

La figura de artista, la belleza y el deseo en dos novelas cortas: *Noches florentinas*, de Heinrich Heine, y *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann

María Cecilia Sánchez Idiart

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

cecisi89@gmail.com

Resumen

Tanto *Noches florentinas*, de Heinrich Heine, como *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, son novelas cortas que tienen como uno de sus problemas centrales el estatuto del artista en la sociedad burguesa. El propósito de este trabajo comparativo es examinar las figuras de artista, los modelos de belleza y los objetos de deseo presentes en ambos textos, y analizar en ellos la relación conflictiva que se trama entre el sujeto creador y la sociedad moderna. En *Noches florentinas*, el personaje de Maximiliano es un hedonista que accede, mediante el arte, a un mundo de experiencias sublimes distanciado de la fría racionalidad burguesa. Los paradigmas estéticos del pasado y la figura de Lorenza encarnan placeres no satisfechos por el mundo moderno; así, el arte encierra una utopía y el artista se configura como un *outsider* ajeno al utilitarismo burgués. En cambio, *Muerte en Venecia* presenta una figura de artista ya profesionalizado: la producción estética de Aschenbach está sometida al rigor del modo de producción capitalista. Lejos de la utopía y del ensueño, el trabajo del artista se rige por la opresión y la cronometrización de la vida propias del mundo moderno. Si las figuras de artista elaboradas por cada texto difieren en cuanto a su relación con el pragmatismo burgués, en ambas novelas cortas los objetos de deseo y las fuentes de belleza se ubican por fuera de la sociedad moderna. Maximiliano, en *Noches florentinas*, venera modelos de belleza exóticos (como Lorenza) o ya caducos (como la estatua griega), mientras que Aschenbach, por su parte, en el texto de Mann, encuentra su objeto de deseo en un joven que conoce en Venecia, alejado de arduo trabajo que le exige su vida de artista. En ambos relatos, la transgresión a las convenciones sociales del mundo moderno aparece como condición de posibilidad para el surgimiento y el mantenimiento del deseo.

Abstract

Both *Florentine nights*, by Heinrich Heine, and *Death in Venice*, by Thomas Mann, are *nouvelles* which present as a main problem the position of the artist in bourgeois society. The purpose of this comparative analysis is to examine the figures of artists, the models of beauty and the objects of desire portrayed in both texts, as well as to consider the conflictive relation woven between the artist and modern society. In *Florentine nights*, the character of Maximilian is a hedonist who, through art, penetrates a world of sublime experiences away from cold bourgeois rationality. Past aesthetic paradigms and the figure of Laurence embody unfulfilled pleasures; thus, art is a form of utopia and the artist is an outsider away from bourgeois utilitarianism. In contrast, *Death in Venice* constructs an artist that is already professionalized: Aschenbach's aesthetic production is subsumed to the oppression and the chronometrization of life which characterize the modern world. If the figures of artists presented by each text are dissimilar with regard to their link to bourgeois pragmatism, in both *nouvelles* the objects of desire and the sources of beauty are found beyond the boundaries of modern society. Maximilian, in *Florentine nights*, reveres models of beauty which are either exotic (Laurence) or ancient (the Greek statue), while Aschenbach finds his object of desire in a boy he meets in Venice, away from the hard work demanded by his life as an artist. In both texts, the transgression of the social conventions of the modern world appears as a condition of possibility to the origin and the perdurance of desire.

