



Los espejos encontrados: Los climas al interior de la novela reflejándose mutuamente



Por: Carolina Rosa Guerra Ariza. Periodista y estudiante de Literatura Virtual. Universidad Autónoma de Bucaramanga.

Tablero de direcciones

Este escrito trata de exponer una mirada reificada sobre el libro *La muerte en Venecia*, escrito por Thomas Mann, de quien poco o nada hablaremos aquí. Siendo este nuestro objeto de estudio, hemos dividido el texto en cuatro partes que buscan entrar en diálogo con el lector para demostrar, finalmente, nuestra tesis. La primera es la introducción, en donde se expone, grosso modo, de qué va este escrito y es el lugar del planteamiento de la tesis, por lo cual, la creemos imprescindible para la comprensión del presente escrito; la segunda es el metalenguaje que hará que entre nosotros y usted, lector y lectora potenciales, haya un acuerdo previo en cuanto al código, en este caso el metalenguaje es la exposición de la tipología de la novela de George Lukács, al que usted debe acudir en caso de desconocimiento de la misma o de querer recordar lo ya leído hace mucho tiempo, por el contrario, si considera que ya cuenta con el código que facilitará nuestra exposición, puede prescindir sin remordimiento alguno de su lectura. En la tercera nos ocupamos de *La muerte en Venecia* en sí: hacemos una sinopsis del desarrollo de la misma para aquellos que, por iguales motivos que los llevan a leer la segunda parte, esto es, por desconocimiento o por desempolvar la memoria, quieran hacerlo, igual que con el aparte anterior, si desea obviarlo, puede hacerlo. La cuarta y última parte es la de las intersecciones: tomamos la segunda y tercera partes procurando lograr el fin planteado en la primera; es la exposición y el desarrollo de la tesis que fundamenta este escrito viendo al autor como escritor modelo que nos lleva de la mano por la lectura al dejarnos un rastro ya no con piedritas blancas o migas de pan sino con su palabra, parte que, al igual que la primera, es imprescindible.

Otra de las funciones de este tablero de direcciones es anticipar las entrañas de este escrito, por lo cual, con su lectura, puede darse una primera idea de su contenido y decidir si continuar o no, jugando a leerlo como a bien tenga.

Son varios los órdenes posibles:

- Siguiendo el orden de la numeración

- 3 – 4 – 1 – 2 (de apoyo)
- 1 y 4
- 1 – 3 – 4
- 1 – 2 – 3

Sin más preámbulos, comencemos nuestro recorrido.

1

A modo de introducción

Aquí se trata de las intersecciones; este inicio no es otra cosa que hacer explícita una intersección: tenemos dos conjuntos; teoría literaria y literatura, y un punto intermedio al que anhelamos llegar con los mejores resultados posibles; esto es, queremos posicionarnos en esa no tan delgada línea que existe entre dichos conjuntos, entre crítica y ficción, para entender, a la segunda con el auxilio de la primera.

En el primero de ellos, la teoría literaria, tomamos por eje a Lukács, caso que ejemplifica el cómo la humanidad puede estar de acuerdo con el modo de pensar de un sujeto en un momento determinado de su vida, en este caso, la humanidad que conoce *Teoría de la novela*, por lo que nos referimos no a Lukács, como ser humano en su totalidad, sino al joven Lukács, ese que presenció aterrorizado la organización del engranaje para que la guerra de trincheras iniciara su marcha, a pesar de lo cual, su estupor no fue suficiente para descreer del género humano siendo el resultado de esa fe su tipología de los héroes en la novela.

En el otro conjunto, en el literario, analizaremos *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, aclarando que en estas páginas tomamos a la obra dejándola huérfana, con lo que decimos que no haremos ninguna alusión de la biografía y la otra bibliografía del autor, tampoco tendremos en cuenta el elemento autobiográfico que de manera consciente o inconsciente se filtró en la obra o el universo de no-ficción en donde se gestó la misma, debido a que nuestro interés principal nos lleva a enfrentarnos a la obra, a su ser texto en sí, permitiéndonos la redundancia, a su tejido en sí, para interrogarla y que sea ella quien nos responda apelando a la materia lingüística de la que está hecha.

Con dicho interrogatorio, al hacer esta intersección teoría literaria – literatura; *Teoría de la novela* – *La muerte en Venecia*, buscamos demostrar nuestra tesis: en la novela en mención el clima interno –los estados anímicos del personaje principal- y el externo –el de Venecia- son un reflejo el uno del otro, a través del cual se muestra la evolución paulatina de ambos que devendrá en el final que no adelantaremos en este punto para no negar el suspense propio a los escritos de los que no se sabe la conclusión.

Dicho lo anterior, damos paso a la exposición de lo hasta aquí insinuado, esperando cumplir con lo que hemos prometido.

2

La tipología de la novela según el joven Lukács: el héroe problemático

Intro

El contexto en el que surgió *Teoría de la novela* es la primera guerra mundial, que modificó la forma de entender los conflictos bélicos y puso en perspectiva la capacidad de destrucción de los seres humanos. Resaltar dicho contexto es importante pues de un mundo quebrado y adolorido es de donde surge la novela en la modernidad y la teoría del joven Lukács acerca de la relación entre el hombre, llamado héroe en el universo de ficción, y el mundo; el primero siempre problemático o trágico y el segundo siempre degradado, como reflejos del ámbito mundial y del nuevo hombre que renació después de morir en la guerra de trincheras. Nos lo dice el autor con la belleza que caracteriza a sus palabras:

‘... la problemática de la forma novelesca es el reflejo de un mundo dislocado. Por eso el carácter “prosaico” de la vida no es sino un síntoma, entre muchos, del hecho de que, de ahora en adelante, la realidad no proporciona ya al arte sino un terreno desfavorable, de modo que el problema central para la forma novelesca es que el arte debe terminar con las formas totales y cerradas que nacen de una totalidad de ser en sí acabada, con todo el universo de formas en sí inmanentes y perfectas. Y eso por razones no estrictamente artísticas, sino histórico – filosóficas.’

