirtió en el pórtico, entre las dos bestias apocalípticas que vigilaban la escalera de piedra, a un hombre de aspecto nada vulgar que dio a sus pensamientos una dirección totalmente distinta” (*La muerte* 10).²⁶ Así, tenemos anuncios de la otra vida, dos cementerios, junto a uno va Aschenbach y del otro va saliendo un hombre, justamente de entre dos bestias que suelen representar el fin de un mundo, por lo que el escenario

²⁶ En su estudio sobre las fuentes antiguas de *La muerte en Venecia*, Raúl Torres dice que el *Leitmotiv* que le da unidad a la novela es “la Muerte. Pero no el mero deceso del intelectual platónico, representante oficial de la cultura clásica, sino la muerte con mayúscula, la Muerte personificada, una Muerte que, si bien popular, danzante y medieval ha tomado igualmente del clasicismo griego y alemán sus máscaras. El “extraño personaje” que von Aschenbach encuentra en su paseo al cementerio es la primera representación de esta muerte” (2007: 25), las siguientes serían el viejo en el barco, el gondolero ilegal, el boletero, el bufón que se presenta en el hotel y el mismo Tadzio. Torres examina cuidadosamente el “montaje” de rasgos griegos y cristianos que utiliza Mann para personificar a la Muerte en cada uno de estos personajes.

Asimismo, Walter A. Berendsohn dice que el hombre cerca del cementerio, el viejo en el barco, el gondolero y el cantante ambulante –o bufón– que se presenta en la posada son personificaciones de la muerte „Obgleich alle diese Auftritte mit zahlreichen Wirklichkeitszügen breit dargestellt werden, entsteht doch der Eindruck, daß die vier Gestalten Verkörperungen des Todes sind, der Aschenbach ins Verderben lockt und höhnisch dazu lacht“ (1965: 44) [Aunque todas estas escenificaciones son representadas con numerosos rasgos realistas, da la impresión de que las cuatro figuras son personificaciones de la muerte, que atrae a Aschenbach al abismo mientras se ríe irónicamente]. (La traducción es mía).

adquiere matices de umbral que marca la salida del protagonista de un mundo para entrar a otro. Todo esto hace pensar al lector si la presencia de este extranjero estará marcando un antes y después en la vida del escritor. El escritor Esteban Tollinchi explica este encuentro como una proyección del protagonista: “tanto él –el extranjero- como el novelista se encuentran sumergidos en el reino de la muerte; la soledad es tal que permite explicar la aparición como un desdoblamiento, una proyección del protagonista” (1970: 47). Coincidimos con esta interpretación, no sólo por la soledad, sino porque los detalles narrados han ido creando una imagen en espejo: dos cementerios, las letras de las frases ordenadas simétricamente, la alusión a la otra vida y de repente, otro hombre que sale de entre dos bestias apocalípticas, como señalándole a Aschenbach que ha llegado a un linde, que se termina una fase de su vida, que el hombre Aschenbach tiene que dar paso a otro hombre que ahora se le proyecta en la imagen del que va saliendo de entre la destrucción y que le viene al encuentro de frente. Se le anuncia también que esta vida tendrá que ser muy diferente puesto que el hombre tiene un “aspecto nada vulgar”. Como es común en el estilo de esta novela, no se nos dan los detalles juntos; aquí el narrador interrumpe la descripción del hombre para decir que Aschenbach se cuestiona de dónde pudo, en un ambiente desolado, salir este hombre. Esta pausa sirve para que el lector acompañe a Aschenbach en su interrogante y también se pregunte cómo es que apareció de repente este hombre, pero sobre todo sirve para que el lector mismo se cuestione ¿qué es lo que podía hacer que un hombre tuviera un aspecto “nada vulgar”? ¿cuál era el aspecto común, en la época de Aschenbach? ¿se refería el escritor sólo al físico o también a la vestimenta? A continuación se describe al hombre, sin embargo, los rasgos físicos por sí mismos no aclaran porqué este aspecto podía parecerle singular a alguien. A Aschenbach le parece que “no podía ser alemán” (*La muerte* 10), con lo que el lector se preguntara porque un hombre pelirrojo y de tez lechosa no podía ser alemán ¿qué físico debía tener un hombre, en ese tiempo, para que los demás lo consideraran, sin lugar a dudas, como alemán? Es cierto que el hombre traía accesorios de viajero, pero muy bien podía haber sido un visitante de un Estado vecino o de un país cercano ¿por qué le atribuyó Aschenbach un “aspecto exótico de hombre de tierras remotas” (*La muerte* 11) como si viniera de un país lejano o de otro continente?

No se nos dice cuánto más camina Aschenbach, pero la descripción que sigue corresponde a un punto más cercano al viajero pues ahora se nos habla de sus facciones y

de sus gestos, que son realmente grotescos, incluso sugieren cierta deformidad ¿será esto una premonición de un futuro aciago para Aschenbach? Podemos imaginarnos a ambos hombres caminando hasta encontrarse lo suficientemente cerca como para que Aschenbach notara que el hombre le “devolvía su mirada de un modo tan agresivo, cara a cara, tan abiertamente resuelto a llevar la cosa al último extremo, tan desafiadoramente, (...)” (*La muerte* 11) y aquí se acentúa la imagen de umbral al poner a los dos hombres cara a cara, como dos formas de vida que se enfrentan; el hombre que sale de las figuras apocalípticas mantiene una postura desafiante mientras que Aschenbach “se apartó con una actitud penosa” (*La muerte* 11) ¿señala esto que el nuevo hombre vencerá al viejo?

Por otro lado, este acto de colocar frente a frente al presunto extranjero y al hombre con un título de nobleza, rasgo que lo marca como modélico de su nación, representa también el encuentro con lo otro, con lo ajeno, con lo diferente; la actitud desafiante del extranjero nos recuerda que eso otro nos confronta, nos desafía a cuestionarnos sobre nuestra propia trayectoria, sobre nuestra vida, sobre lo que conforma nuestra identidad.

¿Qué reflexiones habrá hecho Aschenbach respecto al extranjero? ¿Habría establecido alguna relación entre todos los sucesos singulares que se conjuntaron en ese paseo junto al Cementerio del Norte? No lo sabemos, lo cierto es que se ve afectado emocionalmente:

Pero, bien porque el aspecto errante del desconocido hubiera impresionado su fantasía, o por obra de cualquier otra influencia física o espiritual, lo cierto es que de pronto advirtió una sorprendente ilusión en su alma, una especie de inquietud aventurera, un ansia juvenil hacia lo lejano, sentimientos tan vivos, tan nuevos o, por lo menos, tan remotos, que se detuvo (*La muerte* 11).

El narrador no dice de forma unívoca lo que origina en Aschenbach la “inquietud aventurera”, insinúa posibilidades, que por su amplitud, sólo desorientan al lector; ¿qué pudo haber sido lo que inquietó al escritor? Y ¿qué será esta ilusión que hace que Aschenbach se detenga? La respuesta a la segunda pregunta se da enseguida: “Era sencillamente deseo de viajar (...) tan intenso que llegaba a producirle visiones” (*La muerte* 12). Y allí, en medio del paseo tiene la visión de un lugar con una naturaleza desbordante, en la que sus componentes se desarrollan y crecen sin límite alguno: “un cielo

ardiente; una tierra húmeda, vigorosa, monstruosa; gigantescas palmeras (...) vegetación lujuriente, rodeadas de plantas enormes, hinchadas (...) árboles extrañamente deformados (...) flores flotantes (...) grandes como bandejas. Pájaros exóticos de largas zancas y picos deformes” (*La muerte* 12) y para rematar la visión “por entre los troncos nudosos de la espesura de bambú brillaban los ojos de un tigre en acecho” (*La muerte* 12). Todo esto se le presentó en “una sola imagen” que él mismo califica de “maravillas y espantos”. Aquí vemos nuevamente la oposición de perspectivas, por un lado los elementos de lo lejano que prometen lo nuevo, la vida sin límites, simbolizada por este crecimiento desbordante de la naturaleza y, por otro lado, el miedo a esta naturaleza, el miedo de que esta naturaleza se convierta en peligro, en tigre. Y como dice el párrafo, estas oposiciones las quiere abarcar Aschenbach en una sola imagen, hay una obsesión de seguir viendo contrarios en la unidad.

Para seguir con este juego de antagonismos, entra en acción la disciplina de Aschenbach para acallar este “impulso oscuro” ¿Por qué le parecía oscuro el deseo de viajar? ¿Qué había de censurable en querer conocer nuevos paisajes? Ya antes se había mencionado su temor a no completar su obra; pero aun así parece exagerado que ese temor le haga percibir el deseo de viajar como un “impulso oscuro”, el deseo de conocer como algo que no debe realizarse; pareciera que hay otra razón de por medio, una razón más profunda que se ocultara tras la dedicación y autodisciplina del artista.

Esta suposición se ve coartada por el siguiente párrafo, que nos dice que efectivamente es su miedo a no completar su obra la única razón –por lo menos la única de la que es consciente- que le hace percibir cualquier obstáculo para lograrlo como maligno y pernicioso. Pero también nos dice que siente “deseo de huir de su obra, del lugar cotidiano, de su labor obstinada, dura y apasionada” (*La muerte* 13). En medio de estas dos contradicciones, la de no querer descansar hasta ver completada su obra y la de querer liberarse de ella tenemos unas líneas que nos dejan entrever algo más: “ansia de cosas nuevas y lejanas; de liberación, de descanso, de olvido” (*La muerte* 13). Esta idea de liberación hace pensar que hay algo más que lo hace sentir limitado, reprimido; también que hay un deseo subyugado de cambiar de forma de vida. El lector se ve confrontado con toda la variedad de posibilidades que le presentan los sentimientos de Aschenbach y se preguntara qué se realizará de todo esto ¿se impondrá la disciplina al deseo? ¿Le ganará el ansia de vida desbordante a la obra artística, que necesita, desde el punto de vista de

Aschenbach, de disciplina para ser completada? ¿O encontrará el escritor una forma de dar salida a sus impulsos y a la vez no descuidar su obra?

El final del segundo capítulo nos deja con la idea de que sucederá lo último, que el escritor emprenderá un viaje no tan largo que le robe mucho tiempo de su trabajo intelectual, pero lo suficientemente novedoso como para no encontrarse con sus lugares habituales y cobrar energía nueva para dedicarla a su obra. Esto sería una solución muy equilibrada, en el fondo muy ecuánime y razonable: ni demasiado descanso ni demasiada disciplina ¿podrá cumplir el escritor con este, nuevamente, razonado deseo?

Las últimas líneas de este capítulo nos dicen que desde el tranvía, Aschenbach trata de avistar al “hombre exótico” (*La muerte* 15) pero no logra verlo por ningún lado, lo cual deja pensando al lector si ese encuentro en esa atmósfera de soledad completa, no habrá sido producto de la imaginación de Aschenbach, un retoño de su psique reprimida, una forma en que sus deseos ocultos se materializaron para mostrarle que necesita un cambio. Lo que queda claro es que todo este escenario sirvió para que se presentara el “impulso oscuro” del viaje y el hecho de realizarlo o no, el destino a elegir son problemas que ocupan al protagonista en este primer capítulo, por lo que aunque todavía no hay un desplazamiento de lugar, el viaje está ocupando un papel importante en la narración al ser el “elemento dinamizador del relato” Peñate Rivero, 2004: 27) el que “desencadena la intriga, la incertidumbre” (Peñate Rivero, 2004: 27). Asimismo, esa imagen “de maravillas y espantos” que visualiza Aschenbach en su paseo, nos recuerda los tópicos de algunos relatos de viajes clásicos, la *mirabilia*, la fascinación por lo extraño, por lo nuevo²⁷.

“Dio orden para que se le tuviera dispuesta la casa de campo para dentro de cuatro semanas” (*La muerte* 27). Esta declaración, casi al principio del capítulo tres, significa un ajuste en las expectativas del lector -¿para qué quiere el autor real ir creando estos encuentros y desencuentros, estos choques y contradicciones?-. Al final del capítulo uno se dice que Aschenbach “temía al veraneo en el campo (...) tenía miedo a las siluetas, conocidas hasta la saciedad” (*La muerte* 14), después se dice que “decidió consagrar la noche al estudio del mapa” (*La muerte* 15). Estos indicios hacen creer que Aschenbach escogerá un destino de viaje distinto al acostumbrado, que no se tomará un descanso en su

²⁷ Peñate Rivero menciona éstos y otros elementos como característicos de los relatos de viaje (2004: 26, 27)

casa de campo, sino que, aunque decidido a no recorrer grandes distancias, sino únicamente la que se puede recorrer en una noche en coche – “bastaría con una noche en coche-cama” (*La muerte* 14)- elegiría un destino novedoso ¿para que estudiaría el mapa y la guía de los ferrocarriles, sino para buscar las mejores conexiones para llegar a un lugar nuevo? El camino y el transporte a los lugares cotidianos ya son conocidos, quizá haga falta verificar algo pero no estudiar toda la noche el mapa. Ya antes se había mencionado alguna playa del Mediodía²⁸ como destino deseable, y esa era una meta alcanzable en un viaje corto y en tren, pero el inicio del capítulo 3 nos devuelve al hecho de que Aschenbach pide que le alisten “la casa de campo” –en alemán se usa incluso el posesivo “sein Landhaus”/ “su casa de campo”- lo que nos dice que irá al mismo lugar de descanso de cada verano.

Los lapsos de tiempo que se mencionan también deben presentar interrogantes para el lector. Tenemos que algunas ocupaciones “retuvieron a Gustav en München²⁹, durante dos semanas después del paseo” (*La muerte* 27), al leer esta frase pensaríamos que al final de estas dos semanas Aschenbach iniciaría el viaje pero a continuación se nos dice que pidió que le tuvieran la casa de campo dispuesta “para dentro de cuatro semanas” y es raro que esperara tanto tiempo; no se nos dice qué hizo Aschenbach en esas cuatro semanas, aparentemente los compromisos los había cumplido en las dos semanas anteriores y, como leímos en el primer capítulo, su espíritu creador ya estaba agotado, así que nos preguntamos en qué se ocuparía el escritor durante esos días ¿será posible que la gente de ese tiempo se tardara tanto tiempo en empacar o en prepararse para un viaje? ¿Se necesitaban cuatro semanas de preparativos para tres o cuatro de viaje? ¿O será que nuestro escritor se ocupó durante esos días de algún asunto turbio que el narrador no nos quiere declarar? Independientemente de las hipótesis que se puedan plantear respecto al aletargamiento en los preparativos y su significado en la historia, esta preparación cumple una función importante en la lectura: la de avivar la expectación del lector, quien deseará que el protagonista decida una buena ruta para acompañarlo; a este respecto, sobre los relatos de viaje tenemos: “Los preparativos de la partida que narra el texto se corresponden con el

²⁸ En alemán dice “im liebenswürdigen Süden“, que sería algo así como “en el adorable sur”, si bien es cierto que “Mediodía” se entiende como sur, se cita aquí una traducción más literal por el contraste que se presentará más adelante entre los polos norte y sur.

²⁹ Munich en esta edición, se prefiere el nombre original.

movimiento que realiza el lector al disponerse a abandonar lo propio para adentrarse en el texto ajeno” (Ette, 2001: 41). Así, entre los choques que le provocan al lector las contradicciones de los preparativos y el aletargamiento de éstos, se va preparando para dejar su mundo y acompañar a este hombre de cuya vida sedentaria e invariable ya se enteró en el capítulo dos. Ahora que ya lo conoce y lo ha seguido en sus preparativos y dudas de emprender el viaje, también está mejor preparado para acompañarlo.

En un plano más superficial, nos asombramos un poco de leer que Aschenbach se había reprimido de hacer un viaje “hasta los lugares del tigre” (*La muerte* 15), cualquiera que fuese el país en el que pululara este animal, porque no quería apartarse mucho tiempo de su obra y después leemos que se tomaría “tres o cuatro semanas” (*La muerte* 15) de descanso. Para un lector actual ese sería tiempo suficiente para ir a algún lugar selvático, independientemente del país en donde viviera, sabemos que la historia transcurre en otra época y precisamente estos detalles son los que nos hacen establecer los contrastes de perspectiva. Y aunque los viajes suelen ser más veloces hoy en día que a mediados del siglo pasado, que es cuando Pitol debió leer esta historia, quizá también halló en estos datos materia para reflexionar sobre su propia forma de viajar.