El propósito de este trabajo es el de examinar comparativamente la problematización del estatuto del artista en la sociedad burguesa tal como aparece configurada en *Noches florentinas* (1836), de Heinrich Heine, y *Muerte en Venecia* (1912), de Thomas Mann. Previamente al análisis textual, es preciso realizar una breve diferenciación del contexto de producción de cada obra. *Noches florentinas* se sitúa dentro del período de la Restauración, el cual se distingue, según Miguel Vedda (2007: 155), “por una disposición intimista y por una tendencia a la resignación”. Sin embargo, a pesar del carácter reputadamente conservador, privado e individual de las novelas cortas de esta época, este relato de Heine, como se argumentará a continuación, le asigna al arte una función crítica y utópica. Con respecto a Mann, Lukács (1969) vincula al prusianismo la oposición entre sensualismo y disciplina vital que resulta una antítesis estructurante del relato de Mann, considerada por el crítico húngaro como característica de la sociedad alemana inmediatamente previa a la Primera Guerra Mundial. Sostiene, en este sentido, que Mann y Fontane fueron los únicos escritores alemanes que descubrieron la debilidad interna de este riguroso ascetismo prusiano. Será nuestro propósito relevar en *Muerte en Venecia* los límites de la disciplina y de la cronometrización de la vida impuestas por el prusianismo.

En primera instancia, nuestro análisis se focalizará en el tipo de figura de artista que construye cada texto. En *Noches florentinas*, el arte y el mundo burgués se encuentran en una neta relación antagónica. Si bien Maximiliano no es exactamente un artista, es un hedonista que disfruta apasionadamente de la belleza y del arte. Todas las formas de arte le brindan una idéntica satisfacción sensorial y lo transportan a un mundo de ensueños alejado de la racionalidad imperante en el mundo moderno. Esta realidad estética paralela se caracteriza por la suntuosidad, la sensualidad, el desorden, el placer de los sentidos: “Por todas partes espejitos, amorcillos dorados, porcelana china, un caos encantador de cintas” (Heine 1971: 40). Max se distingue por percibir el mundo desde una perspectiva estética; así, no sólo aprecia la belleza artística, sino también la natural, y afirma incluso que hay entre ellas una relación circular, una retroalimentación: “la naturaleza, que primero suministró a los artistas sus modelos, copia hoy a su vez las obras maestras, que merced a aquellos modelos surgieron” (28). Si Max rechaza los modelos actuales de belleza (por ejemplo, el ballet de la Ópera de París) y la inautenticidad de las mujeres vivas, se reivindican estéticas antiguas, ya caducas: “la diosa mármorea aparecía intacta con sus rasgos de pura belleza [...], brillando entre la hierba como una revelación griega” (20). El personaje del médico (que, guiado por el principio de utilidad, está siempre apurado y enuncia un discurso asertivo libre de ambigüedades) y el espectador burgués de la Ópera (quien valora la experiencia estética por el costo de la entrada, la practicidad y los tecnicismos) se oponen diametralmente a Max, que, apartándose de la racionalidad burguesa, se deleita en experiencias estéticas que le aportan sentidos indescifrables y vivencias perturbadoras cercanas a la locura: “no podía interpretar este enigma bailado; [...] la música [...] me llevaba por caminos extraviados, procuraba confundirme arteramente y me perturbaba de continuo” (58). El artista o esteta aparece como un *outsider* horrorizado, como señalan tanto Vedda (2009) como Setton (2007), ante la tendencia del capitalismo hacia la cosificación, el fetichismo y la mercantilización, hacia el predominio del utilitarismo ascético y cuantitativo. En Londres, ciudad donde “el hombre, desespiritualizado, realiza como un espectro, maquinalmente, sus negocios habituales” (Heine 1971: 53), Max se espanta ante la cosificación de los hombres y la vivificación de las máquinas, la exacta cronometrización que engendra una vida desapasionada y automatizada de la que sólo el arte puede despertarnos, como se evidenciará en su encuentro con Lorenza. Ella, cuya cara tenía una “belleza griega” (54), también es asociada a modelos estéticos ya

caducos. Desarrolla una danza vinculada a la naturaleza, lo primitivo y lo telúrico, tomando distancia de las convenciones artísticas contemporáneas: “No era una danza clásica, pero tampoco una danza romántica” (58). Si Paganini, músico que fascina a Max y que es asociado al color negro, a lo infernal y a la muerte, contrasta con Bellini (siempre impecablemente vestido) por usar para su concierto un traje “de hechura horrible” (38), Lorenza mostrará una análoga distancia respecto a las convenciones sociales burguesas: así, a un caballero “le extrañaba bastante que [Lorenza] hubiera rechazado siempre su invitación a una contradanza, asegurándole que no sabía bailar” (70). De este modo, la belleza de Lorenza se configura como antitética a la imperante en las instituciones artísticas burguesas.