Es así como en la obra del joven Lukács el mundo, el presente, es entendido como ‘la era de la perfecta culpabilidad’, lo cual se refleja en la novela, en el héroe y en el mundo, como lo habíamos mencionado con antelación. Teniendo en cuenta esta percepción del tiempo presente, el autor nos da otros elementos a tener en cuenta: (1) el hecho de que Dios ha abandonado al mundo, lo cual se refleja en (2) la inadecuación entre el alma y el mundo, de lo cual deviene que (3) ningún esfuerzo humano se inserta en un orden trascendental porque (4) el mundo está degradado y el individuo siempre será problemático, debido a que (5) el carácter de este último es demoníaco, carácter, por lo demás, inmodificable. Cinco elementos que son fundamentales para la tipología de la novela de acuerdo con la relación héroe – mundo.

Antes de continuar con la tipología en sí, debemos decir que el mundo exterior es definido, desde el autor húngaro, como teatro y sustrato de los actos del alma a la que le es asignado sin posibilidad de elección, por lo cual, estamos ante el juego de los espejos encontrados en tanto el mundo dará cuenta del héroe y sus modificaciones y a la inversa.

Existen dos tipos de inadecuación entre el alma y mundo exterior, degradado, según la primera se estreche o amplíe en contraste con el segundo. En el primer caso hablamos del *idealismo abstracto* y en el segundo, del *romanticismo de la desilusión*. Existe aún un tercer tipo de novela al relacionar al héroe y al mundo, que va más allá de la estrechez o amplitud del alma, puesto que las partes llegan a un acuerdo en tanto se da el reconocimiento mutuo, la negociación, se trata de la novela de aprendizaje, sobre la que volveremos más adelante.

El idealismo abstracto

‘... El demonismo que corresponde a esa disminución del alma es el del idealismo abstracto’

Las características de las novelas enmarcadas en este primer tipo son, (1) un héroe que parte a la aventura (2) quien no tiene acceso directo e inmediato a la realización del ideal debido a su disposición interior, aunque da la apariencia de que su fracaso con la realidad es puramente exterior, además, (3) el individuo olvida la distancia entre el ideal y la idea, es decir, la fe que el individuo tiene es verdadera; tanto que espera que el deber ser (su idea *a priori*) y el ser (mundo) coincidan, que exista una correspondencia entre lo ideal (su construcción de mundo) y la realidad.

‘... cree que, la realidad no corresponde a ese *a priori*, es signo de que ella está hechizada por los malos

genios: sólo el descubrimiento de una palabra liberadora, o bien un valiente combate contra las potencias maléficas permite exorcizarlas y liberarlas.’

Por lo anterior, la relación mundo subjetivo – mundo objetivo se torna paradójica: ante el alma disminuida el mundo se ve más estrecho de lo que es en realidad. Así, se da un distanciamiento de los actos del héroe con respecto al mundo exterior y de este último con respecto al primero, ya que los actos se quedan en el terreno de la subjetividad.

Además de las características numeradas, añadiremos que (4) la reacción ante el mundo, por parte del héroe, puede ser de acción o de resistencia, fundada en el malentendido recíproco, pues de esto se trata el conflicto entre ambos, jamás de un antagonismo verdadero, esto debido a la disminución del alma que es producida por su estar ‘... demoníacamente poseída por una idea erigida en ser, presentada como sola y única, como habitual realidad.’. De cualquier forma, el alma necesita acción fundamentada en la certidumbre que del mundo y de sus propios actos tiene.

La intriga de la novela, heterogénea y discontinua, está constituida por la contradicción entre realidades, contradicción reforzada por el comportamiento del héroe cuya alma, en el contexto del idealismo abstracto, puede ser entendida como

‘... algo que descansa inmóvil, más allá de todo problema en el ser trascendente que ella ha alcanzado; ahí, ni duda, ni búsqueda, ni desesperación capaz de obligarla a salir de sí y de conmoverla pueden nacer en ella, y los combates vanos y grotescos que libra para su realización en el mundo exterior, no tienen ningún poder sobre ella.’

Dicho lo anterior sólo nos resta agregar que el héroe siempre pasa al lado de lo real, a medida que se aproxima al mundo, produciéndose el desvanecimiento de la idea permitiendo que el mundo asuma la función que le corresponde: la de realidad omnipotente (LUKÁCS, 1974).

El romanticismo de la desilusión

‘... el otro tipo de relaciones necesariamente inadecuado entre el alma y la realidad (...): la inadaptación que proviene de que el alma es más amplia y más vasta que todos los destinos que la vida puede ofrecerle.’

El segundo de los tipos de novela propuestos por Lukács es la del *romanticismo de la desilusión*, que plantea una lucha entre dos mundos: el mundo real y el mundo del héroe, siendo este último no ya (como en el idealismo abstracto) un *a priori* en general sino un *a priori* concreto, cualitativo y lleno de contenido. Podemos notar que en este tipo existe una discordancia más marcada entre la interioridad y el mundo, ya que la interioridad, en las novelas del romanticismo, es consciente de ella misma, demasiado consciente, por ello se encierra en sí misma bastándole con su contemplación. Para acercarnos al héroe romántico se debe entender que en él existe

‘... una tendencia a la pasividad, la tendencia a esquivar más que a asumir los conflictos y las luchas exteriores, la tendencia a terminar con ellos en el interior del alma y por sus propias fuerzas, con todo lo que puede afectarla.’

Nótese el contraste entre los héroes ya mencionados puesto que, para el del *idealismo abstracto*, el conflicto es parte del contacto con el mundo exterior, es la condición de la existencia, a lo que se agrega que es un héroe que requiere de la actividad que se proyecta hacia el exterior. Por su parte, para el del *romanticismo de*

la *desilusión* lo es la inactividad y, ante todo, evitar el conflicto; esto debido a una autosatisfacción proveniente del propio yo como ser capaz de abastecer las necesidades del sujeto a pesar de que el mismo no tenga contacto con la realidad exterior y extraña.

Continuado con lo planteado por Lukács, acerca del protagonista del segundo tipo de novela, para el destino interior del individuo carecen de sentido la profesión y las relaciones humanas en cualquier esfera y ni aun el rol es ya importante, esto encuentra su argumento en la problemática que caracteriza a la novela romántica:

‘... la pérdida de toda simbolización épica, la disolución de la forma en una sucesión nebulosa e inestructurada de estados del alma, el reemplazo de la trama concreta por el análisis psicológico.’