“Lo que buscaba era un mundo exótico, que no tuviera relación alguna con el ambiente habitual, pero que no estuviese muy alejado” (*La muerte* 27), por eso fijó su residencia en una isla cercana a la costa de Istria. Aquí es difícil saber cuándo eligió ese lugar como residencia, antes o después del encuentro con el extranjero. Por el hecho de que buscaba algo “exótico” se puede pensar que fue después de ver al hombre de apariencia extraña. Pero antes leímos que había mandado alistar su casa de campo, lo que hace suponer que esta casa se encontraba en esta isla, lo que haría pensar que ya desde hacia tiempo tenía cierto anhelo por lo extraño, lo extranjero. En ese tiempo Istria pertenecía al Imperio Austrohúngaro, por lo que podemos entender que estuviera lleno de turismo de habla alemana y por lo tanto de elementos que le recordarían a Aschenbach que seguía muy cerca de su “ambiente ordinario” (*La muerte* 27). Al llegar allí se dio cuenta de que se había equivocado y continuó hurgando en mapas y guías “buscaba por todas partes, hasta que de pronto vio con claridad y evidencia lo que deseaba. Para encontrar rápidamente algo incomparable y de prestigio legendario, ¿a dónde tenía que ir? La respuesta era ya fácil” (*La muerte* 27). Y así vemos que de súbito sabe a qué lugar tenía que dirigirse, pero el texto

no nos dice que encontrara la respuesta en los mapas o en otra de las fuentes en donde estaba buscando, más bien parece que la respuesta se le apareció como una imagen, como una visión, tal y como semanas antes se le apareciera de súbito y de la nada el hombre extraño; el narrador no nos dice de inmediato en qué lugar piensa, pero claro, debido al título de la novela esperamos que sea Venecia. Sin embargo, esto ya lo había esperado el lector desde el inicio de la novela y seguramente al llegar al capítulo tres tendría la certeza de que Aschenbach emprendería el viaje a esa ciudad, pero en ambas ocasiones se ven coartadas esas expectativas al toparse, primero con una larga descripción de la vida de Aschenbach –el capítulo 2- y después con que éste se va a una isla de la costa de Istria, por lo que ahora se preguntará si finalmente el protagonista partirá a Venecia. El narrador nos deja unas líneas más en suspenso con respecto al destino del viaje; mientras tanto nos dice que Aschenbach “se apresuró a abandonar su falsa residencia. Semana y media después de su llegada a la isla...” (*La muerte* 27), con lo que vuelve a entrar en juego el factor percepción del tiempo ¿es apresurarse a abandonar un lugar hacerlo una semana y media después de la llegada a él? ¿Cuánto tiempo habría tardado Aschenbach en darse cuenta de que no había llegado al lugar indicado? ¿Cuántos días necesitaba para arreglar el cambio de viaje? Discurriendo por estas preguntas llegamos al final del párrafo, en el que finalmente de forma clara se dice que Aschenbach subió “a la cubierta de un pequeño vapor dispuesto para emprender el viaje a Venecia” (*La muerte* 28).

Hasta aquí tenemos que se ha llevado al lector del cementerio de München a una isla en la costa de Istria y que ahora se le está embarcando rumbo a Venecia, lo que hace que el lector esté conociendo la identidad del protagonista, sus pensamientos y reflexiones a través de los traslados que éste realiza. Y este conocer en el movimiento provoca una relación particular entre el lector y el protagonista, pues el primero acompaña y no sólo asiste a la representación de los hechos. De estos puntos habla Ottmar Ette en su libro *Literatura de Viaje de Humboldt a Baudrillard*, en el que explica que “La fascinación del relato de viajes (...) se basa fundamentalmente en los movimientos de entendimiento (...), considerados como movimientos de entendimiento en el espacio” (2001: 14); es decir que el lector conoce las circunstancias del protagonista a medida que se mueve con él y que comprenderá sus conflictos sólo en la medida que logre seguirlo en esos movimientos. En esta novela, el narrador va llevando a los lectores de un lugar a otro para que conozcan y comprendan la

crisis de Aschenbach. Si pensamos en acciones, no suceden muchas en la novela, lo que tenemos todo el tiempo son las reflexiones de Aschenbach o descripciones de lo que hace mientras se mueve de un lugar a otro, de manera que las escenas de cambio de lugar y el progreso del viaje conforman un acercamiento hermenéutico para comprender su crisis. Esta forma de comprender en el viaje “espacializa plásticamente estructuras de pensamiento” (Ette, 2001: 66) y lleva al lector a comprender dinámicamente, mientras se “mueve” con los personajes.

Ottmar Ette clasifica el viaje de acuerdo a las diferentes figuras que dibuja el trayecto del viajero y explica que cada una de ellas implica una forma particular de entendimiento. También describe cómo el lugar y momento que ocupan determinados puntos del progreso del viaje, cumplen con una fase específica en el proceso de comprensión. Continuaremos nuestro análisis aplicando algunas de estas clasificaciones, que esperamos nos ayuden a descubrir de forma metódica cómo se revela la crisis de Aschenbach y el vínculo que el lector establece con el personaje durante el viaje.

Despedida

El primer punto de viaje es la despedida que es “el lugar en que el viajero se despide de lo propio” (Ette, 2001: 38); en el viaje de Aschenbach, la despedida tiene lugar cuando deja la isla de Istria, que como ya vimos, era el lugar en donde solía pasar sus vacaciones por lo que se puede decir que ese lugar pertenecía a “lo propio”, al territorio común del escritor.

Al ser la despedida el momento en que el viajero se despide de lo propio es también cuando empezará a ser receptivo al nuevo mundo que le espera. Nuestra hipótesis es que Aschenbach hace un viaje hacia el lugar del conocimiento sensorial y que está abandonando el lugar del conocimiento racional. Y es ya en la barca que se le presentan los signos que marcaran la percepción sensorial. Encuentra figuras, situaciones que no son congruentes y chocan con su mundo: el barco “una vieja cáscara de nuez sucia y sombría, de nacionalidad italiana” (*La muerte* 28), el marinero sucio y jorobado, el boletero con aspecto de “director de circo” y dedos “huesudos y amarillos” (*La muerte* 28), el capitán “vestido de levita, pero de levita grasienta” (*La muerte* 30) y para rematar, un viejo que se

hace pasar por joven, a quien regresaremos más tarde. Todo esto marca un contraste con el mundo burgués limpio y ordenado del que Aschenbach se está alejando:

Le pareció que todo eso salía de lo normal, que comenzaba una transmutación ilusoria en torno de él, que el mundo adquiriría un carácter singular y que podía quizá volver a su aspecto normal cerrando un momento los ojos. Pero en ese instante se sintió dominado por la sensación del vacío, y alzando los ojos con una especie de espanto irracional advirtió que el pesado y sombrío casco del barco estaba separándose de la orilla (*La muerte* 30).

Es la primera vez que tenemos un escenario de partida, la salida de München fue narrada de forma muy escueta y sin detalles que indicaran un sentimiento especial de abandono de lo propio, pero aquí vemos que Aschenbach experimenta un “espanto irracional” cuando ve que el barco se aleja de la tierra, como si fuera el inicio de una experiencia tenebrosa. Y quizá el lector haga relaciones con otros relatos de viaje que ha leído en los que el viaje significa un cambio en la vida de la persona, el encuentro con un mundo nuevo en el que le esperan al protagonista vivencias insólitas e insospechadas. Así que quizá cuando lee lo que Aschenbach siente al alejarse de esta isla, que al final no había resultado en ningún cambio significativo, se preguntará si el siguiente destino sí será un cambio trascendental en la vida de Aschenbach.

Esta partida, como el encuentro con el extranjero en el cementerio, tiene matices de constituir un umbral en la vida de Aschenbach; el ‘espanto irracional’ que experimenta recuerda los sentimientos que las personas sienten ante el presentimiento del encuentro con lo desconocido, con lo que está fuera de su ámbito de control. La presencia de lo desconocido se remarca con la aparición singular del viejo que se hace pasar por joven.

“El cambio de medio de locomoción trae a menudo consigo un cambio en la perspectiva de la percepción” (Ette, 2001: 14), y es así en el caso de Aschenbach, que al ir en barco, en donde ve claramente como el bote se aleja de la orilla, de forma lenta pero determinante, percibe que inicia su autentico viaje. Al viajar en la cubierta, puede ver directamente el cielo y observar que cuando se alejan la tierra dejada atrás desaparece entre el “neblinoso horizonte” (*La muerte* 30) pero cuando ya se encuentran en alta mar disfruta de un horizonte completamente despejado. El medio en el que se mueve, el mar estimula el abandono de sí mismo: “en el espacio, vacío, sin solución de continuidad, nos falta también

la medida del tiempo y flotamos en lo infinito” (*La muerte* 31). Así, vemos que el instrumento de transporte determina la intensidad de la relación que el viajero establece con el medio natural por el que se está desplazando y esta relación, a la vez, condiciona las sensaciones del viajero.

Segunda despedida

De forma singular esta historia nos presenta dos despedidas. Después de unos días en el Lido, Aschenbach se da cuenta de que el clima allí no le sentaba bien y decide partir; pero esta vez la despedida no es nada fácil, ya ha visto a Tadzio, quien de alguna forma se ha convertido en el destino de su viaje, sólo que Aschenbach todavía no ha querido asumir este hecho, pese a que una vez pensó mientras lo observaba: “Aunque no tuviera yo el mar y la playa, permanecería aquí mientras tú no te fueras” (*La muerte* 49). El día que tiene que partir de Venecia hace todo lo posible por retrasar su salida, no se atreve a cancelar su partida porque eso significaría, nuevamente, un ataque a su disciplina pues implicaría reconocer que tomó una decisión apresurada. Y cuando abordó el vaporetto que lo llevaría a la estación de tren “tomó asiento y... lo que vino después fue un calvario por todas las profundidades del arrepentimiento” (*La muerte* 55). Es significativo que el arrepentimiento también se describa como un desplazamiento, que por cierto nos recuerda los viajes de Dante, de Orfeo y de *Alice in Wonderland*, por esto de “las profundidades” como si se tratara de varias fases en un recorrido en el fondo de la tierra.

En esta segunda despedida, el medio de locomoción vuelve a jugar un papel importante en las sensaciones y reflexiones del viajero. Al ir en el barquito, que no avanza con gran velocidad y que va al aire libre por el canal, Aschenbach tiene oportunidad de ver con detenimiento la ciudad, además de que va sentado en la proa desde donde tiene una vista privilegiada en este recorrido rumbo a la estación:

Iba por la laguna, pasando por el canal de San Marcos y subiendo por el Gran Canal. (...) Al llegar a la gran serie de los palacios, aparecieron tras un recodo del canal los arcos majestuosos de mármol de Rialto. El viajero contemplaba toda la belleza que desfilaba ante sus ojos, y se le oprimía el corazón (*La muerte* 55, 56).

Mientras que cuando dejo München sólo veíamos la voluntad de quedarse por el sentido de disciplina y el deseo de completar su obra, aquí hay verdadero dolor por dejar un lugar, como si perteneciera a éste. Y es que dejar Venecia representaba la vuelta a la vida disciplinada de la que inconscientemente había huido. El espacio, la arquitectura se convierten en la fuente de sentido de pérdida, de despedida: “el papel del espacio no es ser un mero decorado o escenario sino estimular la actividad del personaje. En cierto modo, la acción narrativa es el resultado de la confrontación entre el viajero y el espacio convertido en un actor indispensable del relato” (Peñate Rivero, 2004b: 337) y eso es lo que vemos con Aschenbach y Venecia, que en este último recorrido antes de abandonarla se da cuenta de los lazos estrechos que tiene con esta ciudad:

Respiraba, en aspiraciones profundas, y espiraciones dolorosas, la atmósfera de la ciudad, ese olor ligeramente putrefacto, de mar y de pantano, que el día anterior había querido abandonar con tanta urgencia. ¿Era posible que no hubiera sabido, que no hubiera considerado hasta qué punto su corazón estaba ligado a todo aquello? Lo que por la mañana era un sentimiento vago, una leve duda, tornóse ya en angustia, en dolor efectivo y punzante, en tribulación tan grande para su alma, que varias veces asomaron lágrimas a sus ojos, en forma completamente extraña. Aquello que más doloroso le resultaba, aquello que a veces le parecía absolutamente insoportable, era, sin duda, el pensamiento de que ya no volvería a Venecia, de que se despedía para siempre de ella. Sabía ya que, de irse en aquel instante, la vergüenza y el amor propio le impedirían volver a la amada ciudad, ante la cual había fracasado por dos veces su resistencia física. Esa lucha entre la apetencia espiritual y la incapacidad física le pareció de pronto grave e importantísima a aquel hombre que empezaba a envejecer. Y su derrota corporal le resultó tan lamentable, y tan vergonzoso haber cedido sin dificultad alguna, que no quiso comprender la razón por la cual había podido entregarse y someterse el día anterior sin lucha seria. Mientras tanto el vapor se aproximaba a la estación y su dolor y su desconcierto aumentaban hasta darle vértigos. La partida parecía imposible, y no menos imposible el regreso. Entró en la estación completamente deshecho (*La muerte* 56, 57).

Como antes comentó Pitol, Venecia es un personaje en esta novela, Aschenbach la ama y le duele dejarla. Mientras que de la muerte de su esposa o de la distancia con la hija apenas se dan datos, aquí se ve auténtico pesar por dejar la ciudad. Esta personificación de la ciudad incluye el percibirla como alguien ante quien se ha fracasado, ante quien se ha perdido una batalla. Y este confrontarse con la ciudad que lo vence también significa para Aschenbach confrontarse con una realidad que no quería reconocer: que está envejeciendo y que su tiempo para completar su obra, para vivir emociones nuevas, para disfrutar a Tadzio, se está

acabando; tiene que reconocer que la muerte está cerca. Más tarde, Aschenbach conocerá que la lucha entre “la apetencia espiritual y la incapacidad física” tiene una solución que nada tiene que ver con la resistencia o el autodomínio, como ahora se lo plantea.

Esta despedida es un punto significativo del viaje, debido a que es un momento de reconocimiento. Aschenbach tiene que aceptar que le tiene apego a eso que está en contra de su vida ordenada y pulcra, que quiere seguir entre “el olor ligeramente putrefacto, de mar y pantano” (*La muerte* 56), que no quiere volver a su vida cotidiana y con ello que no quiere volver a su labor de escritor, y que si está regresando es porque no encuentra la forma de cancelar esta partida. Y en ese momento se presenta otro elemento común de los relatos de viaje, pero dejaremos su mención para más tarde pues antes nos interesa revisar otra fase del viaje.

Llegada

La llegada de Aschenbach a Venecia se da de forma paulatina y a través de escalas, como si algo la quisiera retrasar. Es un arribo lleno de pausas, tomando en cuenta que la meta es el Lido: Primero se detienen en la laguna de la isla Bader,³⁰ en donde esperan una hora: “Habían llegado, y no habían llegado” (*La muerte* 32); después continúan por el canal de San Marcos, atracan y tienen que esperar a que bajen su baúl de equipaje, a que le consigan una góndola y finalmente ésta lo lleva muy lentamente por el canal hasta llegar al Lido. Pero todos estos movimientos son el marco en el que Aschenbach experimenta sentimientos sublimes y presencia escenas grotescas; por ejemplo mira al viejo-joven, quien

aparecía vergonzosamente borracho. Con una mirada estúpida y un pitillo entre los dedos temblorosos vacilaba, conservando difícilmente el equilibrio (...) gesticulaba, lanzaba risotadas, alzaba con gesto de necia burla su dedo índice, lleno de anillos, y de un modo equívoco, repugnante se lamía los labios (*La muerte* 32).

