

Impersonalidad y temporalidad artística en *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, *Por el camino de Swann* de Marcel Proust y *La hora de la estrella* de Clarice Lispector

Mariano Ernesto Mosquera

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

marianoernestomosquera@gmail.com

Resumen

En *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, *Por el camino de Swann*, de Marcel Proust, y *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector, se observan distintas resoluciones a equivalentes fuerzas asubjetivas que recorren a las figuras de artista. En el texto de Mann, *Bildungsroman* fallida, Aschenbach, escritor canonizado cuya figura replicaba a la del artista según el paradigma humanista (dominio de sí, disciplina creadora), no puede *comerciar* con aquel deseo que lo posesiona y, finalmente, muere. La metáfora económica es útil. Aschenbach no puede *capitalizar* ningún conocimiento en el flujo del devenir en el que se ve inmerso. El deseo es, entonces, un límite, y deja a la obra y a la escritura *en el pasado*. En la novela de Proust, esto se resuelve de otra forma. El narrador es también el sujeto de una formación, pero una formación exitosa. La figura de artista que se construye es aquella que sólo funciona, sólo es productiva, sólo encuentra “verdades profundas” y nuevas líneas de aprendizaje en la aceptación de las fuerzas involuntarias que violentan su pensamiento. La potencia asubjetiva se configura como condición de una escritura y una obra que son pensadas *en futuro*. Por último, en la novela de Clarice Lispector la potencia de lo impersonal es acogida como progresivo despojamiento y empobrecimiento del artista, como renuncia a la literatura, a la retórica y a la lengua mayor. La extenuación de la literatura autorreflexiva derivará en una escritura del *puro presente*, del “instante-já”. Escritura de pasado, escritura de futuro y escritura de presente: bajo estas tres figuras se puede pensar la problemática de la temporalidad artística en Mann, Proust y Lispector.

Abstract

In *Death in Venice*, by Thomas Mann, *Swann's way*, by Marcel Proust, and *The hour of the star*, by Clarice Lispector, there are different resolutions to equivalent non-subjective forces that run through the figures of artists. In Mann's text, failed *Bildungsroman*, Aschenbach, a canonized writer whose figure replicates that of the humanistic paradigm (self-control, creative discipline), cannot *trade* with the desire that possesses him and, eventually, dies. The economic metaphor is useful. Aschenbach cannot *capitalize* any knowledge in the flux of “becoming” in which he is immersed. Desire is, then, a limit, and leaves the work and the writing in *the past*. In Proust's novel, this is resolved otherwise. The narrator is also the subject of a growth, but a successful growth instead. The figure of artist that is constructed here is one that only works, that only is productive, only finds “deep truths” and new lines of learning in the acceptance of the involuntary forces that violate his thinking. The non-subjective power is configured as a condition of writing and work that are conceived *in future*. Finally, in the novel by Clarice Lispector, the impersonal power is addressed as a progressive dispossession and impoverishment of the artist, as a renunciation of literature, rhetoric and the “major language”. The exhaustion of self-reflective literature will result in a writing of pure present, in a writing of the “instante-já”. Writing of the past, writing of the future, writing of the present: under these three figures we may think the issue of artistic temporality in Mann, Proust and Lispector.

En una carta que se deja interpretar como manifiesto personal y, a la vez, como clave de acceso al horizonte de inteligibilidad de una amplia zona textual de la literatura del siglo XX, Fernando Pessoa reflexionaba sobre la figura de artista puesta en juego en su obra como el efecto de una “tendencia orgánica y constante a la despersonalización” (cit. Agamben 2010: 124). De esta manera, el procedimiento de los heterónomos se presenta como respuesta ética y estética a una fuerza asubjetiva que recorre y problematiza la ficción de escritor como creador. Más allá de la propuesta del autor portugués, el objetivo de este trabajo es el de, a partir del análisis de *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, *Por el camino de Swann*, de Marcel Proust, y *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector, extraer tres modelos posibles de resolución del proceso de subjetivación de un artista atravesado por fuerzas despersonalizantes.