La interioridad se crea un nuevo mundo, el único posible ante su mirada, y se apodera (a su gusto) de fragmentos del mundo exterior, del caos atomizado, negándoles su origen para fusionarlos ‘... en el nuevo cosmos lírico de la pura interioridad.’: la novela impone una corrección a lo real para perfeccionarlo, por ello, la creación puramente artística de una realidad correspondiente a un mundo soñado es válida en tanto que en ese nuevo mundo ficcional puede darse satisfacción al alma.

Concluamos este apartado agregando que el resultado de la visión romántica es que: ‘... La vida se torna poesía, pero, por eso mismo, el hombre se vuelve a la vez aquel que modela poéticamente su vida propia y aquel que la contempla como una obra de arte.’, por ello, ‘... la renuncia se impone de manera evidente; el romántico deviene escéptico, desengañado, cruel frente a sí mismo como frente al mundo...’: la interioridad está privada de cualquier medio que le permita obrar fuera de sí misma, de ahí que se recoja en sí misma sin jamás poder renunciar a lo que ha perdido para siempre, ya que no depende de ella y su ánimo de recuperar lo perdido sino del mundo y su negación.

La novela de aprendizaje

‘... Esa interioridad es, pues, por una parte, un idealismo ampliado y, por consiguiente, suavizado, devenido más flexible y más concreto, y por otra parte, una ampliación del alma que aspira a vivir no en la contemplación sino en la acción, ejerciendo una influencia sobre la realidad.’

La novela de aprendizaje nos presenta a un héroe que se sitúa entre los dos tipos mencionados anteriormente, es, por tanto, una síntesis de lo planteado por el autor al ser su temática ‘... la reconciliación del hombre problemático –dirigido por un ideal que es para él vivencia- con la realidad concreta y social. Esa reconciliación no puede ni debe ser una simple adaptación, pero no puede ser tampoco una armonía preestablecida...’, esto es, la reconciliación entre la interioridad y el mundo debe ser problemática y posible; ‘... que estemos obligados a buscarla al precio de difíciles combates y de penosas andanzas, pero que estemos, no obstante, en condiciones de alcanzarla.’. Combina, por tanto, el heroísmo del idealismo y la interioridad pura del romanticismo.

Sin una salvación garantizada *a priori*, el héroe de la novela de aprendizaje y el mundo se ajustan mutuamente, logrando el primero, gracias a un proceso educativo, a su madurez, descubrir las estructuras sociales que son afines a su interioridad, esto es, a descubrir la posibilidad de vivir un destino común, de imponer a la vida estructuraciones comunes. La novela de aprendizaje es, en fin, la narración de la búsqueda y el descubrimiento del héroe en donde se manifiesta la ‘totalidad del mundo’.

Antes de continuar...

Debemos tener en cuenta que toda tipología ubica en estancos aislados a los elementos que la componen por fines funcionales y prácticos pero, al momento de la praxis, los límites se antojan borrosos, aún más si el objeto sometido a dicho proceso es la novela en la modernidad, que da cuenta de héroes necesariamente dinámicos, por ello, mutan a cada paso de su recorrido dentro de la obra al ser engendrados por una época de la que son representación. Luego de esta aclaración, nos corresponde especificar la evolución de Gustavo von Aschenbach, protagonista de *La muerte en Venecia*, obra que es el objeto de estudio de estas páginas y de la que ofrecemos una síntesis a renglón seguido.

3

La muerte en Venecia

Cuenta la historia de Gustavo von Aschenbach, escritor prominente que ha logrado el reconocimiento nacional e internacional, del que se nos narra su bibliografía y se nos dice que se encuentra dedicado a la última de sus creaciones, trabajo arduo en el que se le van los días y, luego lo notará, la vida; tras la muerte de su esposa y con su hija ya casada lleva una vida en soledad y dedicada, tal y como siempre ha sido, con empeño militar al trabajo de escribir.



En las primeras páginas se nos presenta a un protagonista estancado a causa de una crisis creativa, en apariencia, pero que tiene una raíz profunda: es una crisis de sus modelos de pensamiento, de la puesta en práctica de los mismos, mas él sólo la notará cuando, al contemplar a un desconocido de pie en la puerta del cementerio, un desconocido foráneo que exacerba su imaginación al punto de sembrar en ella el ansia de viajar a territorios desconocidos, se decide a huir del estancamiento creativo en el que se encuentra, a huir de su obra, de su propia vida. Aunque su plan de viaje inicial tenía como estancia una isla en el mar Adriático, desiste al verse tan rodeado, tan agobiado de personas, decidiéndose, finalmente, por Venecia, lugar en donde se desarrolla la historia, después del preámbulo en el que conocimos al protagonista, a pesar de lo cual, aún se nos antoja lejano.

Estando en Venecia conoce a Tadrio, más vale decir, para acercarnos a la ‘fidelidad’ de los sucedidos, de lo que nos cuenta el narrador a través de los ojos del escritor, ve a Tadrio, adolescente que nos hace recordar a los efebos griegos, a la perfección que ellos le atribuían a Apolo. Aschenbach, se enfrenta con la belleza plena y esa visión lo deja tan anonadado, tan deleitado que decide, a pesar de que el verano veneciano le sienta mal, quedarse en la ciudad y observarlo, asumir el papel del contemplador.

Pasan los días en una Venecia revisitada por él, no sólo por el hecho de que es su segunda visita a la ciudad sino porque ahora la ve completamente encantadora gracias a la presencia del mancebo, cuando, al caminar

por sus calles, siente por primera vez un extraño olor que comienza a invadir el ámbito. Los días continúan y así también el olor pero nadie ve nada, nadie dice nada, por lo menos no a él... Gustavo comienza a sospechar que se trata de algo que tiene que ver con la salud pública: el hotel comienza a vaciarse, el olor es pestilente, las limpiezas de las plazas más frecuentes, los afiches de alarma empapan la ciudad, pero nadie quiere decirle cuál es el motivo. A pesar de lo cual, decide quedarse en el lugar y no dar aviso a la familia del joven haciéndose, de este modo, un poco cómplice con las autoridades que quieren ocultar lo que finalmente un agente de viajes inglés le dice: la epidemia de cólera que los venecianos esconden para no perjudicar el turismo.