Ante su presencia “volvía a adueñarse nuevamente de él [de Aschenbach] la sensación de que el mundo mostraba una inclinación tentadora a deformarse en siluetas singulares y exóticas” (*La muerte* 32). Pero esta sensación incómoda se coarta enseguida porque el

³⁰ En alemán dice “die Bäderinsel” (Mann, 2008: 191) que en español sería la isla para bañarse, es decir, una isla con playas y no una isla que se llama Bader.

barquito vuelve a emprender la marcha. Notamos constantemente que hay un emprender y detener la marcha ¿es esto casual, era esa la forma de llegar a Venecia? ¿O el autor implícito tiene algún motivo para aletargar esa llegada? Lo que es cierto, es que esta forma escalonada de llegar es posible por el medio de locomoción que aquí, como en la despedida, se reafirma como determinante en las relaciones que el viajero establece con su entorno y también con los otros viajeros, ya que todos se encuentran en un estado de exaltación ante la vista del arte de la ciudad y a la vez aquejados por la impaciencia de no llegar por completo a ella, y entre todos el más afectado es el viejo. Aschenbach no puede terminar de examinar las sensaciones que el viejo le provoca porque en ese momento vuelve a iniciar el barco su trayecto, y así como el desplazamiento suave por el mar estimulaba la introspección del viajero, los cambios abruptos entre movimiento y pausa le impiden completar el análisis de lo que le rodea.

Otra vez se le presentaba a la vista la magnífica perspectiva, la deslumbradora composición de fantásticos edificios que la república mostraba a los ojos asombrados de los navegantes que llegaban a la ciudad; la graciosa magnificencia del palacio y del Puente de los suspiros, **las columnas con santos y leones**,³¹ la fachada pomposa del fantástico templo, la puerta y el gran reloj, y comprendió entonces que llegar por tierra a Venecia, bajando en la estación, era como entrar a un palacio por la escalera de servicio. Había que llegar, pues, en barco, a las más inverosímil de las ciudades (*La muerte* 33).

Nuevamente se confirma que el medio de locomoción es determinante en la entrada que se tiene a la ciudad. El inicio nos dice que el visitante ya había estado antes en la ciudad pero que al llegar esta vez por vía marítima se le presenta como nueva, lo que marca un contraste entre lo conocido y lo desconocido, lo familiar y lo nuevo. El narrador hace que el lector se imagine la escena por los ojos de los que llegan a ella, el lector puede visualizar los “ojos asombrados” y entonces imaginarse que éstos verían una ciudad tan maravillosa que provocara tal asombro, máxime tratándose de ojos de navegante, que están acostumbrados a mirar lugares nuevos y extraños, pero que no pueden evitar el asombro al llegar a Venecia. Después se nos da la perspectiva de Aschenbach, quien califica a esta ciudad como la “más inverosímil”, pero al estar esta expresión tan cerca del asombro de los navegantes, crea el

³¹ En el original en alemán: “die Säulen mit Löw’ und Heiligem am Ufer”, cuya traducción literal y más apegada a la arquitectura real de Venecia sería: Las columnas con el león y el santo a la orilla [del mar]. Son solamente dos columnas, una sostiene al león y la otra al santo, y no varias como hace creer la traducción de Martín Rivas.

efecto en el lector de que efectivamente, se podría haber viajado mucho y visto los más diversos lugares, siempre se tendría la impresión de que Venecia es la más irreal. Y por otro lado, si es a Aschenbach a quien le parece inverosímil, su país se convierte, por contraste, en el lugar cotidiano, común, aburrido, carente de fantasía³². Como dice Ette, la llegada es “el lugar del cercioramiento personal, de la percepción del otro” (2001: 47).

El medio de transporte seleccionado tiene mucho que ver con el objetivo o motivo del viaje. Cuando Aschenbach está apegado a su idea de hacer un viaje breve escoge el tren, vehículo más rápido que el barco. Viaja de noche para no perder días de descanso. Pero en cuanto hay un cambio de destino escoge el barco. Es cierto que si se encontraba en Istria el mar sería el medio más directo para llegar a Venecia, pero también es cierto que la forma en que se narra el trayecto, con sus pausas y ciertos obstáculos –las escalas- marca un retraso en la llegada, como si se quisiera retrasar el encuentro del viajero con el mundo que no conoce, el mundo de sus verdaderos deseos, mundo que le había permanecido desconocido por la disciplina que se había impuesto

La descripción del arribo crea un ambiente de irrealidad, de cuento (el “fantástico templo” en alemán es “Märchentempel”, que remite a los Märchen o cuentos de hadas) como si a continuación se fuera a relatar una historia maravillosa, lo que rompe con el tipo de relato que el lector había ido leyendo hasta llegar a este punto.

Cuando Aschenbach pide una góndola “su deseo fue propagándose a gritos por la superficie de la laguna, donde los gondoleros reñían con otros en su dialecto” (*La muerte* 33); Aschenbach percibe la comunicación de los gondoleros como desordenada e incomprensible. Cuando llegó a Brioni también le pareció que los campesinos del lugar “hablaban un idioma de sonidos extraños” (*La muerte* 27). Estos comentarios sorprenden ¿qué esperaba el viajero, encontrar un idioma parecido al suyo? ¿Idiomas de sonidos familiares? ¿Cómo está midiendo las diferencias?

Y aquí viene un cambio importante en el medio de transporte: la góndola veneciana, “la extraña embarcación, que ha llegado hasta nosotros invariable desde una época de

³² Esto nos recuerda que al principio de la historia se establece un contraste entre la ‘vida disciplinada y sobria’ de la línea paterna, procedente del norte, y la ‘sangre más viva y sensual’ de la familia materna proveniente del sur. Aquí el contraste es entre el país de origen y la ciudad a la que se llega: Alemania, en el norte, ya no alimenta su fantasía y, por tanto, no contribuye a su labor creativa, mientras que Venecia exalta desde el inicio sus sentidos. Veremos después que eso también tiene influencia en su inspiración literaria.

romanticismo y de poema, negra, con una negrura que sólo poseen, entre las demás cosas, los ataúdes, evoca aventuras silenciosas y arriesgadas, la noche sombría, el ataúd y el último viaje silencioso” (*La muerte* 34). Este medio de transporte va a darle al viajero nuevos matices de significado: un matiz mitológico al ser Aschenbach llevado por una especie de Caronte de un lado al otro del río, como si hubiera muerto y se le llevara a su lugar de descanso, matiz que se insinúa también por la sentencia del gondolero: “Tendrá usted que pagar lo que cuesta” (*La muerte* 36); así como el muerto tenía que pagar por el cruce con un óbolo, el gondolero le dice a Aschenbach que tendrá que pagar. Y un matiz decadente en la inclinación de percibir la muerte como placentera: “¿Y se ha notado que el amplio sillón barnizado de negro es el más blando, más cómodo, el más agradable del mundo?” (*La muerte* 34).

En el trayecto lo asaltan impulsos de detener este placer, ya sea porque de alguna forma el gondolero le imponía su uso pero también por su propia idea de mantener un orden de lo que debía ser. Sin embargo, el placer lo vence:

Lo más prudente, sobre todo, lo más agradablemente delicioso, era dejar que las cosas siguieran su curso. De su asiento, de su sillón bajo, forrado de negro, parecía desprenderse un vaho de indolencia irresistible, y era una delicia inefable sentirse así suavemente arrullado por los remos del terco gondolero que tenía a sus espaldas. La idea de haber caído en manos de un criminal cruzó vagamente por la imaginación de Aschenbach, sin que sus pensamientos se inquietasen en gesto defensivo (*La muerte* 36)

Así, entregado al placer, es como Aschenbach llega al Lido, su residencia durante su estancia en Venecia.³³

³³ Este pasaje debe haberle recordado a Pitol uno semejante que escribiera otro de sus escritores predilectos: cuando Tina, personaje creado por Henry James, después de años de encierro en su palacio, sale a dar un paseo en Góndola “Más que encantada y satisfecha, sentíase transportada; dominábala una inmensa sensación de libertad, o, más bien, de liberación. La góndola avanzaba a lentas bogadas, como para que la señorita Tina tuviera tiempo suficiente para disfrutar a sus anchas” (1971: 87). Tal parece que esta sensación de libertad también la siente Aschenbach.

Segunda llegada

Y así como hubo dos despedidas, también tenemos dos llegadas. Cuando hablábamos de la segunda despedida, vimos que quedó interrumpida por la entrada en escena de un elemento típico de los viajes: “el Azar, esa confluencia imprevista de circunstancias en un lugar y en un momento particulares del viaje” (Peñate Rivero, 2004b: 339, 340). Cuando Aschenbach llega a la estación se entera de que su equipaje ha sido facturado para la ciudad equivocada, cuando se lo comunican y se da cuenta de que tiene que permanecer en Venecia: “Aschenbach no podía conservar la única actitud que tales circunstancias requerían. Una alegría de aventura, un goce increíble sacudía casi compulsivamente su pecho” (*La muerte* 57). Aquí Aschenbach muestra en público los primeros indicios de su cambio interior, de su apego a Venecia y lo que la ciudad representaba. Debería de estar muy molesto por la equivocación y en cambio apenas y puede disimular su inmensa alegría. Y aunque aparenta una reacción orgullosa y protectora de sus pertenencias al decir que no está dispuesto a marcharse sin su equipaje, lo cierto es que bien hubiera podido esperararlo en su siguiente destino, no era necesario quedarse en Venecia para reclamarlo, como tampoco era necesario volver al mismo hotel en el que estaba hospedado. Pero por supuesto que el viajero prefiere aprovecharse de esta coincidencia del error con sus deseos profundos para quedarse en la ciudad.

De esa manera sucedió el extraño acontecimiento de que el viajero, a los cinco minutos de su llegada a la estación volvió a encontrarse en el Gran Canal, en viaje de regreso al Lido. ¡Aventura increíble, vergonzosa y cómica, como cosa de pesadilla! ¡Los lugares de los cuales acababa de despedirse para siempre con el corazón oprimido estaban ante su vista otra vez (...)! (*La muerte* 58)

Este incidente significa, además, una intensificación de la intriga pues el lector ya sabe que en el Lido está el joven que atrae a Aschenbach, así que ahora se preguntará si este regreso significará un encuentro más cercano de ambos personajes. Ya se notó también que Aschenbach está seducido por la ciudad, que al momento de abandonarla sintió un inmenso dolor, así que este retorno a ella –sin haberla dejado físicamente- crea expectación por la nueva relación que mantendrá el viajero con ella, ahora que sabe que no puede dejarla.

En su estudio sobre los viajes en el Medioevo, el crítico Friedrich Wolfzettel llega a la siguiente conclusión: “la redención no es posible sin la muerte simbólica” (2005: 19). Esta segunda llegada al Lido representa la muerte del hombre acostumbrado a imponerse disciplina, de vivir bajo el razonamiento del orden y da paso a un nuevo hombre, el que puede vivir bajo la pasión y guiado por sus sentidos.

Esta segunda llegada se da sin las pausas de la primera, hasta la velocidad del barco parece haber cambiado:

El pequeño y rápido barco se deslizaba alegremente, haciendo espuma y esquivaba, al pasar, góndolas y vapores, mientras su único pasajero disimulaba (...) la excitación gozosa y sorprendida de un muchacho de vacaciones. En su pecho pugnaba por estallar, de tiempo en tiempo, la risa que su desgraciado accidente le producía (*La muerte* 58).

Así tenemos que la velocidad del barco va en armonía con los deseos del pasajero de llegar a su destino. Si la partida de München y la primera llegada a Venecia están llenas de postergaciones que hacen eco de la duda del viajero, esta segunda llegada se da de forma determinante y en un solo impulso. Este ritmo rápido tiene incluso el efecto de rejuvenecer al viajero.

En su definición particular del acto de viajar, Wolfzettel dice:

Viajar quiere decir *discovery* (“descubrimiento”), pero descubrimiento no sólo en un sentido objetivo, sino también y, sobre todo, en un sentido interior de aprendizaje y de transformación mental del yo descubridor. (...) Se trata, pues, de un proceso de iniciación que instituye una nueva dialéctica existencial (2007: 11).

Y vemos que esta segunda llegada al Lido significa para Aschenbach un descubrimiento, descubrimiento de sus propios deseos y de sus emociones. Ese deseo por Tadzio que hasta ese momento Aschenbach había tratado como algo ajeno, como un otro que no debería ser, se le presenta como su yo, como su única realidad:

satisfecho de volver a verse allí, moviendo tristemente su cabeza y pensando en su indecisión, en su desconocimiento de sus propios deseos. (...) Hacia el mediodía divisó a Tadzio, (...) e iba a decir algo así como un saludo cordial, un: “¡Tadzio, aquí estás tú también otra vez!”, pero al mismo tiempo sintió que el saludo ligero se velaba callando ante la verdad; sintió el entusiasmo que encendía su sangre y se dio cuenta de que la despedida le había resultado tan dolorosa, sólo por causa de Tadzio (*La muerte* 59).

Estancia en Venecia

Ahora queremos centrarnos en el destino de este viaje: Venecia. Ya hemos visto el desarrollo de la trama en torno al viaje a la ciudad: la decisión de emprender el viaje, el reconocimiento de la ciudad como destino y el incidente azaroso que llevo a Aschenbach a quedarse en ella. Lo siguiente será examinar la transformación del viajante durante su estancia en la ciudad.

Retomaremos el principio de que además de los diferentes momentos o etapas del viaje, es importante la figura que forma el trayecto del viajero, pues ésta implica una forma de comprensión, una forma de entendimiento con su entorno y de inspección de la propia personalidad. También es la forma en que el lector va conociendo al personaje al establecer los contrastes entre uno y otro lugar.

Entre las figuras de viaje que describe Ottmar Ette está la de la estrella: “Este (...) tipo de movimiento en el espacio parte de un centro determinado que sirve de punto de salida para realizar “excursiones” que adoptan una forma más o menos circular y conducen a una ampliación en forma de estrella del espacio recorrido y descrito” (2001: 64); esta forma de desplazamiento lleva a un establecimiento de contrastes entre el lugar que sirve como centro y los lugares a los que se realizan las excursiones. En el caso de Aschenbach, el centro sería la isla el Lido, lugar desde el cual realiza sus excursiones o paseos a la ciudad de Venecia. Analizando las formas de conducta y las emociones en cada lugar, vemos que efectivamente hay un cambio en la relación con Tadzio, de acuerdo al lugar en donde se encuentra.

Los primeros encuentros de Aschenbach y Tadzio se dan en el Lido en situaciones espontáneas y cotidianas de vacacionistas de playa:

Aschenbach veía frecuentemente a Tadzio. La limitación del espacio y la regularidad del género de vida que todos estaban obligados a llevar hacía que el hermoso muchacho permaneciese próximo a él casi todo el día, con ligeras interrupciones. (...) Pero cuando tenía ocasión de consagrar a la bella figura devoción y estudio, ampliamente y con comodidad, era principalmente por la mañana, en la playa. Y esta complacencia de la fortuna, este favor de las circunstancias que, con uniformidad perenne, se le ofrecía diariamente, era todo lo que le llenaba verdaderamente de satisfacción y goce, lo que le hacía tan agradable su vida y lo que determinaba que los días soleados desfilaran sonrientes ante él, sin interrupción (*La muerte* 63).

En el Lido se conjugan hábitos y espacio para satisfacer los deseos del contemplador, sin que haya necesidad de forzar los hechos. Y la playa, ese lugar amplio, soleado abierto, en su imagen de plenitud es el espacio en el que Aschenbach puede dar rienda suelta a sus sentidos ante la contemplación del ser amado, al no tener que provocar, pero tampoco que disimular ni que abstenerse de la presencia de Tadzio; la contemplación se mantiene en éxtasis continuo pero sosegado, profundo pero tranquilo, placentero pero sin alteraciones. Tadzio forma parte del paisaje que se observa, parte del mar, de la naturaleza.

En el Lido, Aschenbach vive entregado a disfrutar el sol, y la presencia de Tadzio se percibe en armonía con el ciclo del astro: Aschenbach asiste temprano a la salida del sol en la playa y Tadzio aparece justo cuando el sol ha alcanzado “un terrible vigor”. El mar también acompaña la llegada de Tadzio a la playa: “El mar se hacía entonces de un azul cada vez más intenso” (*La muerte* 63) – y la vista conjunta de Tadzio y el mar es lo que provocan en el espectador las reminiscencias mitológicas-.