Se podría iniciar el análisis de la figura del artista en *La muerte en Venecia* reconociéndola, al menos tentativamente, bajo el influjo de la *Bildungsroman*. Pero lo primero que salta a la vista es que Aschenbach se aleja del esquema típico del género por ser un personaje que, pasando la cincuentena, se encuentra ya en su madurez, muy lejos del primer Wilhelm Meister de Goethe. Novela de educación tardía se podría, entonces, decir. Aschenbach es mostrado como un sujeto ya instalado en el momento cumbre de su carrera de escritor. Canonizadas, institucionalizadas, “las obras de Gustavo Aschenbach adquirieron cierto carácter oficial, didáctico” (Mann 1968: 195), e incluso fueron incluidas en la currícula escolar alemana. La clave interpretativa de la vida y obra de este personaje es reconstruida por remisión a un doble componente genealógico, familiar: “La combinación de ese espíritu de rectitud profesional [paterna] con los ímpetus apasionados y oscuros provenientes de su ascendencia materna, habían producido un artista, el artista singular que se llamaba Gustavo Aschenbach” (190). Esta bipolaridad simbólica, que Trías (1976) ya había señalado como característica de toda la poética manniana, se resuelve en este segundo capítulo de forma particular. La obra de Aschenbach aparecerá como un fruto voluntarista, que depende del sacrificio del ocio y el placer. Vida disciplinada, aislada, ascética, que construye una obra del “a pesar de”, una obra de la superación “de la debilidad corporal, del vicio, de la pasión” (Mann 1968: 192). Imposición, entonces, de la herencia paterna sobre la materna. En resumen, esta primera figura muestra a un sujeto artístico autónomo, autosuficiente, plenamente centrado: “penetrando en el mundo creado por las obras de Aschenbach, veíase el elegante dominio del autor, el dominio de sí mismo” (193).

La novela toma esta configuración subjetiva como punto de partida, pero la muestra, en el presente del enunciado, como inoperante: “el escritor no había podido detener [...] la vibración interna del impulso creador” (183). Es en este marco de inoperatividad, de malfuncionamiento disciplinar del sujeto respecto de sí mismo, donde emerge en Aschenbach el deseo de viajar. Como bien señala Trías, este *Wanderlust* nace de la tensión generada por un “agotamiento creciente”, de una necesidad “de aire y de espacio libre” (Trías 1976: 214). Un sujeto que, asfixiado por su propia obra, siente la necesidad de huir de ella y de su “labor obstinada, dura y apasionada” (Mann 1968: 186). Liberación, descanso, olvido. Estas determinaciones de su *Wanderlust* armonizan con la forma en que se caracteriza a la costa veneciana, destino elegido por Aschenbach tras un primer intento fallido. El amor al mar será el amor al reposo, al descanso, pero también, en un giro “perverso”, amor a lo inarticulado, indeterminado, desmedido y eterno, una fuerza “opuesta enteramente a las exigencias de su misión en el mundo” (212), opuesta a su misión de escritura, de Obra.

La horizontalidad del mar es rápidamente recortada por una figura humana, Tazio. Pero este niño, lejos de figurar una evacuación a aquella “fuerza perversa”, implica un reforzamiento desmedido de ésta. *Wanderlust*, mar y Tazio se relacionan metonímicamente configurando la

unidad del deseo de Aschenbach que, incapaz de poner en efecto una moderación, se entrega pasivamente a la pasión amorosa y al “culto de lo bello”. La clave de esta entrega será, en contraposición a la disciplina creadora de *Obra*, el exceso y el derroche: “si antes acostumbraba consagrar a su obra todo el acopio de fuerzas que el sueño, el alimento, la Naturaleza le prestaban, esta vez dilapidaba a manos llenas, en exaltación y fantasía, toda la fuerza diaria” (229).