Al protagonista – contemplador (que nos convierte a nosotros en contempladores también: las descripciones de Mann son tan exactas, minuciosas y bellas que podemos imaginar cada paso dado por el hermoso Tadrio, cada mirada de Gustavo Aschenbach) se le empiezan a pasar los días, y la vida, en este su nuevo mundo, su nuevo lugar de enunciación, su nueva forma de presentación y representación tan opuestos a aquellos que llevaba en su país natal, hasta que, el mismo día en que se entera del retorno de Tadrio a su Polonia natal, mientras lo miraba como la más bella de las creaciones e intentando un gesto de despedida, cae muerto al lado de la silla que ha servido a sus largas observaciones, junto a la playa, no sabemos si porque su cuerpo no resistió más el clima o por el cólera, en cualquier caso, por obra de esa Venecia de la que le dolía partir y a la que llegó a morir.

4

El tejido: momento de las intersecciones

‘... En casa de sus padres, hacía muchos años, había un reloj de arena... De pronto vio ante sus ojos, como con gran claridad, el frágil aparato. La arena roja y fina corría incesantemente por el pico de cristal, corría, monótona y silenciosamente, eternamente...’

Recordemos la tesis que regirá este aparte: en *La muerte en Venecia* el clima externo no es más que un reflejo del clima interno y a la inversa, entendiéndolo por el primero, a las condiciones atmosféricas propias de los lugares en los que se desarrolla la historia, en el caso particular, nos referimos a Munich y a Venecia, especialmente, esta última; y por el segundo, las afectaciones profundas, el ánimo de Gustavo von Aschenbach, su alma. En suma, entendemos al mundo como sustrato del alma que se hace manifiesta en los actos del héroe, por tanto hay una pregunta en el fondo de nuestra tesis ¿qué dice el mundo del alma del protagonista? Dicho lo cual, debemos advertir que al desarrollo y argumentación de la misma agregaremos otros aspectos que, a nuestro parecer, debemos mencionar al surgir los mismos de la intersección de los conjuntos que observamos y analizamos: *Teoría de la novela* y *La muerte en Venecia*.

Empecemos por decir que la obra tiene un halo de misterio, de anticipación: nos presenta a un personaje rutinario, típico, excepcional por su obra escrita, concentrado en su yo creador, lo vemos caminando por las calles de la que luego sabremos es Munich, logramos sentir sus pisadas y, más aún, caminamos con él hasta que nos detenemos por algo que vemos a través de sus ojos: no hay nadie alrededor... está frente a un cementerio y no hay nadie alrededor... El contexto de vacío, de hojas petrificadas en las ramas de los árboles, nos hace caer por un agujero, nos hace estar suspensos, indicándole al protagonista que se aleje de allí... pero él no podía seguir nuestro consejo porque fue este el contexto del encuentro con el extranjero, ‘... cuando de pronto, saliendo de su ensueño, advirtió en el pórtico, entre las dos bestias apocalípticas que vigilaban la escalera de piedra [del cementerio], a un hombre de aspecto nada vulgar que dio a su

pensamiento una dirección totalmente distinta.’², fue este el punto de quiebre que lo llevó a tomar la decisión de viajar.

Detengámonos aquí para decir que esta primera imagen que se nos presenta del héroe, encarna, desde lo expuesto en la segunda parte de este texto, al héroe del romanticismo de la desilusión. Podemos hacer un ejercicio inductivo apelando a lo que nos dice el narrador quien, hablando del personaje, parece referirse al tipo:

‘... Preocupado excesivamente por los problemas que le ofrecía su propio yo, su alma europea, sobrecargada por el impulso creador y con escasa inclinación a dispersarse para sentir la atracción del complejo mundo interior, se había conformado con la idea general que todos nos hacemos de la superficie de la tierra sin apartarnos gran cosa de nuestro círculo, y ni siquiera había intentado nunca salir de Europa. Además, desde que su vida había iniciado el descenso lento, desde que su temor de artista de no acabar su obra, de que llegara su última hora antes de que realizara lo suyo, sin haber producido cuanto en su interior fermentaba, desde que su preocupación creadora había dejado de ser preocupación caprichosa de un instante, su vida exterior se había limitado casi exclusivamente a deslizarse dentro de la hermosa ciudad en que fijara su residencia y a escapar de vez en cuando hacia la recia casa de campo que hizo construir en la montaña, donde pasaba los veranos lluviosos.’

Se trata de una consciencia que ha decidido replegarse para hallar todo cuanto requiere en su interioridad, la única instancia que le produce satisfacción; una consciencia que genera su propio mundo en un acto de total desprecio de lo otro, allá, afuera, allá, lejano. Héroe romántico que, además, y contrario al primer tipo expuesto por Lukács, se muestra pasivo, inactivo, tal y como lo es uno de sus personajes que recuerda a un San Sebastián a ojos del narrador, tal y como lo refleja su obra que es extensión del alma de su creador. De ahí que el proyecto que tenía entre manos antes de viajar estuviera estancado, que su vida se rigiera por estrictas repeticiones de su cotidianidad construida con empeño, que, ante el impulso exacerbado por el extranjero de pie en la puerta del cementerio, se hubiera enfrentado con su obra para reconocer que su deseo más profundo era abandonar todo aquello, se trataba, pues, de

‘... un ansia indudable de huir, ansia de cosas nuevas y lejanas, de liberación, de descanso, de olvido. Era el deseo de huir de su obra, del lugar cotidiano, de su labor obstinada, dura y apasionada. Ciertamente que la amaba y que casi amaba ya también la lucha renovada todos los días, entre su voluntad orgullosa y terca, probada ya muchas veces, y aquel agotamiento creciente que nadie debe sospechar, y del cual no podía quedar en su obra huella alguna (...) Lo que le molestaba no era una dificultad insuperable, sino cierta falta de complacencia en su obra, que se le manifestaba como disconformidad.’

Por lo tanto, el desconocido, que de repente aparece frente al pórtico del cementerio, es un adyuvante de toda la acción de la novela ya que la decisión a la que lleva al protagonista es el punto exacto en donde se da la transición del héroe del *romanticismo de la desilusión* al del *idealismo abstracto*, momento en el que todo sentido adquirido por el héroe en su experiencia vital comienza a diluirse y a perder trascendencia, con lo cual no decimos que la transformación haya sido completa, irreversible o inmediata. Ya lo veremos más adelante.