Sin embargo, ver a Tadzio en la ciudad conlleva otras acciones:

no se conformaba con que la proximidad y la contemplación del hermoso se debiera al orden de la vida del hotel y a la casualidad. Lo perseguía, lo espiaba. Así, por ejemplo, los domingos, los polacos nunca iban a la playa; adivinó que iban a oír misa en San Marcos; fue allí él también, y entrando desde la plaza ardiente en la penumbra dorada del templo, halló al ausente oyendo misa arrodillado en un reclinatorio. Se quedó en pie, atrás, sobre el mosaico, en medio de la gente humilde arrodillada que murmuraba plegarias y se santiguaba. La pompa armoniosa del templo oriental posaba espléndida sobre sus sentidos. (...) flotaba el incienso, envolviendo en su niebla las débiles luces, y al olor dulce del humo del sacrificio parecía mezclarse subrepticamente otro olor, el de la ciudad enferma (*La muerte* 79, 80).

El contraste de actividades se marca ya al inicio del párrafo. En el Lido, los encuentros con Tadzio siguen un orden natural, en acorde con los hábitos establecidos, es normal que Aschenbach, como hacen todos los otros huéspedes, pase el día sentado en la playa descansando –por lo menos en apariencia, sabemos que contempla a Tadzio-. Sin embargo, en la ciudad, para mantener a Tadzio a su vista, Aschenbach tiene que ocultarse, y como veremos en las siguientes líneas, emprender una verdadera persecución. Por otro lado, también tenemos un contraste en la atmósfera que crea uno y otro lugar. En la playa todo es claridad y la amplitud de espacio crea una sensación de infinitud; en el templo el ambiente

es brumoso y aunque el lugar no es estrecho, sus límites son definidos. Este ambiente también halaga los sentidos de Aschenbach y armoniza con su forma de expresar sus emociones: el escenario es magnífico pero con niebla, el sentimiento de Aschenbach también tiene algo de grandioso, ya que lo ha llevado a salir de su forma disciplinada de vida, pero es un sentimiento que oculta a la vista de los demás. Si en la playa Tazio forma parte del paisaje, de la naturaleza que Aschenbach contempla, convirtiéndose el joven en una alegoría del sol luminoso, aquí forma parte de un escenario extranjero: el templo oriental, acompañado de la presencia de enfermedad.

Y en este ambiente extranjero y de enfermedad es donde inicia la persecución:

Aschenbach se quedó en el pórtico, escondido, al acecho. Desde allí vio que los polacos salían de la iglesia, (...); esperó que el muchacho, las monjiles hermanas y la institutriz tomaran la derecha, pasando por la puerta de la torre del reloj y, penetrando en la mercería, dejó que le tomaran alguna delantera; luego los siguió disimuladamente en su paseo por Venecia. Tenía que pararse cuando se detenían; tenía que guarecerse en un portal o un patio cuando ellos daban de pronto la vuelta, para dejarlos pasar. Los perdía, los buscaba, cansado y acalorado, por puentes sucios y callejones, y soportaba minutos de angustia mortal cuando, de pronto, aparecían en algún pasaje estrecho donde no había modo de apartarse (*La muerte* 80).

Los puentes y los callejones forman un laberinto por el que Aschenbach debe seguir a Tazio y esto ocasiona que la intensidad de los sentimientos crezca al ritmo que crece la dificultad de mantener a la vista al destinatario de la pasión. La arquitectura caótica, que hace impredecible el camino que seguirá un paseante, fomenta la transformación de la conducta en Aschenbach.

Tazio y los suyos tomaron una góndola, deseosos de pasear, y Aschenbach, que mientras subían a ella se había mantenido oculto detrás de la columna de una fuente, hizo lo propio cuando había arrancado ya su góndola. Hablaba ansioso y con voz sofocada para pedir al marinero, ofreciéndole una buena propina, que siguiera incesantemente, a cierta distancia, aquella góndola que doblaba la esquina (*La muerte* 80).

Ya no es el respetado profesor que camina a sus anchas por las calles de Múnchen, ahora es el hombre que se oculta y que soborna y que no piensa más en mostrar una imagen respetable, seria, de autodominio. El clima contribuye a que su forma de hablar esté acorde con la fuerza de sus emociones, ya no hay ninguna parte de su cuerpo a la que pueda seguir

imponiéndole disciplina, más bien, es la pasión quien controla el ritmo de las funciones del cuerpo de Aschenbach.

El cambio de espacio pone también de manifiesto que la pasión de Aschenbach no es unilateral. En el Lido, ser observado no requería de ninguna modificación de la conducta; como Aschenbach, Tazio realizaba las mismas actividades que los otros vacacionistas de su edad, no era de llamar la atención que todos los días saliera a jugar a la playa -sólo que siempre lo hacía por el lado en donde estaba la mesa de Aschenbach. Pero en la ciudad, al no ser el espacio amplio y luminoso, al no permanecer todo el tiempo quieto en un mismo lugar, sino que se desplaza por la ciudad, se pone de manifiesto que Tazio quiere ser observado, que quiere seguir siendo el ser en el cual Aschenbach fija su atención: “Tazio iba detrás de los suyos; en sitios estrechos solía dejar paso a la institutriz y a sus hermanas y caminando sólo, volvía de cuando en cuando la cabeza para asegurarse con una mirada de sus singulares ojos de ensueño, de que Aschenbach lo seguía” (*La muerte* 102).

En el Lido, el intercambio de miradas había sido impasible, contenido: “Aschenbach esperaba cotidianamente la aparición de Tazio; a veces fingía estar ocupado al divisarle y dejaba que pasase ante él, aparentemente inobservado; pero otras veces, levantaba la vista y sus miradas se encontraban. Ambos quedaban en ambos casos profundamente serios.” (*La muerte* 73); pero en la ciudad, el joven corresponde a las miradas del hombre maduro: “Aschenbach veía al muchacho, que volvía la cabeza lo buscaba y lo miraba” (*La muerte* 80). Es el cambio de espacio el que pone claramente en evidencia la complicidad del joven.

Góndolas y gondoleros

Un papel importante en esos cambios de ambiente lo tiene el medio de transporte y lo que sucede en el trayecto. Llama la atención que la velocidad con la que avanza la góndola está en consonancia con las intenciones y los sentimientos de Aschenbach. Cuando persigue a Tazio a través de los canales:

La embarcación se deslizaba, pues, rápidamente, balanceándose en el agua. Mientras Aschenbach permanecía recostado en los blandos almohadones negros, siguiendo empujado por su apasionado sentimiento a la otra embarcación negra, con su pico afilado (*La muerte* 81).

La góndola se mueve al ritmo de la ansiedad de Aschenbach, embarcación y sentimiento se mezclan y confunden como vehículo que lleva al escritor a seguir desesperadamente al ser de su pasión. Es de notar que también se enfatiza el aspecto de la góndola en la que va Tadzio y sus hermanas “negra y con pico afilado”, descripción innecesaria si se considera que todas las góndolas se ven iguales. La góndola de Tadzio es la que marca la ruta a seguir, el perseguidor se entrega a la travesía, a la aventura que le marca el joven; pero ambas embarcaciones son negras y ambas son cómodas como los sarcófagos, así, parece que se quiere insinuar que también Tadzio navega hacia la muerte,³⁴ y con el final de la novela parece que los dos se dirigen a ella.

Los gondoleros muestran pericia en la artimaña de la persecución: “A veces la perdía de vista, y entonces se sentía poseído de inquietud y dolor. Pero su conductor, que debía de estar habituado a esos menesteres, acertaba siempre a poner ante sus ojos lo perseguido, por medio de astutas maniobras, rodeos y requiebros” (*La muerte* 81), con lo que no sólo resultan ser los que llevan de un lado al otro del canal a Aschenbach, también son los que acompañan el periplo. Como los marineros de los relatos de viaje, gracias a los cuales el viajero logra completar su empresa, los gondoleros son los que logran que Aschenbach conserve a su vista al objeto de su pasión.

Por contraste, el ritmo del viaje cambia cuando regresa al Lido después de haber estado en la ciudad siguiendo a Tadzio, cuando ya ha cumplido su objetivo por ese día, el ritmo es lento, acompasado:

durante las noches tibias arrellanado en los almohadones de la góndola que lo conducía, bajo la amplia bóveda del cielo, desde la plaza de San Marcos, donde pasaba largos ratos, hasta el Lido. (...) Entonces le parecía estar transportado al Eliseo, a un lugar dichoso (...) donde los días transcurren en un ocio divino (62).

Aschenbach vive feliz de entregarse por completo al ocio, al placer, a darle gusto a los sentidos.

³⁴ O de acuerdo con Raúl Torres y Walter A. Berendsohn es la Muerte.

Alice y su viaje

Veamos ahora lo que ocurre en el viaje de Alice narrado en “El relato veneciano de Billie Upward”. Como en el caso de Gustav von Aschenbach, se analizará el papel que cumple cada una de las fases del viaje, así como la ciudad de Venecia, en el reconocimiento de su identidad reprimida.

Llegada

En el momento que se menciona la llegada de Alice y su grupo a Venecia, se nos dan algunos datos de la vida de la joven y se establece el motivo del viaje:

Alice, quien ha sido enviada por sus padres, gracias a la ayuda de una tía, a estudiar a Suiza, realiza con un grupo de compañeras el viaje tradicional de fin de cursos a Venecia bajo la guía de una profesora de historia del arte. El día posterior a su llegada comienza el programa con una excursión a Vicenza. La joven se ha resfriado durante el viaje, lo que es advertido por Mlle. Viardot, la profesora, cuando desayunan en el comedor del hotel. (...) Es preferible un día de encierro a estropearse toda la estancia (“El relato” 34, 35).

El viaje a Venecia es una costumbre. No sabemos qué nacionalidad tiene Alice, es obvio que no es suiza porque el texto dice que sus padres la enviaron a estudiar a Lausanne. El nombre y el apellido –Alice Bowen- señalan a alguien de habla inglesa, y más adelante se nos dice que “ha pasado mucho tiempo en casas de campo de Inglaterra sentada al lado de tíos viejos” (“El relato” 39), lo que hace pensar que efectivamente Alice es inglesa³⁵. Entre los autores que vivieron en Venecia y que Pitol cita en este cuento, encontramos a Henry James, autor de *Los papeles de Aspern*, que ya citamos anteriormente. Sobre los personajes de James, Pitol comenta en *El mago de Viena*, que son:

americanos prósperos, personajes casi de invernadero, con una conciencia moral rígidamente establecida y una curiosidad intelectual muy despierta, (...)se instalan en París, donde su educación mundana recibe un último retoque, o en Ginebra cuando

³⁵ “El relato veneciano de Billie Upward” es el capítulo VI de la novela *Juegos florales*, en la cual Billie es uno de los personajes principales; la novela dice claramente que Billie es inglesa pero nosotros nos mantenemos en el plano de las suposiciones porque estamos haciendo el análisis a partir del cuento que se publicó por separado, por lo que el lector no tiene información que sí tendría si leyera la novela.

tratan de volverla más estricta, o se dejan caer por Roma, por Florencia o por Venecia para transformar sus nupcias con el sol en nupcias con el arte y vivir zozobras y conflictos de una complejidad atroz dada la tensión entre las exigencias de su formación puritana (con el implícito sentimiento de renunciación para el que parecen haber nacido) y el relajamiento de los hombres y mujeres de esas tierras soleadas, quienes parecerían haber sido creados para el mero disfrute del placer, no obstante hallarse modelados por formas y usos sociales más rígidos que los de los puros e incontaminados ciudadanos del otro lado del océano (2006b: 128).

Pitol va a los orígenes del puritanismo y hace a una inglesa protagonista de su relato. Como contraposición de los puritanos, Pitol opone a los sureños:

Para los meridionales el sentimiento del placer es una realidad y una necesidad cotidiana; parecería que desde niños supieran orientarse en sus laberintos y conocieran todas las argucias para obtenerlo con la mayor intensidad posible. (...) En cambio, para los hijos de la sociedad puritana, la capacidad de discriminación y de elección se resuelven por lo general en una vocación para la renuncia, en una opción voluntaria y dolorosa de autosacrificio (2006b: 129).

Sería aventurado afirmar que Alice es puritana, y creemos que a Pitol no le interesa crear personajes con una confesión religiosa claramente definida; más bien, por sus textos de viaje sabemos que observa características de diferentes creencias y culturas para darle a sus personajes un carácter universal; en su libro *El viaje*, en el que narra su visita a Georgia, que para los rusos es el sur, comenta su impresión al ver la libertad con la que se mueven las personas, ajena al mundo occidental:

una naturaleza humana semejante a la de los gitanos, inmaculada no dañada por una rígida educación protocolaria, sino regida por el instinto. Desde los niños hasta los ancianos, las mujeres y los hombres son naturaleza. Naturaleza dentro de la naturaleza. Por eso el hombre allí no teme, como el del Norte al instinto, ni lo reprime; por el contrario, hace de él su guía (Pitol, 2000: 123).

Así, para Pitol es la imposición de un modelo de educación la que coarta la libertad natural del individuo y que hace a lo natural parecer inmoral. Veremos que en el personaje de Alice hay esa innata “vocación para la renuncia” de los niños puritanos y la represión del instinto de los hombres del norte. Esta oposición que Pitol marca entre los meridionales y su tendencia innata al placer y los puritanos, recuerda a la que marca Thomas Mann entre el norte y el sur:

Bereits in seiner „Künstlernovelle“ *Tonio Kröger* (1900) hatte Mann, auf die Begriffe Nietzsches zurückgreifend, Südeuropa als dionysisches, also lebensfrohes und sinnliches Gegenstück zum apollinischen, nüchternen Norden dargestellt. Im Süden findet der Künstler seine Inspiration und, wie bereits erwähnt, waren die drei Meister, die Mann als „wärmeleitendes Medium“ in der Figur des Aschenbach verarbeitet hatte, alle in Venedig künstlerisch tätig gewesen (Henry, 2000: 30).³⁶

Como lo comenta esta cita, Thomas Mann retoma el concepto de Nietzsche sobre lo apolíneo y lo dionisiaco, adjudicándole al sur lo sensorial y el gusto por la vida y al norte lo sobrio; en el inicio vimos que estas dos naturalezas confluyen en Aschenbach y durante mucho tiempo no le causaron problema porque la parte sobria había predominado sobre la sensual. El conflicto surge cuando la sensorial se vuelve más y más fuerte y subyuga a la sobria.

En Alice no tenemos indicios de que en su herencia familiar confluyeran dos tendencias opuestas. Es el viaje en Venecia lo que la llevará al conocimiento de lo sensorial y esto creará una oposición con su educación. Pitol comenta que el paso de los puritanos por el sur somete a tensión las exigencias de su formación con la actitud relajada de las personas que allí habitan. Y esto es lo que observamos en nuestros personajes, tensión entre su formación, la comprensión de la vida que habían tenido hasta antes de llegar a Venecia y la que conocen y experimentan al estar en esta ciudad.

En cuanto Alice llega a Venecia se presenta la sombra de la enfermedad, pero de forma tan inocua que es difícil que el lector se imagine que tendrá un final trágico como la historia de Aschenbach.

Primera escapada

Como ya vimos, el arribo a la ciudad de Venecia se narra como un hecho que carece de trascendencia. Nosotros creemos, que la auténtica llegada de Alice a la ciudad ocurre

³⁶ “Desde su “novela de artista” *Tonio Kröger* (1900) Mann había retomado los conceptos de Nietzsche, y representado al sur de Europa como dionisiaco, es decir alegre y sensorial en contraposición con el norte como apolíneo y sobrio. En el sur encuentra el artista su inspiración y, como ya se ha mencionado, los tres maestros, que Mann utilizó para la creación de la figura de Aschenbach, estuvieron activos en Viena”. (Estos maestros, según Henry, fueron: Wagner, Nietzsche y August von Platen). La traducción es mía.

cuando ella sale a pasear sola por la ciudad, sin la guía y vigilancia de la maestra, pues es entonces cuando se nos dan datos de las impresiones que tiene Alice al observar Venecia:

a media tarde se decide a salir a la plaza. Se promete entrar sólo a una tienda de cristal que ha visto desde la ventana y asomarse a la iglesia que da carácter monumental a la plaza. Sin pensarlo demasiado se viste y se pone un pañuelo al cuello, pues a pesar de todo es cuidadosa con su salud y no quisiera, como vaticinó Mlle. Viardot, enfermarse durante el viaje. Con cierto recelo de que los empleados de la recepción puedan comentar su escapada con la profesora, cruza el vestíbulo y con paso rápido se dirige a la calle. A esa hora hay poca gente. Después de la sobria vida del colegio donde ha pasado los dos últimos años, la presencia fantástica de los edificios que ciñen el espacio por donde camina, la palmera en el centro, la enredadera de aterciopeladas flores de tonos avinados que penden de la terraza de un palacio de muros de color ocre, la dejan deslumbrada. Admira a la gente, ese aparente abandono de sus cuerpos, la soltura en el andar. Sus pasos le parecen, en comparación, los de una inválida (“El relato” 35, 36).