Ni siquiera la proximidad de la muerte física, en manos de la peste, servirá de fuerza correctiva a Aschenbach enamorado. El artista se encuentra fuera de su ser y no quiere (ni puede) volver a él: “el que está fuera de sí, nada aborrece tanto como volver a su propio ser” (246). La enfermedad de la Voluntad, en tanto incapacidad a ejercer un principio moderador “en forma de acción productiva”, remitirá, sin fisuras, a la enfermedad del cuerpo. La pasión homo-erótica aparece, entonces, como una fuerza antivital, o, mejor dicho, como una vitalidad que destruye al propio sujeto. Es de esta manera en que podemos entender la referencia a Platón. La belleza, eje de la relación con Tadzio, no será entendida, como en *El banquete*, según un criterio fecundador, como productor de obras bellas. Más bien, siguiendo los postulados del diálogo *Fedón*, la belleza es pensada como aquel camino sensible hacia el espíritu que sólo es alcanzable en el sacrificio del sujeto mismo, sacrificio que redundará en la esterilidad, la inoperancia: “nosotros, los poetas, caemos al abismo” (252).

La muerte en Venecia puede ser pensada como una *Bildungsroman* en tanto se propone al viaje en su posibilidad de ruptura, de instauración de un cambio y de una vida nueva. Pero tal posibilidad se muestra, en su singularidad, como una posibilidad fallida, forcluida por su inmersión en la fuerza perversa del deseo, que atenta contra el propio sujeto deseante. No hay aprendizaje, no hay progreso humanista del desarrollo del sujeto que ejerce un dominio sobre sí. *La muerte en Venecia* es el relato monstruoso de una decadencia, de un devenir destructivo y de, finalmente, una muerte.

Marcel Proust, en *Por el camino de Swann*, muestra otro tipo de resolución. El primer cuadro de este otro modelo es una escena de lectura: la del niño-narrador frente a la obra del escritor Bergotte. En una primera aproximación, la relación del niño con el libro se podría caracterizar como meramente placentera en términos “culturales”, como una relación de entretenimiento. Pero, si en esta primera instancia el niño encontraba atractivo meramente en la temática amorosa del texto, en un segundo momento, que implicará una segunda aproximación, éste se sentirá atraído por las “expresiones raras” que remitían a “su estilo” (Proust 2009: 120). La relación con el libro ya no será la del placer confortable, sino la del goce sin separación: “un gozo que sentí en una región más profunda de mi ser, más lisa y anchurosa, y de donde había desaparecido todo obstáculo y separación” (121). Este pasaje del placer al goce es, retomando la conceptualización barthesiana, también el pasaje del texto *legible* al texto *escribible*, es decir, el pasaje del narrador que no es ya un consumidor, sino un productor del texto (Barthes 2004: 2).

Esta primera alegría de la lectura-escritura se encuentra, en la novela, bloqueada. Enfrentado al propio deseo de escribir, el narrador se pregunta por aquel asunto sobre el que escribir. Sin embargo, esta pregunta, lejos de organizarlo, lo lanza a una inoperatividad y a una renuncia: “ya era hora de ir pensando lo que iba a escribir [...] [pero] en cuanto me hacía yo esta pregunta [...], mi espíritu dejaba de funcionar, no veía más que un vacío delante de mi atención, me daba cuenta que yo no tenía una cualidad genial [...] Y, descorazonado, renunciaba por siempre a la literatura” (Proust 2009: 213-214).

Lo que se intenta configurar en este breve análisis es aquello mismo que señaló Barthes (1976): la *Recherche* es el relato de un aprendizaje, la *Bildungsroman* (ni realista ni romántica) de un hombre de letras, la historia de una escritura. Historia articulada, según

Barthes, en tres momentos. Un primer momento del deseo o la voluntad de escribir: Bergotte y Martinville. Un segundo momento de la impotencia de escribir sobre la que insistirá la mayor parte del ciclo novelístico: Norpois, Goncourt y la vuelta a París, pero también, como señalamos, aquella primera escena de bloqueo. Por último, el reencuentro con el poder de la escritura y la proyección de la Obra con la que termina *El tiempo recobrado*. “Conquista de la letra” que abismará toda la *Recherche* y revelará como efecto *après-coup* un texto tensionado hacia el futuro, una novela que escenifica su propio carácter iniciático, una obra que prepara el advenimiento de la Obra.