Sabemos que uno de los aspectos que cualifican al héroe del idealismo abstracto es el hecho de que parta a la aventura, esto es, precisamente, lo que hace Gustavo von Aschenbach cuando se decide a emprender un viaje de dos o tres semanas sin saber que el tiempo perdería sus contornos, que se le haría imperceptible, tal y como sucedía con la caída de la arena en el reloj de sus recuerdos, reloj que estaba en casa de sus padres y que en el contexto de la novela funciona como metáfora de la manera como el protagonista se relaciona con

cronos estando en Venecia: la decisión de viajar hace que el personaje tenga una ruptura física tras haber reconocido su necesidad de huir de los espacios que su interioridad había construido para preservarse. Pero sólo es hasta cuando decide tomar un vapor hacia Venecia que la transformación del héroe romántico al abstracto se da, así nos lo hace saber el narrador al permitirnos entrar en el alma impresionada del escritor:

‘... Le parecía que todo aquello salía de lo normal, que comenzaba una transmutación ilusoria en torno suyo, que el mundo adquiriría un carácter singular, que podía quizá volver a su aspecto normal cerrando los ojos. Pero en aquel instante se sintió dominado por la sensación del vacío, y alzando los ojos con una especie de espanto irracional, advirtió que el sombrío casco del barco estaba separándose de la orilla.’

Es en este punto donde se enfatizan las coincidencias entre el clima interno (el alma del protagonista, sus estados de ánimo) y el externo (el clima del contexto), ya que después del extrañamiento ante la novedad que lo hacía sentir que todo salía de lo normal, viene la naturalización aparente y el encantamiento:

‘... El horizonte se había despejado enteramente. Bajo la cúpula del cielo extendíase en torno al barco el disco inmenso del mar. En el espacio, vacío, sin solución de continuidad, faltaba también la medida del tiempo y flotábase en lo infinito.’

Como también se hace manifiesta la percepción del tiempo que, en el universo de la historia, siempre será como la caída de la arena del mencionado reloj; desde cuando está en el vapor la noción de tiempo, propia de la mentalidad legada por el modernismo y de una personalidad disciplinada como la de Aschenbach, se desvanece.

Pero recordemos que Gustavo von Aschenbach tenía por destino a Venecia, ciudad que lo espera con un cielo umbroso, igual a su ánimo que se arrellana junto con él en una silla dispuesta en el vapor para cumplir este objetivo, acerca del clima en Venecia se nos dice que ‘... el cielo y el mar seguían turbios y grises. De cuando en cuando caía una lluvia neblinosa, y tuvo que aceptar la idea de encontrarse, llegando por ruta marina, con otra Venecia distinta de la que él había conocido cuando la visitó por tierra.’

A pesar de lo cual, la ciudad se le ofreció deslumbrante al llegar, haciendo que su ánimo se recompusiera y que se decidiera a pasar una maravillosa estancia, a olvidar que Venecia es la ciudad de las máscaras, reflejo de ello es el anciano disfrazado de joven, utilizando maquillaje, peluca y traje llamativo, encargado de darle la bienvenida al descender del vapor. Ya en la parte final de la novela recordaremos a este personaje al ver al propio Gustavo Aschenbach empleando tinte para el cabello, maquillaje y sombrero encintado como última transformación antes del final definitivo. Pero no nos adelantemos. Continuemos con la relación de los acontecimientos.

¿Se mantiene el héroe en el tipo del idealismo abstracto? Fluctúa entre ambos ya que al conocer al mancebo su actitud con respecto a él es pasiva, contemplativa, de un lado, y activa, al acecho, del otro. A lo que se agrega una recaída hacia las maneras románticas que casi lo obliga a abandonar Venecia ante el clima que se le presentaba semejante al acaecido durante su primera visita a la ciudad y que es un reflejo de su estado de ánimo:

‘... El tiempo no mejoró al día siguiente. Soplabla viento de tierra. Bajo el cielo turbio se veía el mar de la en soñolienta calma, con el horizonte tan alejado de la playa que dejaba libre varias filas de largos bancos de arena.’

Cabe decir que Aschenbach no es un héroe totalmente perfilado hacia un tipo u otro de los planteados por Lukács ya que, recordemos, el alma idealista es pura actividad al no tener una problemática interiormente

vivida, lo cual es opuesto al alma romántica que cualifica mejor al protagonista, en conflicto con su interioridad, del que nos ocupamos. De otra parte, la ruptura lo obliga a actuar, a hacer de cada movimiento una acción orientada hacia el exterior. Así, su vida, asumiendo un alma idealista, se convierte en una serie ininterrumpida de aventuras que son elegidas por él mismo, de ahí que decida, finalmente, quedarse en Venecia, en la ciudad que desde ese momento en adelante se convierte en su locus amoenus, por la presencia de Tadrio, el hermoso efebo que determina sus acciones desde el primer momento en que lo ve, desde el primer momento en que lo vemos. Una de las visiones que del hermoso adolescente nos regala Aschenbach, el contemplador, nos deja sin aliento, en silencio, como acto de respeto ante la presencia de la belleza:

‘... La visión de aquella figura viviente, tan delicada y tan varonil al mismo tiempo, con sus rizos húmedos y hermosos como los de un dios mancebo que, saliendo de lo profundo del cielo y del mar, escapaba al poder de la corriente, le producía evocaciones místicas, era como una estrofa de un poema primitivo que hablara de los tiempos originarios, del comienzo de la forma y del nacimiento de los dioses. Aschenbach escuchaba con los ojos cerrados aquel canto que renovaba su interior, y pensó, una vez más, que allí se encontraba bien y se quedaría.’

La belleza es uno de los grandes temas de *La muerte en Venecia*, la belleza, la creación y la obra de arte, lo cual se hace fehaciente en la profesión del protagonista, en sus meditaciones, en sus anhelos y ansiedades de artista, que, ante la hermosura del mancebo siente que la palabra no le alcanza para medirlo, para asirlo, para representarlo. Ampliaremos este punto al llegar a la intertextualidad entre la novela que nos ocupa y el *Fedón* de Platón.