Esta descripción nos recuerda a la de Aschenbach cuando llega a Venecia: “la deslumbradora composición de fantásticos edificios que la república mostraba a los ojos asombrados de los navegantes que llegaban a la ciudad; (...) la fachada pomposa del fantástico templo (Märchentempel- templo de cuento de hadas), la puerta y el gran reloj” (*La muerte* 33). Ambos viajeros se sienten completamente cautivados por la arquitectura de la ciudad, por sus colores, por sus texturas; este embeleso de los sentidos los llevará, como después veremos, a comprender su vida de forma distinta. A los dos les parece que han llegado a un lugar, fantástico, utópico y esta situación de sentirse en un lugar irreal les dará a los personajes el impulso para ejecutar actos que en sus lugares de acción cotidiana nunca se hubieran atrevido a realizar.³⁷

³⁷ También el narrador que busca los papeles de Aspern se sintió impresionado por la arquitectura de Venecia y sus habitantes, al grado que le pareció que estaba en un gran teatro “No sé por qué me ocurría que, en aquellos momentos, me sintiera más impresionado por aquel aire de sociabilidad, de vida de familia que constituía la mitad de la fisonomía de Venecia. Sin calles ni vehículos; (...) con sus pequeños pasadizos serpenteantes donde se aglomeran las gentes; (...) el lugar da la impresión de una inmensa vivienda colectiva, de que la plaza de San Marcos fuera su rincón más ornamental, y los palacios y las iglesias desempeñaran el papel de grandes divanes de reposo, mesas de juegos y entretenimientos y motivos decorativos. Y en cierto sentido, el espléndido domicilio comunal (...) evocaba también un gran teatro, donde los actores transitaban por todos los puentes y, en desordenadas procesiones, por las *fondamentas*. Según se contemplan desde la góndola, los pasos de peatones que en ciertos lugares bordean los canales, adquieren a la vista la importancia de un escenario, mirándolo desde el mismo ángulo que un palco, y las figuras de los venecianos, que se

Es ante la visión de esta arquitectura que Alice percibe la sobriedad con la que ha vivido hasta ese momento; el encuentro con la belleza, con los adornos, le muestra que se le había negado el placer a sus sentidos. También le impresiona la vitalidad de las personas, la plenitud de su andar, comprende que el dominio y la contención han sido el mecanismo de sus movimiento; es la primera vez que se observa a sí misma desde otra perspectiva. Ya en el estudio de la llegada de Gustav von Aschenbach a Venecia se citó el comentario de Ottmar Ette sobre el papel de la llegada como “el lugar del cercioramiento personal, de la percepción del otro” (2001: 47), aquí se quiere, además, revisar la siguiente función: “y de la problematización de un modelo de percepción propio ya prefijado” (2001: 47). Veremos que la problematización de su modelo de percepción será el núcleo del conflicto de Alice pues su mirada irá constantemente de los otros hacia sí misma, y de su forma de comprender cultivada hasta ese momento a una nueva que está naciendo de la fricción con los venecianos.

En la siguiente escena, Alice se topa con algunos objetos que la remiten a su vida cotidiana, con sus pensamientos y objetivos convencionales:

Cruza la plaza y se detiene bajo un toldo frente al aparador que veía desde su ventana. No es una cristalería como había pensado. Las figuras transparentes y brillantes que veía eran estuches de piedras preciosas. Un día se casaría con un hombre célebre que la llevaría a cenas y recepciones donde podría lucir joyas como aquéllas, o tal vez mejores, porque las que con relativa seguridad heredaría de su tía Ann tenían fama de ser insuperables (“El relato” 36).

Aquí vemos que ese tramo ganado en el reconocimiento de su persona, sufre un retroceso al volver a sus “sueños” programados, en conformidad con lo que su clase social le dicta que debe ser: buscar la comodidad y seguridad material casándose con un rico. Sueños por cuya realización no tendría que preocuparse, ya que de antemano sabe que recibirá una herencia que le asegurará un lugar en esa sociedad de “placeres” oficiales.

mueven de acá para allá, sobre un fondo de fachadas desconchadas, semejan personajes de una interminable compañías de cómicos” (James, 1971: 154).

Así, parece que estas escapadas se convertirán en una confrontación constante entre “su mundo” y el mundo al que ha llegado. Y lo más importante, esta confrontación la llevara a un cuestionamiento de su identidad.

Durante esta escapada, Alice presencia una escena que la impacta. Ve a una mujer que le parece singular entre los venecianos –que ya es mucho decir, pues vimos que la población la había impresionado- y a la que llama “la reina de la noche”:

Le llama la atención su esbeltez, su ferocidad, su belleza, su agobio; camina como sonámbula y a la vez con la firmeza que se podría conceder a la reina de Venecia (...). Es evidente que sufre, como también lo es que trama venganzas terribles para resarcirse de esos sufrimientos (“El relato” 36).

¿Qué es lo que le llama la atención de Titania? el texto dice que su belleza, pero añade otras características que más bien distorsionan la belleza. La atracción de Alice hacia Titania y la de Aschenbach hacia Tadzio son instantáneas ¿por qué? ¿qué vieron en esas figuras? ¿por qué esas figuras logran influir permanentemente en las emociones de los protagonistas? Para Blas Matamoro, Aschenbach siente tal atracción por el joven porque es “la imagen divinizada de su vida no vivida” (1995: 169); esto implica más que el anhelo de la vida relajada que lleva el joven de jugar todo el día en la playa, evidentemente es una idealización de la vida de placer. Alice también exalta la personalidad de la mujer y le atribuye pasiones internas en oposición a la vida vacua que ella ha llevado en el colegio.

La sigue; cruza tras ella la plaza, la ve dirigirse a un callejón y entrar en un portón situado a unos cuantos metros del hotel donde la espera un joven cubierto por una larga gabardina gris. Ambos transponen el portón tomados del brazo. La joven se sitúa en la acera de enfrente y espera a que empiecen a iluminarse las ventanas. El canal que la separa del palacio aparece a esa hora casi desolado. Poco después de cerrarse el portón una góndola solitaria se detiene allí mismo. Un hombre se pone de pie en la embarcación; está a punto de saltar hacia la acera, pero parece reconsiderar su decisión y vuelve a sentarse. La góndola se pone en movimiento (“El relato” 37).

Aquí no hay un preámbulo de miradas, o de observaciones, en cuanto Alice ve a “la Reina de la noche”, sin titubear, va tras ella. La edad de Alice es importante porque es ese momento en que se deja atrás la infancia, con su espontaneidad y se comienza a ser adulto y a guardar apariencias.

La escena que Alice observa influye permanentemente en su estado de ánimo: “Alice regresa a su habitación feliz e intranquila. Se coloca en la boca el termómetro que le ha dejado la profesora; la temperatura le ha subido levemente” (“El relato” 37). Este primer paseo por Venecia y, tal parece el primero de su vida sin compañía y sin vigilancia, en el que ve escenas que le parecen extrañas, le provocan un ligero estado febril; así, vemos que la presencia de la enfermedad va ganando terreno; a Alice, como le sucedió a Aschenbach, el encuentro con la ciudad y con un ser especial la ha enfermado. Venecia y sus personajes singulares la han infectado.

Despedida y llegada

El relato de Pitol no sigue un orden cronológico, por lo que las descripciones de la despedida y del viaje a la ciudad las encontramos después de la primera escapada:

Apenas ayer, ¡y parece que hubieran pasado siglos!, preparaba sus maletas en el colegio suizo. Apenas anoche había estado sentada durante varias horas en el compartimiento del ferrocarril donde el viejo papagayo que obedecía al nombre de Viardot declaraba que la ciudad que iban a conocer (la más inverosímil de cuantas hubieran sido edificadas sobre la faz de la tierra, como dijera un famoso escritor alemán) había sido siempre el pasmo de su tiempo. Se tiende a descansar. En la cama recuerda sus últimos momentos en Lausanne, la carta que escribió a su casa antes de partir... (“El relato” 37).

Aquí vemos una despedida oficial del punto de partida que es Lausanne. Sin embargo, no hay ningún “despedirse de lo propio”, en realidad, aunque va recorriendo kilómetros en el tren, sigue en su mundo, ya que todo el camino va acompañada de sus compañeras de colegio, que seguramente tienen una educación similar a la de ella, y, sobre todo, va guiada por su maestra, que instruye a las jóvenes sobre lo que verán en la ciudad. La forma cómo se califica a la profesora ya nos dice mucho de ella: vieja y con una verborrea vacía de emociones –con todo, no hay que olvidar que este pasaje ocurre después de la primera escapada en la que ya pudo comparar su modo de vida con la de los venecianos, así que queda la posibilidad de que la descripción, y por lo tanto, la percepción que Alice tiene de la maestra, esté influida por la experiencia de esa primera escapada. Llama la atención que tanto para Aschenbach como para Alice la partida del lugar de residencia no significa

ninguna despedida, pues al fin y al cabo siguen rodeados de personas de la misma clase social o con una formación semejante a la de ellos. La despedida se da en cuanto emprenden un camino independiente, distinto al programado –para Alice sólo serán un par de escapadas a la ciudad ¡pero es sólo una adolescente!-. Es decir, el verdadero viaje, ese capaz de transformarlos, comenzó cuando se apartaron de lo convencional. También es interesante que ambos viajeros inician su viaje en tren, aparentemente en un coche-cama, y que ese trayecto es la primera forma de poner distancia del lugar de residencia. En el caso de Aschenbach, no tiene mayor trascendencia y apenas merece una mención en el relato. En el caso de Alice tiene más relevancia, pues durante este trayecto la maestra pretende prepararlas para la llegada a Venecia, pero con todo, carece de la importancia que después tendrá el viaje en góndola, como si ese medio de transporte tan arcaico conformara un viaje más auténtico que el hecho por medios más modernos.³⁸

A diferencia de Aschenbach, la preparación que realiza Alice para el viaje se resume en dos actividades: empacar y escribir una carta a su casa –suponemos, a los padres, lo que parece un acto meramente formal por su mención sin adjetivos- que son realizadas en la última noche de forma rápida y lo que es descrito con más detalle es el discurso que les va tirando la maestra durante el camino.

En el análisis de los preparativos de Aschenbach vimos que hay algunas incongruencias y que la llegada a Venecia no siguió un camino directo. Comentamos que todo esto puede tener varios objetivos; por un lado, en la historia ralentiza la muerte de Aschenbach, ya que el título nos hace imaginar que si no el protagonista, alguien cercano a él morirá, así que los retrasos para emprender la partida van postergando la aparición de la muerte e incrementan

³⁸ Es interesante que al narrador de *Los papeles de Aspern* le parece que el viaje que emprendieron Jeffrey Aspern y la señorita Bordereau a Venecia es muy diferente al que él está haciendo en ese momento: los últimos lo hicieron con un “móvil romántico; había en ello un algo casi heroico (...) en un frágil bergantín gustando sus emociones en las bacas de diligencias pintadas de amarillo, y pasando las noches en posadas, soñando con narraciones de viajeros, debiendo de sentir su máxima conmoción, al llegar a la ciudad eterna” (James, 1971: 59) Este narrador parece envidiar el viaje hecho con medios de transporte más lentos e incluso las incomodidades del mismo: estas circunstancias acrecentaron la expectativa por Venecia y llevaron a los viajeros a otros destinos mediante las narraciones de otros viajeros.

la expectativa del lector por saber cómo se cumplirá la tragedia.³⁹ También le dan un tiempo para que se prepare mentalmente para acompañar al protagonista en su viaje, para que él también se despidiera de su mundo y entre al ajeno, al que le llevará el héroe. En “El relato veneciano...” ya se ha introducido al lector a Venecia, pues un narrador externo comenta “¡Todo es todas las cosas! y Venecia, con su absoluta individualidad, iba de alguna manera a revelarles a la autora, y, por consiguiente, a su heroína, ese secreto” (“El relato” 34). Así que no se le ha dado tiempo al lector de despedirse de su mundo...ni se le dará; el narrador externo va haciendo comentarios a lo largo de todo el texto, de manera que cuando el lector ya está muy compenetrado con Alice, sus experiencias y sus emociones, se le regresa súbitamente a su mundo. Esto nos recuerda al efecto de distanciamiento de Bertolt Brecht, que tenía el objetivo de recordarle al espectador que lo que estaba viendo era actuación y que la vida real era la suya, y que ésta era la que verdaderamente le concernía, que era ésta sobre la que tenía que tomar decisiones.

Pero volvamos al viaje de Alice y a su remembranza del discurso de la maestra:

y sobre todo le viene a la memoria el viaje: la voz fatigosa y monocorde de la maestra cuya lección no tenía fin. Las previno sentenciosamente: la misma sorpresa que iban a recibir ese día de mayo de 1928 cuando el vaporetto se deslizara por el canal mayor era la que todo forastero había experimentado cualquiera que fuese el periodo histórico en que se le ocurriera llegar a Venecia. Las alumnas la oían con escasa atención, por rutina, sin importarles demasiado lo que repetía desde hacía una semana: Bizancio, el Giorgione, Crivelli, las conspiraciones españolas, la perfidia vaticana, Longhena y Palladio, Wagner, Vivaldi, las máscaras, Goldoni y Guardi, las incursiones de Henry James, de Walter Pater, de Ruskin, y antes de Byron y de Shelley. (...) Venecia trazaba el puente perfecto entre Oriente y Occidente. Venecia unía a los bárbaros del Norte con los soñolientos pobladores de Alejandría y Siria (“El relato” 38).

Todo lo que la maestra dice pertenece al ámbito de la cultura académica, lo que una señorita de clase adinerada debería saber para jactarse de tener una buena cultura general y poder desenvolverse como buena conversadora; pero carece de emoción. La maestra impone su autoridad y sus conocimientos hablándoles de forma docta, para dirigir – controlar- las emociones de las chicas cuando vean la ciudad, pero, repite lo mismo una y

³⁹ Si se toma la interpretación de que el caminante afuera del cementerio, el viejo del barco, el cantante en el hotel y Tazio son personificaciones de la muerte, entonces todas estas pausas en el viaje dieron espacio a que la muerte se fuera presentando en diferentes formas.

otra vez desde hace una semana ¡una guacamaya! Al escuchar la misma información una y otra vez ésta carece de sentido y si alguna vez la obra de Byron o Shelley pudieron despertar alguna emoción en las chicas –pensemos que las lecturas de estos románticos son obligatorias en los colegios- y por ello hacer emocionante la llegada a Venecia, como lugar de inspiración de estos poetas, la repetición hace que se vuelva fútil.

Sin embargo, por algún motivo, Alice ha conservado cierta expectativa ante la ciudad:

Viajó con los ojos cerrados. Le dolían los párpados por el esfuerzo de haberlos mantenido constantemente contraídos. Más de una hora pasó así, desde el momento en que alguien por error anunció que estaban a punto de llegar. Quería pensar en lo que vería dentro de poco sin permitir que el tono de la profesora destruyera su entusiasmo. Quería pensar en la sorpresa que iba a proporcionarle la ciudad, en todo lo que vería, en las golosinas que iba a devorar para resarcirse del ascético régimen del colegio (“El relato” 38, 39).