Si en el relato de Heine el arte y la racionalidad burguesa se encuentran en una tensión insalvable, *Muerte en Venecia* construye una figura de artista profesionalizado. Hasta el momento de su viaje a Venecia, Aschenbach ha aplicado en su vida la rígida disciplina vital y el principio de ascetismo promovidos por el prusianismo: su máxima era la de “resistir” (Mann 1999: 25) y había sacrificado el ocio condenándose a una perpetua insatisfacción, para poder dedicarse a la creación literaria con una total y fría entrega. Lejos de la inspiración creadora del genio romántico, la producción artística de este escritor se encuentra administrada racionalmente: empieza su día con una ducha fría para dedicarle a su trabajo las horas de la mañana. Vida marcada, entonces, por la disciplina corporal e intelectual, el autodomínio y el sentido del deber, moral del esfuerzo que, ciertamente, había rendido sus frutos: aclamado tanto por el público filisteo y masivo como por el más exigente, se le había concedido un título nobiliario y sus textos, desprovistos ya de innovaciones formales, ingresaron a la enseñanza escolar gracias a su tono pedagógico y complaciente con el poder.

Sin embargo, el carácter de Aschenbach no se encuentra desprovisto de contradicciones internas. Su personalidad se encuentra escindida entre su herencia paterna, que le proporcionó “un sentido del deber austero y escrupuloso” (24), y su herencia materna, de “una sangre más cálida y sensual” (23) y cargada de “impulsos más oscuros y fogosos” (24). La fusión de estas dos tendencias configura el particular carácter de Aschenbach. Resuena esta antítesis en el artículo de Mann titulado “Lübeck, forma de vida espiritual”. Allí, el escritor se construye a sí mismo a partir de la escisión entre esta doble herencia: “[mi hermano y yo] sabemos lo que nuestro carácter debe a nuestra madre y a su ‘jovial naturaleza’ meridional; pero tenemos también de nuestro padre ‘la conducta grave de la vida’, la ética, que no es más que una misma cosa [...] con el burguesismo” (Mann 1975: 37). No es nuestra intención la de ensayar una lectura biografista, sino la de recuperar la relación que traza Mann en este artículo entre el “sentido del deber” y el modo de vida burgués. El artista, lejos de ser representado como un *outsider* como en Heine, aparece integrado al mundo burgués y a los deberes que éste exige (la consolidación de una familia y un hogar). Al igual que en *Muerte en Venecia*, la dimensión de la disciplina y el autodomínio es asociada a la figura masculina, en tanto que a lo femenino se vinculan la sensualidad y lo impulsivo.

Regresando al relato, resulta evidente que en la vida de Aschenbach, previamente a su viaje a Venecia, se había impuesto la herencia paterna. Incluso la descripción física del personaje pone en primer plano el predominio de lo intelectual sobre lo corporal: “Su cabeza parecía una tanto más grande en comparación con el cuerpo, casi quebradizo” (Mann 1999: 31). Más adelante, al recordar en Venecia a sus antepasados, el escritor se enfrenta a la revelación de que su vida, al igual que la de sus padres, había importado una idéntica cuota de sacrificio y perseverancia: “¿qué hubieran dicho [sus padres] [...] de esa vida que él mismo [...] había, en otro tiempo, hecho objeto de sus sarcasmos juveniles, y que en el fondo había sido tan similar a la de ellos?” (91). En contraste con el hedonismo y la extravagancia de las figuras de artista configuradas en *Noches florentinas*, en *Muerte en Venecia* el protagonista es un escritor burgués profesionalizado, consolidado como artista e integrante del canon literario oficial,

quien, sin embargo, va a enfrentarse a un desmoronamiento irresistible de la disciplina vital que hasta entonces lo había regido.