Debemos detenernos nuevamente para acercarnos un poco más al carácter de Gustavo von Aschenbach: se trata de un héroe que, teniendo una construcción interior sólida, propia del tipo romántico, rompe con la misma para modificar sus modos profundamente trasladándose, lo que implica aventurarse e ir a lugares desconocidos para, finalmente, radicarse en uno conocido y poco amable para su salud, todo lo cual lo hace encajar en el tipo idealista. Durante su estancia en territorios ajenos, en Venecia, fluctúa entre ambos tipos y, aun más, nos muestra perfiles del tercer tipo de héroe, el de la novela de aprendizaje, todo gracias al amor y a la belleza que lo obligan a reconocer el mundo desde la perspectiva del adolescente por la recuperación de experiencias propias a esos años, para él lejanos y perdidos. Su comportamiento se asemeja tanto a la de un púber que lo encontramos, después de su intento fallido de retornar a Munich, ‘... con las manos cruzadas sobre sus rodillas, miraba hacia el exterior, satisfecho de volver a verse allí, moviendo tristemente la cabeza y pensando en su indecisión, en su desconocimiento de sus propios deseos. Así estuvo sentado, descansando y pensando sin objeto fijo, durante una hora.’. Meditando, como vicio de su ser romántico, intentando recuperar su interioridad perdida, la complacencia propia, las certezas de su alma europea.

Pero son los rezagos de su yo romántico los que nos permiten acercarnos a su complejidad, a descubrir la motivación de sus acciones:

‘Hacia mediodía divisó a Tadrio, el cual, con su traje listado, volvía desde el mar al hotel: Aschenbach lo reconoció en seguida desde su altura, antes de verlo propiamente con sus ojos, e iba a decir algo así como un saludo cordial, un << ¡Tadrio, 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 la alegría, el dolor de su alma, y se dio cuenta de que la despedida le había resultado tan dolorosa sólo por causa de Tadrio.’

Decide quedarse en Venecia, junto Tadrio, e inmediatamente se surte una transformación en la percepción del mundo que hasta hace poco lo había obligado a tomar la decisión de marcharse:

‘... Por los confines del mar indolente flotaba una blanquecina, sedosa niebla. La arena ardía. Bajo el azul encendido de éter se extendían, frente a las casetas, unas amplias zonas, y en la mancha de sombra secretamente dibujada que ofrecían, parábanse las horas de la mañana. Las noches eran deliciosas; las plantas del parque esparcían su perfume penetrante, mientras en la altura seguían su carrera los astros, y el murmullo del mar, envuelto en tinieblas, hablaba íntimamente al alma. Aquellas noches traían la alegre promesa de un nuevo día de sol, con ocio ordenado, enjoyado de las infinitas posibilidades que podría ofrecer.’ (57)

Somos testigos de la mutación de los climas interno y externo no sólo de un suceso al otro sino del personaje y ambiente que nos fueron descritos en las primeras páginas a las de este punto. De cualquier forma, hay una coincidencia entre la primera imagen del escritor y la que se nos presenta gracias al joven polaco: hay un retorno al héroe romántico, contemplador, introvertido, reflexivo, replegado en su yo para analizar el acumulado de sensaciones que le produce el retorno a la adolescencia, a los sentimientos que son parte de ella. El narrador nos ofrece dicho contraste:

‘... Aschenbach no gustaba del 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. Sólo aquel lugar había ejercido sobre él una influencia sosegadora, distendía su voluntad y le tornaba dichoso.’

Y es este estado de ánimo sosegado lo que le permite a su alma meditar sobre la belleza, la obra, el artista y su labor, que asimilaba al creador que cinceló al joven Tadrio, sólo los artistas pueden acercarse al pathos que el dios o los dioses o la entidad generadora del mundo y su contenido sintió al momento de hacer su obra: se identificó con el más grande creador que, en soledad, dio formas y atributos a todo cuanto existe:

‘... la voluntad severa y pura, que en un esfuerzo misterioso había logrado modelar aquella imagen divina, ¿no era la que él, artista, conocía a la perfección? ¿No era la que alentaba en él, cuando lleno de contenida pasión libertaba de la masa de mármol del lenguaje la forma esbelta que su espíritu había intuido, y que representaba al hombre como imagen y espejo de belleza espiritual?’

La belleza que lo conmovía hasta su más profunda piel y que lo obligó, en una tarde del estío veneciano, a recordar al viejo plátano bajo el cual un joven, quizá tan bello como Tadrio, y un viejo, sabio y lleno de pensamiento, contemplación y experiencia vital, hablaban, una tarde lejana en la Grecia clásica, recordó a Fedón y a Sócrates, permitiéndonos el autor, al apelar a la intertextualidad, comprender la complejidad y profundidad de los sentimientos de Aschenbach: por un lado, el espanto ‘... que experimentaba el hombre sensible cuando sus ojos contemplaban un reflejo de la belleza eterna...’, por el otro, el amor, que hace que en el amante aliente la esencia de lo divino, y un poco más allá, una certeza: ‘... La dicha del escritor es la posibilidad de transformar la idea enteramente en sentimiento; el sentimiento totalmente en idea.’ Mas esta idea encuentra su paradoja en la impotencia del artista, la del escritor, ante la belleza ‘... Aschenbach sintió el dolor, tantas veces experimentado, de que la palabra fuera capaz sólo de ensalzar la belleza sensible, pero no de reproducirla.’

Hagamos una pausa para recalcar la sensación del tiempo perdido, ya que el contemplador dejó de preocuparse por la latencia de Cronos, tanto que, como sucedió a Ulises y sus marineros al encontrarse en la isla de los lotófagos, ya no llevaba la cuenta del tiempo olvidando, de paso, la idea del retorno, y del tiempo recuperado que hace que sus actitudes nos recuerden a los héroes del idealismo abstracto y a los de las novelas de aprendizaje respectivamente. Sobre el tercer tipo de héroe planteado por Lukács se nos dice que, a pesar del conflicto inicial Aschenbach tenía: ‘... Sentimientos de otra época, deliciosos ímpetus tempranos

de su corazón, que habían muerto con la eterna disciplina de su vida, volvían en aquel instante extrañamente transformados y él los reconocía con sonrisa confusa y asombrada...’, oasis de juventud que se tratará, según lo veremos en líneas siguientes, de uno de tantos espejismos producidos por Venecia.