Alguna secreta intuición le decía que si ignoraba lo que la maestra les iba diciendo, Venecia podía depararle alguna sorpresa. Y aquí hay un recordatorio de la vida del colegio que alude a la negación al placer, que se relaciona con la disciplina y con la idea de lo que es “una buena formación” en algunas culturas.

Lo que alimentaba la intuición de poder encontrar algo sorpresivo en Venecia es una lectura hecha poco antes de partir: “Descubrió en cierto momento que, más que pensar en Venecia lo hacía en el libro que llevaba en la maleta, pues en el momento de empacar intuyó que Venecia podría aclararle algunos de sus enigmas” (“El relato” 39). Alice llega a la ciudad esperando que la ciudad le proporcione la clave para entender lo que su educación y experiencias de vida hasta ese momento no han podido aclararle. También en Aschenbach encontramos que al llegar a la ciudad piensa en una de sus lecturas y se pregunta si encontrará algo nuevo en Venecia:

Recordando al poeta melancólico y entusiasta ante quien emergieron en otro tiempo de estas aguas las cúpulas y los campanazos de su sueño, repetía algo de lo que entonces había cristalizado en cántico de admiración, de dicha o de tristeza, y conmovido sin esfuerzo por tales sentimientos ahondaba en su corazón ya maduro, para ver si el Destino le reservaba aún nuevos entusiasmos y emociones, o quizá una tardía aventura sentimental. (*La muerte* 31, 32)

Ninguno de los viajeros declara cuál es la obra en la que está pensando, de Alice la conoceremos más adelante cuando haga un resumen de ella; en el caso de Aschenbach sólo se puede saber por los estudios que se han hecho de *La muerte en Venecia*, críticos como Seán Henry y Ehrhard Bahr coinciden en que el poeta en el que pensó Aschenbach es August von Platen (1796-1835) y los versos de su poema *Tristan: Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, / Ist dem Tode schon anheimgegeben*. (Bahr 1991: 30/ Henry...) (Quien ha mirado a la belleza de frente/ ha sido entregado a la muerte). Un lector conocedor de estas referencias, tendría un indicio de que la muerte de Aschenbach llegaría después de conocer la belleza, o precisamente por conocerla. No se sabe si Sergio Pitlor captaría esta alusión de Mann a Platen, pero lo que seguramente sí captó, porque también en su forma de viajar se cumplió, es que las lecturas son una guía de viaje, son ciertos versos, ciertas líneas las que abren los sentidos y preparan para nuevas experiencias. Alice llega con inquietud a Venecia por la lectura hecha, y como antes se mencionó, durante este viaje hay trayectos de progreso y retroceso interior: aquí, al recordar está a punto de retroceder porque casi aprueba las reglas restrictivas del colegio pero, ya sea porque el paisaje de Venecia empieza a ejercer su influencia o por el rechazo que le provocaba el discurso de su profesora, no da el paso hacia atrás:

mientras la profesora hablaba del Tiziano y el Veronese, Alice tomó la decisión de no volver a leerlo, consideró que había sido un error guardarlo, que la lectura la había perturbado demasiado, y que, a medida que se ampliaba el lapso entre lo que vivía y la lectura de ese libro, el recuerdo de ciertas escenas le desagradaba más y más. *A punto estuvo* de asentir en la razón del colegio al imponer una higiene de lecturas. (“El relato” 39) (énfasis mío)

Y tras una pausa para comentar el discurso de la maestra, prosigue a contar la historia que ha leído y sus impresiones:

¡Una historia sobre Casanova! ¡Un retrato abyecto y repulsivo! ¡Un viejo miserable! Tal era el tema del libro recién leído. Se resiste a creer en la verosimilitud del relato, a menos que se trate de un mero juego de convenciones que intenten alcanzar una verdad poética. Eso ya sería distinto: el autor describía ciertas situaciones para convertirlas en símbolos de algo distinto. ¿De qué? No sabría decirlo, ha pasado mucho tiempo en casas de campo de Inglaterra sentada al lado de tíos viejos, y todos desprendían un olor más o menos semejante. En la narración que leyó, Casanova, a los sesenta años,⁴⁰ al no

⁴⁰ “En su quincuagésimo tercer año de vida” (2004: 5) en la novela de Schnitzler.

poder conquistar a una joven matemática, una ilustrada, una lectora de Voltaire, consigue poseerla comprando a un apuesto militar el derecho a suplantarle en la cama de su amante con el único compromiso de salir antes del amanecer para que ella jamás se enterase de la sustitución realizada. La joven lo descubre porque el viejo Casanova, vencido por la fatiga, es incapaz de despertar a la hora convenida. ¡Pero el olor de la senectud debió habérselo señalado! ¡O la topografía del cuerpo! El autor describía el perfecto cuerpo de veintidós años del amante militar y la evidente decrepitud del viejo libertino. ¿Cómo era posible que, aun en el caso de que el olfato fallara, el tacto no hubiese advertido de su error a la joven matemática? Creyó que llegaría a deslumbrarse con Venecia y la verdad era que el recuerdo de esa lectura había logrado que se acercara a ella, la más inverosímil de las ciudades, (...) con verdadero pavor. (“El relato” 39, 40)

Esta sinopsis señala, sin lugar a dudas, a *El regreso de Casanova* (1918) de Arthur Schnitzler, y como se ve, Alice repasa sus experiencias de vida y no le alcanzan para entender el episodio en el que la joven Marcolina –la matemática- se acuesta con el viejo Casanova, lo que es más, este suceso la predispone a acercarse a la cuna de este famoso personaje: Venecia.

Segunda escapada

Es durante esta segunda escapada que Alice comprende la historia de Casanova. Para este punto ya ha recorrido sola Venecia, ha visto a personajes que la han impresionado y ha tenido tiempo de percibirse desde la comparación con el otro. Ahora se encuentra en un palacio en el que ha presenciado una escena teatral con personajes inverosímiles y cuando está por salir del lugar,⁴¹ repentinamente siente empatía por el personaje de Casanova:

Alice le comenta a su acompañante que ha leído la novela de un autor vienés sobre Casanova, pero sin comprenderla del todo, que no logró desentrañar los símbolos, que lo único que obtuvo de ella fue una carga terrible de violencia, (...) ⁴² añade que, a pesar de

⁴¹ Prada Oropeza contrasta la experiencia de esa noche en el palacio veneciano con las obtenidas en Suiza: “después de haber asistido a una especie de representación feérica grotesca, vivida con la intensidad de una aventura novedosa para una muchacha cuyas experiencias existenciales se hallaban enmarcadas en los linderos de un colegio suizo de niñas privilegiadas, cuidadosa y lujosamente amaestradas. (1996: 90).

⁴² Se han omitido los actos de violencia que menciona Alice y que efectivamente se encuentran en la novela de Schnitzler porque requieren de un análisis cuidadoso que no tiene cabida en lo que aquí se quiere resaltar. Se abrirían otras puertas en el conocimiento de Alice si se estudiaran con cuidado todas las referencias que hace de la novela de Arthur Schnitzler y se relacionaran con el ensayo que Pitol escribió sobre este autor. (“La versión de Schnitzler” en 1998: 85-90).

todo, para ella la perfidia de Casanova (y eso lo comienza apenas a descubrir en ese momento) es preferible a la estulticia, por ejemplo, de un par de ancianos, los hermanos Riccordi que aparecen en dos pasajes del libro como sombras patéticas, gimoteantes y borrosas frente a la figura acerada del aventurero veneciano que traiciona, penetra y aniquila. (“El relato” 50).⁴³

En el relato de Schnitzler no se encuentra ningún personaje que se llame Riccordi, pero sí hay una pareja de hermanos Ricardi, que deben ser los aludidos por Alice. De ellos se dice que:

“habían vivido antes en el gran mundo, habían tenido poca suerte en toda clase de empresas y, finalmente, se habían retirado al pueblo vecino, su lugar natal, donde vivían en una miserable casucha alquilada. Sólo uno, (...) tomaba la palabra; el otro, (...) acompañaba lo que decía su hermano con cabezadas incesantes y una vaga sonrisa” (Schnitzler, 2004: 60).

En pocas palabras, un par de fracasados que ahora se dedican a escucharse y apoyarse mutuamente, pero que son ignorados por el resto del mundo, incluso por sus compañeros de juego. En las pocas escenas que aparecen, lo hacen como jugadores marginados que observan el juego ansiosos por que se les permita participar del placer de las apuestas y las ganancias, pero sin atreverse a defender esa participación más que con lloriqueos infantiles. Se les califica como “inofensivos”, sí, pero pasivos. Del Casanova de Schnitzler hay que aclarar que no es sólo el hombre que conquista a las mujeres con el arte de la seducción, también es alguien que ejerce violencia sobre ellas, pero a fin de cuentas es el hombre que ante todo ha defendido su libertad; por su talento hubiera podido convertirse en filósofo, hombre de negocios, diplomático, pero no fue nada de eso por falta de disciplina para adaptarse a los límites de una profesión fija, a los moldes de la sociedad y para consagrar toda su energía a la pasión: “por una noche en un nuevo lecho de amor había vendido

⁴³ Con referencia a *El regreso de Casanova*, Prada Oropeza dice “En el fondo *todo lo que pasa* en la historia de Alice parece girar en torno a esa novela: Alice ve Venecia como una posible clave para entender la novela; y ésta le confiere sus elementos, principalmente las relaciones grotescas de los hermanos Riccordi, y la aventura del decrepito y, finalmente, derrotado, Casanova, antes de volver a su patria, como un vil despojo, convertido en un miserable espía, sin más recurso que el de la adulación a sus amos que le permiten el regreso, después de un largo y angustioso exilio, a su entrañable patria, Venecia” (1996: 91) Como se comentó anteriormente, parece que esta imagen del Casanova decrepito y derrotado es la que tiene Alice antes de emprender el viaje, pero que después esta percepción cambia y predomina la del Casanova que no espera que se le invite al juego, como los Riccordi, sino el que hace todo por ganarlo. Si bien es cierto que al final de la novela termina como espía, Alice no comenta nada de eso.

siempre todos los honores de este mundo (...). No, no se arrepentía de nada. Había vivido su vida como nadie” (Schnitzler, 2004: 71). Y este es el Casanova con el que se identifica Alice; antes de llegar a Venecia sólo había visto en la lectura al Casanova viejo que provoca el horror de Marcolina, al que logra una noche con la joven comprándole el lugar al joven Lorenzi, tras lo visto y vivido en Venecia percibe al otro Casanova, al que había vivido su vida sin trabas “como nadie”. Y esta imagen es la que le acompañará en el resto del viaje; el reconocimiento de este Casanova marca el momento en que Alice deja de regresar a su mundo para introducirse a otro. Teresa García comenta al respecto:

La lectura de la obra de *Casanova* despierta a Alice a la sensualidad y a la sexualidad; la perturba y la introduce en un mundo erótico desatado, con todos sus misterios. La contextualización nos presenta a una adolescente inglesa en los años cuarenta, antes de la liberación sexual. Las veladuras y los misterios del erotismo, sumados a la lectura perturbada y al contacto con el ambiente veneciano, abren sus pulsiones sexuales. (2002: 68)

Veremos a continuación cómo entra Alice a este mundo “erótico desatado” guiada por un joven llamado Puck, como el duendecillo pícaro de *Sueño de una noche de verano*:

Al dejarse conducir por su compañero que no cede a la súplica de Alice de ocultarla en uno de los miles de escondrijos que seguramente poseería el palacio y que la observa con cierta sorna cuando ella le habla de un libro recién leído y del posible significado de la vida, los sentidos de la joven se abren a una serie de sombras y de súbitas iluminaciones. Billie convierte a Alice en la visitadora de una suerte de Aleph circunscrito a Venecia. La pareja recorre pasadizos, sube escaleras, salta hasta el fondo de sótanos tenebrosos, penetra en abandonadas mazmorras, en bodegas al parecer olvidadas por sus poseedores donde se pudren cofres y barricas, cruza habitaciones subterráneas hasta llegar por fin a la portezuela que los conduce a atracadero familiar (“El relato” 51,52).

Como ya mencionamos, el narrador no deja que el lector entre por completo en el viaje de Alice. Después de conducirlo casi de la mano, como a la protagonista, le recuerda que éste es el relato ficticio que Billie Upward escribió y que es ella quien ha metido a Alice en este palacio laberíntico que oculta sótanos y mazmorras en su interior, por lo que en la parte final de este recorrido el lector ya no va con Alice corriendo por este palacio, el lector ya no está en Venecia, está esperando saber cómo saldrá Alice de esta aventura; no tanto de la aventura que significa recorrer un palacio encantado o huir de un grupo de personajes raros, sino de la aventura del descubrimiento que Alice está haciendo. Como el párrafo

menciona, los sentidos de Alice se “abren a una serie de sombras y de súbitas iluminaciones”, así que el lector se preguntará ¿a qué se refieren esas iluminaciones? ¿Qué es lo que está descubriendo la protagonista en este recorrido? La palabra iluminación alude a un conocimiento distinto al conocimiento razonado, distinto al conocimiento académico, uno que no se puede obtener a través del estudio formal o sistemático, sino que requiere de auténticas experiencias, esas que se viven con todos los sentidos.

Julio Peñate comenta lo siguiente sobre la palabra “experiencia”: “en alemán, *Erfahrung*, experiencia, contiene esa noción: *er-fahren* [experimentar] es viajar. El viaje es, pues, una manera privilegiada de adquirir experiencia y el conocimiento que ella procura” (Peñate Rivero, 2008: 74). Alice llegó a Venecia con muchas explicaciones de arte y con un libro que no comprendía; veremos cómo el viaje le dará en una sola noche las experiencias que necesita para comprender el “posible significado de la vida”.

Viaje en góndola: punto álgido

Hay un punto del viaje al que el narrador le da el lugar de umbral, es el momento en el que el viajero tiene la sensación de salir de un mundo y entrar a otro; el sitio en el que el viajero cruza una puerta y que se constituye en parte central del relato⁴⁴. Creemos que en ambos viajeros, en Aschenbach y en Alice, este momento se da mientras viajan en la góndola. Con Aschenbach, han aparecido otras escenas que simbolizan umbrales, como cuando se encuentra con el extraño cerca del cementerio; pero estas escenas sólo fueron un anuncio de lo que le esperaba al escritor, el verdadero umbral lo va a cruzar en Venecia. Analizaremos estos trayectos en góndola para ver cómo se presenta este punto álgido.

Alice y su acompañante logran salir del palacio maravilloso y llegan al atracadero:

Allí los esperan una góndola y un fantasmal tripulante con el cuerpo cubierto por una ceñida malla negra y una faja escarlata en la cintura; se cubre el rostro con una máscara del mismo color que tiene algo de cómico y mucho de macabro. “¡Qué extrañamente oscurece en Venecia!”, piensa Alice mientras contempla los mecheros de gas, diseminados a lo largo del canal (“El relato” 58).

⁴⁴ Ottmar Ette es quien denomina a este momento del viaje como punto álgido.