Entre el deseo, el bloqueo y la promesa de superación de la impotencia media una imagen y una dinámica del pensamiento absolutamente singular. Una imagen del pensamiento irreductible a la presente en la *nouvelle* de Thomas Mann. No es, entonces, el pensamiento aliado a la figura humanista del artista en tanto dominio de sí. Como señala Deleuze (1995), la imagen del pensamiento en Proust no es filosófica, es decir, no es metódica, no es cartesiana, no es disciplinada. No es, en suma, el ejercicio de la buena voluntad. La clave proustiana es que el pensamiento sólo encuentra verdades profundas cuando es forzado a pensar, cuando opera involuntariamente coaccionado por una fuerza asubjetiva, a la vez fortuita e inevitable, azar y necesidad. El paradigma de la productividad de esta resolución estética será la archifamosa escena de la magdalena.

Por último, la novela de Clarice Lispector. *La hora de la estrella* se inserta en la última etapa de la producción de Clarice, desde *Agua viva* hasta el póstumo *Un soplo de vida*, etapa que ha sido caracterizada por Ítalo Moriconi como una puesta en escena de “los límites y la extenuación de un proyecto de progresiva radicalización de la escritura autorreflexiva” (2010: 108). Rescatando una fórmula ya acuñada por la misma escritora para referirse a sus textos de los setenta, el crítico llama “la hora de la basura” a este último ciclo, dejando en claro el carácter de lúcida disolución de un camino comenzado treinta años antes con *Cerca del corazón salvaje*.

En términos positivos, Moriconi señala que el procedimiento que estructura las obras de “la hora de la basura” se puede resumir como la dominación del deseo del narrador por “crear efectos de simultaneidad entre los hechos narrados y la escritura, que se propone como una inscripción simultánea del proceso por el cual un pensar/sentir se hace efectivo” (110). Este procedimiento configura una poética tensionada con su propio presente, una textualidad que, para retomar la expresión de *Agua viva*, se deja leer como escritura del “instante-já”.

Pero el cuadro completo de esta literatura del presente sólo se deja leer cuando se la piensa como un agenciamiento atravesado por un proceso de despersonalización singular. Tal como señala Aguilar en su prólogo a *La hora de la estrella*, los sujetos de la novela sufren una pérdida de atributos. Rescatando una conceptualización deleuziana, el crítico afirma que una potencia impersonal recorre distintos niveles y distintas posiciones subjetivas desencadenando siempre una desintegración identitaria (Aguilar 2010: 6).

Este proceso de descomposición se muestra en primer lugar como desfondamiento institucional. El narrador de la novela, Rodrigo S. M., insiste sobre la idea de estar “absolutamente cansado de la literatura” (Lispector 2010: 74). El agotamiento de la institución literaria se expresa como impugnación de su Lengua. Rodrigo abandona los “adjetivos esplendorosos”, los “carnosos sustantivos” y los “verbos tan elegantes” (15). La vana ornamentación del discurso y los sentimentalismos aparecerán como inadecuados para una escritura que pretende constituirse como “hechos sin literatura” (16-17).