Ya hemos hablado del locus amoenus que para el escritor era Venecia con Tadrio, ahora lo haremos del locus terribilis, lugar opuesto al primero que coexiste en la novela, curiosamente, al mismo tiempo que aquel a causa de la peste: el cólera hindú, y que hacen de Ashenbach un héroe idealista entendido como aquel a quien ‘... le importa menos vivir que hacer frente a la aventura...’. La muerte ronda a Venecia, en principio, sólo es una intuición del protagonista, luego, es un rumor, un ocultamiento... una realidad, a pesar de lo cual, el hombre prominente, escritor, pensador y crítico, decide quedarse, decide callar, decide obviar el halo mortecino subyugado ante la presencia de su Apolo, ese que le permite hallar, por fin, un espacio de solaz, su lugar en el mundo:

‘... Así, Aschenbach sentía una satisfacción oscura ante los fingimientos de las autoridades de Venecia, ante el secreto inconfesable de la ciudad, que se fundía con el suyo propio y que tanto le importaba no se divulgase. Y eso, porque lo único que le preocupaba era que Tadrio pudiera marcharse. No sin espanto había comprendido ya que no sabría cómo vivir si tal hecho aconteciera.’

La Venecia bella, insinuante y sospechosa también estaba enferma pero la negación y el ocultamiento se imponen a su realidad de mundo degradado que refleja el estado del protagonista contemplador, su malestar físico, su cuerpo vencido sin que él lo note o, tal vez, como pasa con su percepción de la ciudad, ocultándose su malestar al igual que oculta el de ella:

‘... Aschenbach, en su obsesión, imaginaba a veces que la huída y la muerte podrían hacer desaparecer toda la vida en derredor y dejarlo a él dueño de la isla; cuando, por las mañanas, a la orilla del mar, su mirada trágica, perdida, descansaba obsesionada; cuando a la caída de la tarde, le seguía infamemente por callejuelas donde la muerte repugnante escogía en secreto a sus víctimas, todo lo monstruoso le parecía posible y toda moralidad abolida.’

Es en este contexto en donde vemos la mutación final de Aschenbach, quizá su mayor acto de negociación con el mundo: como héroe de la novela de aprendizaje se sitúa en un lugar entre medio tomando elementos de los dos tipos restantes: la osadía del idealismo y la interioridad del romanticismo, con lo cual no decimos que se enmarca absolutamente en esta tipología pues esa coincidencia de los atributos de uno y otro héroe se da en momentos específicos de la obra, siendo el más notorio de ellos, cuando decide dejarse pintar el pelo, maquillar, hacerse joven, disfrazarse de joven en Venecia, la ciudad de los ocultamientos y, por qué no recordarlo, de los carnavales, las máscaras, la decadencia:

‘... Allí se encontraba sentado el maestro, el artista famoso, el autor de Un miserable, que en una forma clásica y pura renegara de toda bohemia y todo extravío; el que se alejó de lo irregular, condenando todo placer maldito; el que supo alzarse sobre tan elevado pedestal, y, superando su saber y su ironía, gozó de la confianza de las masas. Allí estaba el escritor de gloria oficial, cuyo nombre había sido ennoblecido, y cuyo estilo servía para formar a los niños en las escuelas. Sus párpados se habían cerrado. Sólo de vez en cuando brillaba un momento, burlona y avergonzada, una mirada para ocultarse en seguida, y sus labios yertos, brillantes a fuerza de cosméticos, murmuraban en palabras la extraña lógica del ensueño...’

Recordemos, sin embargo, que el mundo en el que se halla inmerso es engañoso, oscuro, pestilente, que la mirada ofrecida por el héroe está sesgada por una suerte de encantamiento a su interioridad, en fin, la Venecia que todo este tiempo hemos observado, aquella que sirve de marco a las contemplaciones del artista, es falseada, él, como creador de ficciones, engendró su obra máxima, asumiendo el rol del contemplador, el

perseguidor, el narrador: el escritor. Por eso esa imagen de Gustavo von Aschenbach nos recuerda al viejo disfrazado de joven que viajaba con él en el vapor que lo traería a la ciudad de los canales, ese al que él despreció, a quien nos hizo ver con lástima, ese que parecía una broma de la vejez y la juventud... ahora era él quien lo encarnaba. Por tanto, el protagonista nos recuerda a una perversión de la novela de aprendizaje: Gustavo se disfraza de joven, ha jugado a ser un joven recuperando la emoción del primer amor, pero no lo es...

Es en este acto extremo de negociación, por parte del escritor prominente, del que no ha quedado nada, disfrazado de joven, cuando el clima por fin se nos revela, de nuevo, tal cual es:

'... Soplaban viento cálido, de tormenta. Llovía rara vez y en escasa cantidad, pero el aire era húmedo, pesado y lleno de olores putrefactos. EL viento silbaba, azotaba, rugía. Aschenbach, febril, bajo su pintura, llegaba a creer que andaban por el espacio espíritus maléficos del viento, aves de mal agüero que venían del mar, que revolvían su comida y la llenaban de excrementos. Porque con el bochorno se le había ido el apetito, y tenía la impresión de que los alimentos estaban envenenados con sustancias contagiosas.' (94 - 95).

Al final de la obra, el clima delata a la ciudad que el contemplador nos ha mostrado parcialmente, contaminado por sus ojos velados, por el paroxismo que lo lleva a sentir, a saber de cierto, que sin Tadrio su vida no tiene sentido, en este punto, las máscaras se caen para develarnos la realidad: Aschenbach no puede mantener la farsa, su cuerpo lo ha vencido... ha luchado, asumiendo su faceta idealista, perdió la batalla y el sentimiento de derrota se refleja en su corporeidad:

'... Algunos días después, Gustavo von Aschenbach, que se sentía mal, salió del hotel por la mañana más tarde de lo acostumbrado. Tenía que luchar con vértigos, sólo a medias corporales, acompañados de cierto terror violento, de cierto sentimiento de encontrarse sin salida y sin esperanza, y que no sabía claramente si se refería al mundo exterior o a su propia existencia.'