No se nos dan detalles de la góndola misma, más bien, se dirige la atención al tripulante que va vestido de negro y que da una impresión ambivalente. Lo que llama la atención es que en la descripción de la góndola a la que sube Aschenbach también predomina el color negro, más no en el conductor sino en la embarcación misma: “negra, con una negrura que sólo poseen, entre las demás cosas, los ataúdes, evoca (...) la noche sombría” (*La muerte* 34); en ambas escenas se evoca a la noche y se establece una relación entre su oscuridad y la de la barca. Más tarde, Alice también relacionará a la góndola con la muerte: “ve a su acompañante salir de una función de ópera del brazo de una diva que ha cantado una Norma perfecta y a quien va a estrangular horas después en esa misma góndola funeraria” (“El relato” 55); en la visión de Alice, la góndola se convierte en el lugar de asesinato de una “Norma”, personaje que dentro de su historia tiene un papel complejo y termina en la hoguera; así que las referencias a la muerte se vuelven un juego de espejos: la cantante que muere en su papel operístico será después asesinada por su acompañante en el lugar que anuncia la muerte de la joven que esa noche ha presenciado su asesinato.⁴⁵

Llama la atención que la máscara ambivalente del gondolero armoniza con las evocaciones complejas que despierta la góndola. Por un lado, es la embarcación en la que se realizan celebraciones, persecuciones amorosas, y de las que salen “chasquidos de origen sospechoso” (“El relato” 53), actividades que remiten al placer, y sobre todo al placer secreto, al que se oculta del día, el que sólo se puede experimentar de noche en una góndola o durante el carnaval, festividad a la que también nos remite la máscara y que era un

⁴⁵ Esta visión y las siguientes que tiene Alice en este recorrido en góndola nos recuerda la percepción del narrador de *Los papeles de Aspern* de Venecia como un gran teatro, con la que coincide la siguiente descripción de *El miedo de perder a Eurídice* “Todo palacio, en Venecia, es un escenario teatral que evoca el histrionismo de Wagner y la suntuosa melancolía del Palazzo Giustiniani. Gruesas cortinas de terciopelo rojo y rojas tapicerías de caída majestuosa, moderadamente deterioradas, acentuarán la clausura y propiciarán el tibio erotismo que habría fluido, por mediación de la pluma de oro de Mathilde Wesendonk, a lo largo del segundo acto de *Tristán*. ¿No es la ciudad entera, después de todo, la más intencionada y desmesurada escenografía?” (Campos, 1979: 91) La cita evoca a Venecia como el escenario propicio para emociones eróticas y recuerda el segundo acto de *Tristán*, cuando tiene un encuentro en la noche, a escondidas, con Isolde, la esposa del rey. La relación entre Venecia, amor, quebrantamiento de la prohibición y finalmente la muerte se vuelve a establecer.

“permiso temporal de lo prohibido”⁴⁶. Por otro lado, es también lugar de muerte o el vehículo que conduce a ella.

También tenemos que el movimiento de la góndola provoca un estado emocional especial en sus navegantes. La percepción de Aschenbach es que “era una delicia inefable sentirse así suavemente arrullado” (*La muerte* 36) y Alice “siente que su corazón late con violencia cada vez que una oscilación de la góndola la aproxima a su compañero, cuyo olor se ha transformado del todo” (“El relato” 52). Vemos que este movimiento marca un cambio en la percepción sensitiva de ambos. Aschenbach disfruta por primera vez de sentirse completamente desocupado y relajado, abre sus sentidos a lo que le ofrece el paisaje.⁴⁷ Alice siente por primera vez la cercanía corporal de un hombre joven como ella – ya no los viejos tíos de las casas de campo- y experimenta lo que es la atracción física, espontánea, no la convicción de tener que establecer una relación que le convenga económicamente, no lo que le habían enseñado que le debería gustar; algo tan físico y natural como el olor es lo que persuade los sentidos de Alice. Y estas sensaciones los llevan a que su voluntad se distienda, que su contención se relaje. Aschenbach piensa por un momento que quizá ha caído con un criminal pero “sin que sus pensamientos se inquietasen en gesto defensivo” (*La muerte* 36) y Alice “es la última vez que logra recordar que existe un internado en Suiza (...) y que una joven puede permitirse ante un desconocido ciertas preguntas y otras no” (“El relato” 54). Estas citas nos hacen ver que el trayecto en góndola es el momento clímax del viaje, pues es donde ambos logran abandonar su forma de vida anterior, abandonar su mundo para entregarse a otro. “Son nuestros sentidos quienes nos hacen viajeros, no nuestra mente” (Javier Reverte, citado por Spang: 2008: 74), dijo un

⁴⁶ Según cita Jauss a Freud. “Freud también incluye, dentro del recuerdo de lo reprimido, que se da en la experiencia estética, el permiso temporal de lo prohibido (p. ej., en la fiesta)” (Jauss, *Experiencia estética* 43).

⁴⁷ También Tina, personaje de *Los papeles de Aspern*, tiene su experiencia en el viaje en góndola “Había olvidado el esplendor de la vía acuática en una clara noche de estío, porque el experimentar la sensación de flotar entre palacios de mármol y luces reflejadas predisponían el ánimo al *dolce far niente*. (...) sentíase transportada; dominábala una inmensa sensación de libertad, o, más bien, de liberación. La góndola avanzaba a lentas bogadas, como para que la señorita Tina tuviera tiempo suficiente para disfrutar a sus anchas”. (James, 1971: 87) La combinación de la escenografía que representa la ciudad de Venecia y el movimiento especial de la góndola mueven las emociones de Tina, adormecidas por el largo encierro, y le dan, aunque sea por el tiempo que dura el recorrido, una sensación de liberación.

escritor, y esto es lo que vemos en nuestros viajeros, que se abandonan al efecto sensorial que el viaje tiene en ellos, y la mente entrenada con una educación y forma de razonar específica, comienza a perder fuerza; con ello, también se da el abandono de la voluntad razonada, de la voluntad educada a adaptarse y conformarse con un conducta específica, la voluntad domesticada. Ahora Aschenbach y Alice están preparados para las experiencias singulares que les reserva Venecia.

En Alice, además de darse un abandono de su voluntad, tenemos también una referencia de olvido de su mundo, lo que remite a su homónima en otra historia: *Alicia en el país de las maravillas*, quien ha medida que va vagando por ese mundo maravilloso va también olvidando cosas de su mundo- algunas de las cuales parodian lo absurdo de la educación en los colegios-. Esta alusión es muy significativa si recordamos que en un momento de su vagabundeo –que también es un viaje-, la Alice de Carroll se pregunta “¿quién soy?”, lo que denota un problema de identidad, que desde nuestro punto de vista es una cuestión fundamental de “El relato veneciano...”

La navegación en góndola lleva a los viajeros lejos en el tiempo y el espacio; a Aschenbach lo lleva al Eliseo:

durante las noches tibias arrellanado en los almohadones de la góndola que lo conducía, bajo la amplia bóveda del cielo, desde la plaza de San Marcos, donde pasaba largos ratos, hasta el Lido. Y mientras iban alejándose las abigarradas luces de la ciudad y los melancólicos acordes de las serenatas, pensaba en su casa de la montaña, el hogar de su esfuerzo estival; evocaba las nubes que cruzaban bajas, las tormentas espantables que por la noche apagan las luces de las casas, y los cuervos que huían a las copas de los pinos. Entonces le parecía estar transportado al Eliseo, a un lugar dichoso, allá en los confines de la tierra, donde el hombre disfruta de la vida más leve, donde no hay nieve ni invierno, ni tormentas ni lluvias en virtud de un soplo refrescante que viene perennemente del océano, y los días transcurren en un ocio divino, sin esfuerzo ni lucha, en entrega total al sol y a sus fiestas (*La muerte* 62).

Desde la góndola, los ojos del navegante disfrutaban del espectáculo celeste sin obstáculo alguno y le parece que lo lleva a un paraíso de descanso y exaltación sensual. Aschenbach disfruta de momentos de éxtasis en la playa, pero es cuando va en la góndola que reconoce la plenitud de esa vida, es allí cuando experimenta la culminación del goce sensual. Recuerda el paisaje del lugar en donde solía pasar el verano y lo percibe nebuloso y sombrío, lleno de obstáculos que impiden la visión de lo celeste y que impiden el ascenso a

lo divino, mientras que durante su recorrido en góndola se siente transportado al lugar donde los hombres no se afanan, ni sufren de fenómenos climáticos que les impida la unión con el sol. Aunque es de noche, se siente transportado a un lugar que es todo luz y calor, al lugar de las fiestas del sol.

A Alice la lleva a un Aleph veneciano:

Las ventanas abiertas le permiten a Alice conocer todos los interiores que existen en Venecia, enterarse de todas las tragedias, los caprichos, los goces. “El mundo se le revela no gradualmente sino de modo simultáneo y total.” Oprime con la mano la mano del galán para expresarle su gratitud por esa travesía; él se la lleva a la boca y luego vuelve la cabeza y la besa largamente en los labios; y ella conoce el amor de un joven marinero llegado por la mañana de Alejandría, del jardinero siciliano, -y el de un marques, de un cardenal, de un joven jinete-. De la misma manera que el joven es todos los jóvenes que alguna vez han tocado Venecia, frente a ella se despliega, al salir del abrazo, la biografía de la ciudad, desde el momento en que se eligió ese absurdo lugar como sede hasta esa noche de mayo de 1928, y ya para entonces no le interesa preguntar a su compañero por el sentido de nada, porque ha aprendido súbitamente, que lo importante no es preguntar ni emitir respuestas sino dejar que los sentidos conozcan, se equivoquen, rectifiquen (“El relato” 55).

En este pasaje tenemos el quid del relato ¿cómo es que conocemos? ¿cuál es el verdadero conocimiento. En Aschenbach tenemos que siempre se afanó por lo intelectual por el conocimiento racional ¿pero cuándo tuvo la verdadera experiencia, esa que lo transformó?

Es interesante que en ambas historias se evita el círculo, es decir, se evita regresar al punto de partida y por lo tanto se evita regresar al origen, que según Ottmar Ette, cumple con un papel de reconciliación con el lugar propio. El cúmulo de experiencias y conocimientos que el viajero ha adquirido durante el viaje, permite que al volver al lugar de partida, tenga una nueva comprensión de su lugar de origen. Durante su recorrido el viajero ha ido conociendo rasgos de su propia personalidad; el regreso es el momento en el que puede percibir la comunión de su identidad con su lugar de origen o por el contrario su desapego con el mismo. Lo cierto es que la vuelta a casa, es el momento de confrontación entre el “yo” descubierto durante el viaje, y el “yo” que las personas en el lugar de origen perciben y conocen. Es el momento en el que los viajeros deberán decidir cómo conformar su identidad ahora que vuelven a estar en su medio. Sin embargo, este regreso no existe en ninguna de las narraciones que aquí analizamos ¿Por qué dejó Thomas Mann a Aschenbach sin regreso? ¿qué hubiera descubierto en un regreso, en una nueva comparación con lo

propio? ¿qué era imposible volver a cumplir el papel de ciudadano ejemplar, pero que tampoco podía quebrantar la posición que él mismo se había creado? Y con Alice ¿qué hubiera pasado, siendo tan joven, de haber regresado? ¿cómo habría sido su vida adulta? ¿se habría amoldado al esquema y objetivos que su sociedad le imponía? ¿o se habría revelado de forma decidida? Estas cuestiones quedan abiertas al lector, quien deberá cerrar el círculo de viaje en su reflexión fuera del texto.

CONCLUSIONES

Al comenzar a escribir esta tesis había un interés particular en estudiar de forma metódica el potencial de una obra literaria para establecer un vínculo con el lector y a la vez examinar los posibles procesos imaginativos de éste durante la lectura. Fue por eso que se aplicaron algunos principios de la Estética de la recepción con algunas limitaciones. Por un lado no se contó con cierta información que es importante para aplicar la teoría, como lo es la traducción que leyó el lector receptor, así como la carencia de anotaciones específicas que hubiera hecho de la obra leída. Cabe mencionar que se trató de obtener esta información y que contaba con que esto fuera posible porque Sergio Pitol vive y sigue presentando sus libros. Sin embargo, en las ocasiones en que pude entrevistarle sólo me aclaró que no lee alemán, por lo que una lectura en el idioma original quedó descartada, y de una forma un tanto insegura dijo que lo leyó en español. Tomando en cuenta sus problemas de salud, me pareció inoportuno volver a preguntar, pero creo que no se puede descartar que haya leído *La muerte en Venecia* en inglés para comparar la versión en español, como comenta que lo hizo con los diarios de Thomas Mann. Por otro lado, creo que temas como la escritura, el viaje y el encuentro con el otro como forma de reconocimiento son perceptibles en la novela de Mann, independientemente de la traducción en la que se le lea. Partiendo del supuesto de que Pitol la leyó en español, se hizo un análisis para encontrar el cómo están estos temas en la novela y sus posibilidades de captar al lector.

Los aciertos y desatinos de esta tesis proporcionan también un parámetro de la utilidad y los límites de la teoría en los estudios literarios, así como una referencia de los problemas que se presentan en su aplicación.

En el análisis de *La muerte en Venecia* y “El relato veneciano de Billie Upward” encontré una preocupación por la escritura que ya se notaba en una primera lectura pero cuyo peso sólo se puede entender en una relectura más minuciosa y reflexiva. Se vio que ambos autores se preocupan por el papel que cumple el lector en la realización del acto creativo y que ambos lo perciben como parte esencial del círculo artístico. Así, el texto literario sólo es concebido como obra de arte en la medida en que el lector la lleva a su propio horizonte y le da un significado. Con esto, las narraciones de Mann y de Pitol se

vuelven una crítica de sí mismas y el lector un componente externo de la obra, que dentro del texto se evidencia como necesario para que éste exista.

En un comentario Pitol señala que lo que sustenta la obra de Mann es “el instinto, lo irracional, el mito” (2006^a: 249, 250), pero lo irracional no se da como un hecho tácito, hay una confrontación entre la parte irracional, instintiva del ser humano y la racional, la que pretende amoldarse a una idea del deber ser o deber actuar. Aschenbach se esconde hasta el último momento del mundo fisiológico, lo que significa el rechazo por lo instintivo, por considerarlo fuera de la moral de la disciplina que lo ha formado, hasta que el mundo sensorial lo vence y le muestra que las sensaciones también significan una forma de conocimiento, y que no se puede dejar esa parte instintiva si se quiere crear artísticamente.

Pitol percibió esta postura moral y la relacionó con la actitud conservadora y superficial de su sociedad, que imponía un patrón de vida, basada en las apariencias y en la que desaparecían las aspiraciones personales.

En ambas obras se crítica las expectativas burguesas, en su propio contexto, de alienación y vida utilitaria, y en las que las características propias del ser sensible desaparecen.

En el tercer capítulo emprendimos el viaje junto con los protagonistas para descubrir como el movimiento, el estar lejos del ambiente doméstico, es decir, el encuentro con el otro les reveló a los protagonistas aspectos de sí mismos que no conocían. El guía para este viaje fue Ottmar Ette, quien fue conduciendo nuestra atención para observar el papel que tenía cada fase del recorrido tanto en los personajes como en los lectores. Advertimos que la despedida de los viajeros no se dio cuando tomaron el tren que los sacó espacialmente de su ambiente cotidiano, sino cuando se alejaron realmente del mismo. Es decir, mientras los viajeros permanecieron con compañeros de su grupo social, en hoteles adaptados para crear una atmósfera cómodamente exotizada, pero que no permitía percibir la extrañeza propia del lugar, no hubo despedida, sólo cambio de ubicación geográfica y los viajeros hubieran podido regresar a su hogar como salieron de él. Sin embargo, cuando los personajes se aventuraron a hacer recorridos solos y a abrirse realmente a todo lo que les ofrecía Venecia, su percepción de la ciudad y de sí mismos cambió. Las explicaciones de Ette nos permitieron notar que la figura que formaron los recorridos de Aschenbach y de Alice era ilustrativa de la transformación de su percepción. Aschenbach visitó todos los días Venecia,

pero siempre regresaba al Lido, el lugar en donde estaban los otros turistas agrupados y en donde podía mirar tranquilamente a Tadzio, es decir, el lugar seguro. Alice sólo tuvo dos escapadas a la ciudad, pero después de cada una volvió a su habitación de hotel, el lugar seguro. En ambos viajeros notamos que con cada visita a la ciudad avanzaban en el reconocimiento de sí mismos, progreso que sufría un retroceso cuando volvían a resguardarse en su hotel, la zona de protección y estabilidad durante el viaje.

Presenciamos el encuentro de Aschenbach con Tadzio y de Alice con Titania, vimos la atracción física inmediata que ejercieron estos personajes en los viajeros y que fue el estímulo decisivo para alejarse de sí mismos.

Y finalmente, emprendimos con ellos los recorridos en góndola, en los que lograron alejarse, definitivamente, de su yo domesticado y emprender un auténtico viaje, en el que Venecia se convirtió en el Eliseo para Aschenbach, y se desplegó en todas las Venecias que había sido hasta ese momento para Alice.

Después de este viaje los lectores no salimos indemnes, a través de los ojos de Aschenbach y de los de Alice también hemos visitado Venecia. Al final, tampoco somos los mismos que iniciamos el viaje.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA CITADA

DIRECTA

MANN, Thomas (1963) *La muerte en Venecia*. Trad. Martín Rivas. Buenos Aires: Siglo Veinte.