Así, iniciamos el segundo momento de nuestro análisis, centrado en los objetos de deseo que atraen a estas figuras de artista. Como punto de partida, resultan productivas las reflexiones de Bataille, quien sostiene que la transgresión a la condena del erotismo es precisamente la condición de posibilidad para que éste se desarrolle. Es inimaginable una sociedad “donde la actividad sexual no fuera inconciliable con la actitud asumida en la vida pública” (2001: 380) dado que el erotismo se aparta “del cálculo al que lo confina la organización de la vida social” (381). La transgresión como tensión irresoluble entre la sexualidad y la vida racionalizada será la noción que estructurará nuestro análisis. En *Noches florentinas*, Max (personaje que sólo se siente atraído por estatuas y retratos, por mujeres muertas, soñadas o moribundas) narra su enamoramiento de una estatua griega. Frente a la racionalidad utilitarista imperante, Max se ve invadido por un “sentimiento infantil”, una “impaciencia”, un “extraño impulso” irrefrenable (Heine 1971: 21) que lo lleva a visitar a la estatua en medio de la noche. De este modo, la escapada a escondidas de la madre, así como la condición inexplicable y casi perversa de la atracción que siente Max hacia la estatua, permiten vincular el surgimiento del deseo con la transgresión a las prescripciones del orden moral burgués. Max se escinde entre el pavor y el deleite, entre la sensación de estar perpetrando un crimen (“mi corazón latía como si fuese a cometer un homicidio”; 22) y la satisfacción de saciar su “apetencia infantil” (ibíd.). La figura del oxímoron (“la dulce sensación de espanto que recorrió mi alma”; ibíd.) sugiere que, si el mundo burgués es el reino del cálculo, lo cronometrado, la previsible rutina, el deseo sólo puede desarrollarse en oposición y por fuera de esas rígidas restricciones, desplegándose en el lugar ambiguo e incómodo de la transgresión y de la crítica. El amor, la belleza y el deseo deben refugiarse en el mundo de ensueños donde las polaridades (sueño-realidad, vida-muerte, espíritu-cuerpo) se vuelven difusas: la pequeña Very está muerta pero surge en la mente de Max “llena de vida” (24); Lorenza también parecía muerta pero “seguía bailando, con los ojos cerrados” (81). Objetos de deseo asociados a la muerte, a lo caduco, que, en el espacio utópico del arte, aparecen dotados de un vitalismo sobrecogedor.

En *Muerte en Venecia*, Aschenbach, hastiado de la ardua disciplina, siente un fuerte deseo de viajar, una “apetencia de lejanías juvenil e intensa” (Mann 1999: 32). Como en el texto de Heine, el deseo, por oposición a la sobriedad y al ascetismo del modo de vida burgués, se asocia a lo infantil y lo juvenil. Si en un primer momento del relato Aschenbach sólo quería llegar a viejo, ante el resurgimiento de su herencia materna en la exacerbación de su sensualidad, se ve profundamente seducido por la seguridad de que Tadzio *no* llegará a viejo y morirá tempranamente, congelado en una eterna juventud, certeza que Aschenbach extrae de la disposición enfermiza evidenciada por la blancura mortuoria del rostro del joven. Si Maximiliano, en el relato de Heine, se decía incapaz de juzgar la belleza masculina, Aschenbach, por el contrario, halla en el homoerotismo la liberación del sentido del deber. Como indica Trías (1976: 230), belleza y muerte en Mann se identifican: la homosexualidad (ligada también a la transgresión de las normas morales burguesas) se vincula a la muerte desde su esterilidad. En lugar del triunfo absoluto de lo sensual y lo corporal sobre lo intelectual y lo espiritual, Aschenbach halla en Tadzio más bien una superación de la dicotomía que contiene a ambos polos: “creyó abrazar la belleza misma con esa mirada, la forma como pensamiento divino, la perfección pura y única que vive en el espíritu y de la cual, para ser adorada, se había erigido allí una copia” (Mann 1999: 74). El viaje de autodescubrimiento del aclamado escritor, sin embargo, no puede culminar sino con la muerte: la tensión entre espiritualismo y sensualismo, entre la herencia paterna y la materna, entre la disciplina vital y la fuerza del deseo resulta autodestructiva. Amor, belleza, deseo y muerte parecen formar una unidad inextricable. Así lo expresa Mann en un artículo sobre la