Soportando, como podemos ver, un malestar visceral, se entera de la partida de Tadrio y su familia... Es aquí, más que en cualquier otro lugar, en donde el clima externo es una redundancia del clima interno, del alma, la mente y el cuerpo del contemplador, a punto de desistir:

'... La playa presentaba un aspecto desagradable (...) Otoño y decadencia parecían abrumar al balneario días antes animado por tanta profusión de colores, y en aquel instante ya casi abandonado, tanto que ni siquiera la arena estaba limpia. Un aparato fotográfico, cuyo dueño no apareció por ningún sitio, descansaba junto al mar sobre su trípode, y el paño negro que habían echado sobre él flotaba al viento.'

Así, llegamos al final. El título nos lo anticipaba, el encuentro del desconocido foráneo que lo incitó a viajar justo frente al cementerio, también, además están la sensación de ataúd que manifiesta experimentar al subirse a una góndola, su anhelo porque ese viaje sea para siempre (que nos hace recordar una de las metáforas enlistada por Borges que relaciona al viaje con la muerte), su obviar el clima que le sentaba mal y por lo cual casi se marcha de Venecia, su obviar la peste, el saber que sin Tadrio su vida carecía de sentido... en fin, se podría decir que el protagonista seguía el ritmo marcado por su destino, pero en el caso de Gustavo von Aschenbach se trata de algo más: es un protagonista lúcido que decide, a cada paso, quedarse en la ciudad, que decide el término de sus días. Tal y como lo dijimos arriba, él, artista, él, escritor, estaba escribiendo su obra maestra cuyo punto final no podía ser otro que su propia muerte, allí, en la playa, observando a su objeto de deseo, al efebo que hiciera a su ser sentir lo que creía olvidado:

'... En un instante dado se levantó para encontrar la mirada, pero cayó de bruces, de modo que sus ojos

tenían que mirar de abajo arriba, mientras su rostro tomaba la expresión cansada, dulcemente desfallecida, de un adormecimiento profundo. Sin embargo, le parecía que, desde lejos, el pálido y amable mancebo le sonreía y le saludaba.

Pasaron unos minutos antes de que acudieran en su auxilio; había caído al lado de su silla. Le llevaron a su habitación, y aquel mismo día, el mundo, respetuosamente estremecido, recibió la noticia de su muerte.'

Quedó tendido. Su alma, por primera vez desaforada, dejó su cuerpo quizá con satisfacción... cayendo al abismo, extraviándose...

'... y en adelante nuestros esfuerzos se dirigen tan sólo a la belleza; es decir, a la sencillez, a la grandeza y a la nueva disciplina, a la nueva inocencia y a la forma; pero inocencia y forma, Fedón, conducen a la embriaguez y al deseo, dirigen quizá al espíritu noble hacia el espantoso delito del sentimiento que condena como infame su propia severidad estética; lo llevan al abismo, ellos también, lo llevan al abismo. Y nosotros, los poetas, caemos al abismo porque no podemos emprender el vuelo hacia arriba rectamente, sólo podemos extraviarnos. Ahora me voy, Fedón; quédate tú aquí, y sólo cuando ya hayas dejado de verme, vete tú también.' (97 - 98)

Y cuando Tadrio lo dejó de ver, se fue él también.

Apostillas al nombre

Hemos visto cómo los climas externo e interno nos permiten testificar el fenómeno de los espejos encontrados, cómo se reflejan mutuamente, fenómeno que se nos presenta más claro, más oscuro (porque cada puerta que se abre esconde maravillas en principio inasibles) gracias a ese otro enfrentamiento propio de la interacción entre las personas y la obra: la lectura, más aún si, como en el caso de este escrito, hay un tercer invitado a esa interacción, aquí, el joven Lukács. Por ahora nos despedimos, mis queridas y queridos lectores, con una aclaración: mutando o asumiendo uno de los tipos de héroes, los personajes nos presenta un mundo que, en tanto 'tergiversado' ('no - real'), no deja de ser posible como lo son todos los mundos que existen dentro de lo que se ha dado por llamar ficción: al final se trata de la potencialidad, de, como lo dijo alguien que algo sabía de ficciones, un jardín de los senderos que se bifurcan.

BIBLIOGRAFÍA

1. LUKÁCS, George. Teoría de la novela. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1974. 174 págs.
2. MANN, Thomas. La muerte en Venecia. Las tablas de la ley. Barcelona: Plaza & Janes, 1987. 189 págs.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 11.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 12.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 27.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 28.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 28.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 40.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 47.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 56.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 56.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 57.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 58.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 61.

La imagen del plátano que le da sombra a Sócrates y a su acompañante es del Fedro de Platón. Por lo cual, no sabemos con certeza si se refiere a Fedón o a Fedro o si el autor tenía una intención diferente al presentarnos a Fedón en el rol de Fedro. También está la opción de un error de la edición consultada.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 63.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 64.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 70.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 68.

Ver LUKÁCS, Teoría de la novela, pág. 91.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 74.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 93.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 96.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., págs. 94 - 95.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 98.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 98.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 100.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 97 - 98.

LUKÁCS, George. Teoría de la novela. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1974. Pág. 18.

Lukács nos dice que esta es una fórmula tomada de Fichte que, a nuestro pensar, da cuenta de la definición del mundo del teórico húngaro. Ver LUKÁCS, Teoría de la novela, pág. 19.

Ver LUKÁCS, Teoría de la novela, pág. 89.

Ver LUKÁCS, Teoría de la novela, pág. 89.

Ver LUKÁCS, Teoría de la novela, pág. 90.

Ver LUKÁCS, Teoría de la novela, pág. 91.

Ver LUKÁCS, Teoría de la novela, pág. 104.

Ver LUKÁCS, Teoría de la novela, pág. 105.

Ver LUKÁCS, Teoría de la novela, pág. 105.

Ver LUKÁCS, Teoría de la novela, pág. 106.

Ver LUKÁCS, Teoría de la novela, pág. 109.

Ver LUKÁCS, Teoría de la novela, págs. 109 - 110.

Ver LUKÁCS, Teoría de la novela, pág. 123.

Ver LUKÁCS, Teoría de la novela, pág. 122.

Ver LUKÁCS, Teoría de la novela, pág. 122.

Ver LUKÁCS, Teoría de la novela, pág. 124.

MANN, Thomas. La muerte en Venecia. Las tablas de la ley. Barcelona: Plaza & Janes, 1987. Pág. 86.

Ver, MANN, La muerte en Venecia..., pág. 8.