El desfondamiento institucional mostrará entonces como correlato necesario una descomposición del instituido, una descomposición del sujeto. Por un lado, despersonalización del objeto de la narración. Macabea aparecerá como un personaje precario

sin ninguna distintividad: “la muchacha no tenía. ¿Qué no tenía? Apenas eso mismo: no tenía” (15). Aquella “pobreza” de recursos técnicos y lingüísticos se ajusta a una “pobreza” de personaje, a una Macabea que es “simplicidad orgánica” (66). Por otro lado, en el nivel de la enunciación, el despojamiento subjetivo se mostrará bajo dos formas. En primer lugar, como “transfiguración en otro” (21). El narrador redonda alrededor de la idea de necesitar ponerse al nivel de la nordestina e incluso replicará las inscripciones textuales: “[Ella] era apenas fina materia orgánica. Existía. Sólo eso. ¿Y yo? De mí sólo se sabe que respiro” (40). En segundo lugar, como consecuencia de este procedimiento de nivelación, el narrador entablará con el propio relato relaciones de extrañamiento y exterioridad. Rodrigo, distanciado de la narración por lo que considera un “falso libre arbitrio” (13), apelará a ella como “fuerza mayor”, abriendo paso tanto a la falta de responsabilidad como a la más pura necesidad: “El hecho es que tengo en mis manos un destino y sin embargo no me siento con el poder de inventar libremente: sigo una oculta línea fatal. Estoy obligado a buscar una verdad que me supera” (21). Pero un narrador que reconoce estar sometido a la potencia impersonal de la narración no tarda en postular su insignificancia, su carácter de intercambiable: “Además –descubro ahora– yo tampoco hago la menor falta y hasta lo que escribo podría escribirlo cualquier otro” (14). En un ambiente destituido por la potencia de lo impersonal, incluso los tradicionales “poderes” del narrador se encuentran suspendidos.

En las tres novelas que analizamos se observan entonces distintas resoluciones a equivalentes fuerzas asubjetivas que recorren a las figuras de artistas. En *Muerte en Venecia*, *Bildungsroman* fallida, Aschenbach, escritor canonizado cuya figura replicaba a la del artista según el paradigma humanista (dominio de sí, disciplina creadora), no puede *comerciar* con aquel deseo que lo posesiona y, finalmente, muere. La metáfora económica es útil. Aschenbach no puede *capitalizar* ningún conocimiento en el flujo del devenir en el que se ve inmerso. El deseo es, entonces, un límite, y deja a la obra y a la escritura *en el pasado*. En la novela de Proust esto se resuelve de otra forma. El narrador es también el sujeto de una formación, pero una formación exitosa. La figura de artista que se construye es aquella que sólo funciona, sólo es productiva, sólo encuentra “verdades profundas” y nuevas líneas de aprendizaje en la aceptación de las fuerzas involuntarias que violentan su pensamiento. La potencia asubjetiva es, entonces, condición de una escritura y una obra que son pensadas *en futuro*. Por último, en la novela de Clarice Lispector, la potencia de lo impersonal es acogida como progresivo despojamiento y empobrecimiento del artista y del personaje, como renuncia a la literatura, a la retórica y a la lengua mayor. La extenuación de la literatura autorreflexiva derivará en una escritura del *puro presente*, del “instante-já”. Escritura en el pasado, escritura en el futuro y escritura en el presente: bajo estas figuras puede pensarse la temporalidad artística singular que surge como respuesta a una misma potencia de despersonalización que atraviesa estas tres máquinas literarias.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. “La intensidad de los perros vagabundos: introducción a *La hora de la estrella*”. En Clarice Lispector, *La hora de la estrella*. Traducción de Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

Barthes, Roland. “Proust y los nombres”. En *El grado cero de la escritura / Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

_____. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Lispector, Clarice. *La hora de la estrella*. Traducción de Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

Mann, Thomas. *Confesiones del aventurero Félix Krull, Penas tempranas, Las tablas de la Ley, La muerte en Venecia*. Traducción de Anny Dell'Erba, Raúl Schiaffino y Martín Rivas. Barcelona: Planeta, 1968.

Moriconi, Ítalo. "La hora de la basura". En Clarice Lispector, *La hora de la estrella*. Traducción de Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*. Traducción de Pedro Salinas. Madrid: Alianza, 2009.

Trías, Eugenio. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1976.