poesía de Von Platen, donde se refiere a “ese amor infinito, insaciable, que desemboca en la muerte, que es la muerte porque no encuentra nada que le satisfaga en la tierra” (Mann 1975: 184).

De este modo, tanto en Heine como en Mann los objetos de deseo y las fuentes de belleza se ubican por fuera de la sociedad burguesa, y se oponen a ella con una clara función crítica. Si Maximiliano, en *Noches florentinas*, se siente atraído sólo por mujeres asociadas a la representación artística o a la muerte, Aschenbach, por su parte, en *Muerte en Venecia*, halla el renacimiento de su deseo en un joven que conoce en una exótica ciudad costera, alejado de arduo trabajo y del sacrificio que le exige su vida de artista. En ambos relatos, la estrecha asociación entre belleza, deseo y muerte (y, adicionalmente, el tópico del homoerotismo en Mann) permite pensar que la transgresión a las convenciones del mundo moderno aparece como condición de posibilidad para el surgimiento y el mantenimiento del deseo.

A modo de conclusión, podemos decir que frente a la tiranía burguesa del espiritualismo, Heine reivindica la sensualidad y el placer de los sentidos. El arte ofrece un lugar incómodo, crítico, utópico, que encierra las promesas incumplidas de la modernidad. Por otro lado, la figura de artista profesionalizado delineada en *Muerte en Venecia* se muestra, por la inconciliable escisión que exige entre intelectualismo y sensualidad, como finalmente insostenible y autodestructiva. El burguesismo muestra aquí su punto de quiebre.

Bibliografía

Bataille, Georges. “El erotismo, sostén de la moral”. En: *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001, pp. 377-383.

Heine, Heinrich. *Noches florentinas*. En: *Noches florentinas. Memorias del señor de Schnabelewopski*. Traducción cedida por Revista de Occidente. Barcelona: Salvat, 1971, pp. 17-82.

Lukács, György. “A la búsqueda del burgués”. En: *Thomas Mann*. Traducción de Jacobo Muñoz. Barcelona: Grijalbo, 1969, pp. 13-52.

Mann, Thomas. *El artista y la sociedad*. Traducción de María José Sobejano. Madrid: Guadarrama, 1975.

_____. *Muerte en Venecia*. En: *Muerte en Venecia. Mario y el mago*. Traducción de Juan del Solar. Barcelona: Plaza & Janés, 1999, pp. 15-116.

Setton, Román. “Introducción”. En: Heine, Heinrich, *La escuela romántica*. Introducción, traducción y notas de Román Setton. Buenos Aires: Biblos, 2007, pp. 9-22.

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

Vedda, Miguel. “Heine como narrador. La utopía estética en *Noches florentinas*”. En: Rohland de Langbehn, Regula; Vedda, Miguel (eds.). *Actas de las XIV Jornadas de la Asociación Argentina de Germanistas*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas, 2007, pp. 155-164.

_____. “Introducción”. En: Heine, Heinrich, *Ludwig Börne. Un obituario*. Introducción, traducción y notas de Miguel Vedda. Buenos Aires: Gorla, 2009, pp. 5-58.