MANN, Thomas (2008) *Der Tod in Venedig*. En *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 173-254.

PITOL, Sergio (1989) “El relato veneciano de Billie Upward”. En *Vals de Mefisto*. México: Era.

----- (1967) *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*. Sergio Pitól. Prólogo de Emmanuel Carballo. México: Empresas Editoriales.

----- (1998) *Pasión por la trama*. Madrid: Era.

----- (2006) *El arte de la fuga*. México: Era.

----- (2006) *El mago de Viena*. Bogotá: FCE/Valencia: Pre-Textos, [Letras mexicanas].

----- (2010) *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. Oaxaca: Almadía, [Mar abierto].

----- (1998) *Todos los cuentos*. Sergio Pitól. México: Alfaguara.

----- (2000) *El viaje*. México: Era.

Teoría y crítica literaria

ETTE, Ottmar (2001) *Literatura de viaje de Humboldt a Baudrillard*. Trad. Antonio Ángel Delgado. México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, [Colección Jornadas].

ISER, Wolfgang (2001) “La estructura apelativa de los textos”. En Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. Sandra Franco et al. México: UNAM, 99-119.

----- (2001) “El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”. En Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. de Sandra Franco et al. México: UNAM, 121-160.

----- (1989) “El papel del lector en *Joseph Andrew y Tom Jones* de Fielding”. En Rainer Warning (ed.) *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 277-296.

JAUSS, Hans Robert (1992) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Trad. Jaime Siles/Ela Ma. Fernández-Palacios. Madrid: Taurus, (Humanidades).

INDIRECTA

ABAD, Olivia, Laura Cázares *et al.* (2006) “Entrevista a Sergio Pitól”. En Laura Cázares *El Caldero Fáustico: la narrativa de Sergio Pitól*. México: UAM-Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 209-232.

BAHR, Ehrhard (2003) „Imperialismuskritik und Orientalismus in Thomas Mann Tod in Venedig“. En Frank Baron/Gert Sautermeister (eds.) *Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos*. Lübeck: Verlag Schmidt-Römheld, 1-16.

BERENDSOHN, Walter A. (1965) *Thomas Mann. Künstler und Kämpfer in bewegter Zeit*. Verlag Max Schmidt-Römhild, Lübeck.

CAMPOS, Julieta (1979) *El miedo de perder a Eurídice*. México: Joaquín Mortiz [Nueva narrativa Hispánica].

CASTRO RICALDE, Maricruz (2003) “Sergio Pitól: una literatura de carnaval”. En *Sergio Pitól. De la realidad a la literatura*. México: Tec de Monterrey/FCE de España, (Colección Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes), 99-128.

CÁZARES, Laura (2006) *El Caldero Fáustico: la narrativa de Sergio Pitól*. México: UAM-Iztapalapa, División de Ciencias Soliales y Humanidades.

DIERKS, Manfred (1973) *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann: an seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum „Tod in Venedig“, zum „Zauberberg“ und zur „Joseph-Tetralogie“*. Bern: Francke Verlag.

ELIAS, Norbert (1989) *Los alemanes*. Trad. Luis Felipe Segura. Angelika Scherp (ed.). México: Instituto Mora.

FERNÁNDEZ DE ALBA, Luz (1998) *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitól*. México: Dirección de Literatura/UNAM.

GADAMER, Hans-Georg (2001) “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”. En Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. Sandra Franco *et al.* México: UNAM, 19-29.

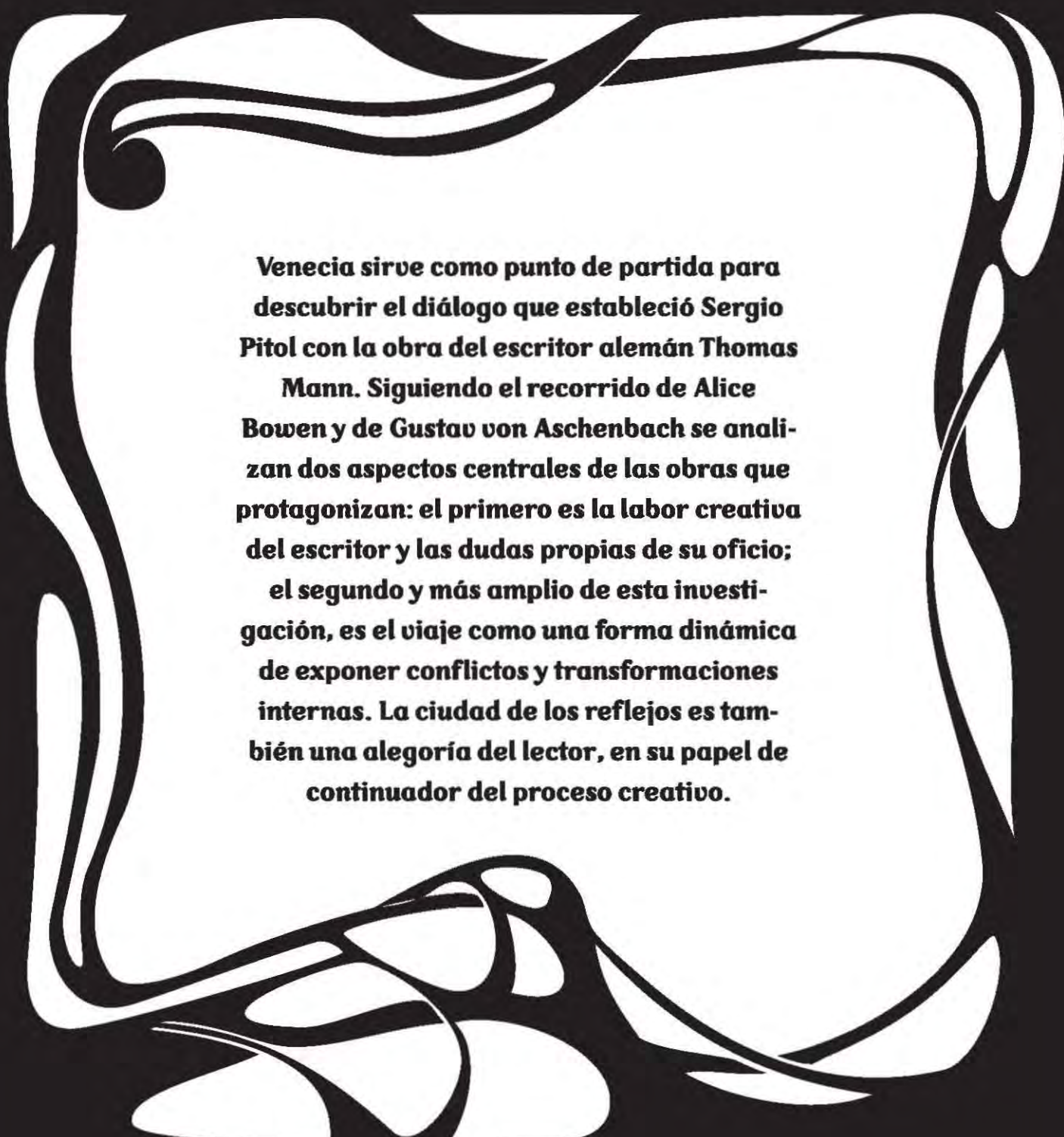
GARCÍA DÍAZ, Teresita del Socorro (1997) *Juegos florales: Una síntesis de la propuesta estética de Sergio Pitól*. Tesis de doctorado. México: UNAM.

- GARCÍA DÍAZ, Teresa (2002) *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte*. Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, [Colección cuadernos].
- GUILLEN, Pierre (1973) *Historia de Alemania 2. El imperio alemán 1871-1918*. Dirigida por Jacques Droz. Trad. Miguel Llop Remedios. Barcelona: Vicens-vives, [Colección de Historia contemporánea].
- HENRY, Sean (2003) „August Graf von Platen und Der Tod in Venedig“. En Frank Baron (ed.) *Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos*. Lübeck: Schmidt-Römhild.
- HÖLZ, Karl (1995) “Entrevista con Sergio Pitol”. En *Iberoamericana. Lateinamerika. Spanien. Portugal*, 19. Jahrgang, Nr. 1(57), Frankfurt: Vervuert Verlagsgesellschaft, 93-102.
- HORST, Karl August (1964) *Caracteres y Tendencias de la Literatura Alemana en el Siglo XX*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- JAMES, Henry (1971) *Los papeles de Aspern*. Trad. Eduardo Warshaver. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- KAHLER, Erich (1977) *Los Alemanes*. Trad. Juan José Utrilla. México: FCE.
- LUKÁCS, Georg (1969) *Thomas Mann*. Trad. Jacobo Muñoz. Barcelona/México: Grijalbo, S.A. DF.
- (1971) *Nueva Historia de la literatura alemana*. Buenos Aires: La pléyade.
- MAGRIS, Claudio (1988) *El Danubio*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- MANN, Thomas (1990) *Sobre mí mismo. La experiencia alemana*. Barcelona: Plaza & Janes.
- (1985) “Meine Zeit”. En *Über mich selbst*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 5-27.
- (1985) “Unterwegs”. En *Über mich selbst*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 400-410.
- (1985) “Rede in Stockholm zur Verleihung des Nobel-Preises”. En *Über mich selbst*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 410-412.

- MATAMORO, Blas (1995) "Thomas Mann y el mundo hispánico". En *Analecta Malacitana*. Revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Málaga XVIII, 1, 161-171.
- MEYER, Lorenzo (2000) "La institucionalización del nuevo régimen". En *Historia general de México*. México: COLMEX (Centro de Estudios Históricos), 823-880.
- (2000) "De la estabilidad al cambio". En *Historia general de México*. México: COLMEX (Centro de Estudios Históricos), 881-944.
- MONSIVÁIS, Carlos (2000) "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". En *Historia general de México*. México: COLMEX (Centro de Estudios Históricos), 957-1075.
- (2006) "El cuento en México. 1934-1984". En Carlos Monsiváis (comp.) *Lo fugitivo permanece. 20 cuentos mexicanos*. México: Cal y Arena.
- "La novela como vanguardia social" *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Karl Kohut (ed.). Frankfurt am Main: Vervuert/ Madrid: Iberoamericana, 1995 (Actas del Simposio "Literatura Mexicana hoy, del 68 al Ocaso de la Revolución).
- MONTELONGO Alfonso (1998) *La narrativa de Sergio Pitól*. Xalapa, Ver.: Biblioteca Universidad Veracruzana.
- MONTOYA, Óscar E. (2003) "Entrevista con Sergio Pitól". En *Dossier Sergio Pitól. Revista Universidad de Antioquia 271*, contenido 271, Antioquia, enero-marzo, 30-37.
- OESTE DE BOPP, Marianne (1975) "Thomas Mann en México". En *Thomas Mann 1875-1975. Homenaje en su centenario*. La plata, Argentina: Instituto de Literaturas Anglo-germánicas/Universidad de La plata, 199-213.
- PEÑATE RIVERO, Julio (2004) "Camino del viaje hacia la literatura". En Julio Peñate Rivero (ed.) *Relato de viaje y literaturas hispánicas*. Madrid: Visor libros, 13-29.
- (2004) "¿Una poética del viaje en la narrativa de César Aira?". En Julio Peñate Rivero (ed.) *Relato de viaje y literaturas hispánicas*. Madrid: Visor libros, 333-351.
- (2008) "Álvaro Mutis: la errancia como categoría discursiva en la serie de Maqroll el gaviro". En Julio Peñate Rivero/ Francisco Uzcanga Meinecke (eds.) *El viaje en la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitól*. Madrid: Verbum, pp. 65-80.
- PIMENTEL, Luz Aurora (1998) *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI.

- PRIETO, Francisco (1995) “Constructivistas e iconoclastas en la generación del 68”. En Karl Kohut (ed.) *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*, Frankfurt am Main: Vervuert/Madrid: Iberoamericana, (Actas del Simposio “Literatura Mexicana hoy, del 68 al Ocaso de la Revolución).
- QUINTANA, Cécile (2007) “Los círculos escriturales de Sergio Pitol”. En *Graffylia* 7.p65 *revista de la facultad de filosofía y letras*, núm. 7, 25-33 en www.filosofia.buap.mx/Graffylia/7/25.pdf25 [última visita: 26/II/2011]
- RALL, Dietrich/Marlene, Rall (1996) “Presentación”. En Dietrich Rall/Marlene Rall (eds.) *Tan lejos y tan cerca. Contactos lingüísticos, literarios e interculturales entre Latinoamérica y la Europa de habla alemana. Actas del VIII Congreso Latinoamericano de Estudios Germanísticos*. México: UNAM, XI-XVIII.
- (2001) “La recepción de la literatura alemana en México”. En León E. Bieber (coordinador) *Las relaciones germano-mexicanas. Desde el aporte de los hermanos Humboldt hasta el presente*. México: El colegio de México/ DAAD/ UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 319-331.
- RENOUVIN, Pierre (1990) *La Crisis Europea y la 1ª Guerra Mundial (1904-1918)*. Trad. Beatriz Simó. Madrid: Akal.
- ROVAN, Joseph (1998) *Geschichte der Deutschen. Von ihren Ursprüngen bis heute*. München: Deutsche Taschenbuch Verlag.
- RUSKIN, John (1947) *Las piedras de Venecia*. Trad. de Carmen de Burgos. Buenos Aires: La Fragata, 12.
- SCHULZE, Hagen (2001) *Breve historia de Alemania*. Trad. de Ela María Fernández-Palacios. Madrid: Alianza.
- SILVA, Lorenzo (2004) “Vivir y viajar, hacerse uno y hacerse otro”. En Julio Peñate Rivero (ed.) *Relato de viaje y literaturas hispánicas*. Madrid: Visor libros, 33-43.
- SPANG, Kurt (2008) “El relato de viaje como género”. Julio Peñate Rivero/ Francisco Uzcanga Meinecke (eds.) *El viaje en la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitol*. Madrid: Verbum, 15-30.
- STÜRMER, Michael (2003) *El imperio alemán, 1871-1919*. Trad. Lluís Miralles de Imperial. Barcelona: Mondadori.
- TORRES, Raúl (2007) “*Vom Harz bis Hellas immer Vettern!*” *Un estudio sobre las fuentes antiguas de La muerte en Venecia de Thomas Mann (Con una propuesta de la edición crítica de la novela)*. Tesis de doctorado. México: UNAM, IIF.

- TREJO FUENTES, Ignacio (1995) “La novela mexicana de los setentas y los ochentas”. En Karl Kohut (ed.) *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt am Main: Vervuert/Madrid: Iberoamericana, (Actas del Simposio “Literatura Mexicana hoy, del 68 al Ocaso de la Revolución).
- TRÍAS, Eugenio (1978) *Conocer Thomas Mann y su obra*. Barcelona: Dopesa.
- TOLLINCHI, Esteban (1970) “Muerte en Venecia. Nuevo mito para un dilema antiguo”. En *Abcdefghijklmnopqrsin nombre* núm. 2, San Juan, Puerto Rico: Sin nombre inc. Editorial.
- VALENTIN, Veit (1974) *Historia de Alemania. Para los pueblos de habla española*. Trad. Ramón de la Serna. Buenos Aires: Sudamericana.
- VARGAS LLOSA, Mario (1995) “El llamado del abismo” introducción a *La muerte en Venecia*, Barcelona: Biblioteca de Plata.
- VILLORO, Luis (1995) *En México, entre libros. Pensadores del Siglo XX*. México: FCE/El Colegio Nacional.
- WOLFZETTEL, Friedrich (2005) “Relato de viaje y estructura”. En *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario* en <http://books.google.com.mx/books?id=g> [Última visita: 30/10/2011]



Venecia sirve como punto de partida para descubrir el diálogo que estableció Sergio Pitol con la obra del escritor alemán Thomas Mann. Siguiendo el recorrido de Alice Bowen y de Gustav von Aschenbach se analizan dos aspectos centrales de las obras que protagonizan: el primero es la labor creativa del escritor y las dudas propias de su oficio; el segundo y más amplio de esta investigación, es el viaje como una forma dinámica de exponer conflictos y transformaciones internas. La ciudad de los reflejos es también una alegoría del lector, en su papel de continuador del proceso creativo.