



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

El arte de todas las artes: acerca del tópico arte y vida

María Verónica Galfione

Universidad Nacional del Litoral, Argentina
CONICET
(veronicagalfione@yahoo.com.ar)

Recibido: 10 de abril de 2016
Aceptado: 04 de julio de 2016

Resumen

El siguiente trabajo procura analizar algunos pasajes de la obra de Thomas Mann, *Muerte en Venecia*, a partir del tópico del arte y vida. A tal efecto, el mismo rastrea la emergencia de dicho tópico en la tradición alemana y analiza algunas de las formas estéticas particulares en las que se esbozó, durante el clasicismo de Weimar, una respuesta posible al problema de la existencia del artista en la sociedad burguesa. En este contexto, merece una atención particular la novela de formación, en tanto es justamente esta forma estética, la que se permite establecer, en la segunda parte del trabajo, un contrapunto con la obra de Mann. Como se intenta mostrar allí, en esta última se halla quebrada la dialéctica formativa que articulaba, para Goethe, la relación entre vida y obra, y destruida, con ella, la posibilidad de aquel desarrollo temporal progresivo que caracterizaba a la novela formativa.

Palabras claves: Decadencia – novela de formación– Thomas Mann – Tradición literaria alemana.

Abstract

The art of all arts: about art and life topic

The following paper aims to examine some passages from the works of Thomas Mann, Death in Venice, from the topic of art and life. To this end, it traces the emergence of this topic in the German tradition and discusses some of the particular aesthetic forms in which was outlined during the Weimar classicism, a possible answer to the problem of the existence of the artist in bourgeois society. In this context, particular attention should be paid the novel of formation, since it is precisely this



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

aesthetic form, which allows us to establish, in the second part of the work, a counterpoint to the work of Mann. As we try to show there, in the latter is broken the formative dialectic that, for Goethe, articulated the relationship between life and work, and destroyed with it the possibility of progressive temporal development that characterized the formative novel.

Keywords: *Decadence - Bildungsroman - Thomas Mann - German literary tradition*

I

Los orígenes del tópico de la problemática existencia del artista en la sociedad burguesa, que recorre la obra de Thomas Mann, pueden rastrearse en la tradición alemana desde fines del siglo XVIII. De hecho, fue Schiller el primero en caracterizar como “sentimental” la tendencia básica del nuevo mundo burgués. Sentimental es el poeta, según Schiller, que no es él mismo naturaleza, sino que debe buscarla. Es decir, aquel poeta que ya no se halla inscripto en una totalidad espontánea, que le ofrece preformados los materiales de su obra, sino que, por el contrario, debe recrearla completamente a partir de sí mismo.

Si el concepto de la poesía, que no es otro que el de conferir a la humanidad su expresión más completa posible, se aplica a aquellas dos situaciones, tendríamos como resultado que allí, en la situación de natural simpleza, donde el hombre aún actúa con todas sus fuerzas a la vez como unidad armónica, donde el conjunto de la naturaleza se expresa por completo en la realidad, el poeta debe ser el resultado de la imitación en lo posible completa de la realidad –mientras que aquí, en la situación de cultura, donde aquella actuación conjunta de toda su naturaleza sólo es una idea, el poeta debe ser el resultado de la elevación de la realidad al ideal, o lo que es lo mismo: de la representación del ideal.¹

Si bien la contraposición entre lo ingenuo y lo sentimental estaba orientada, en Schiller, a mostrar la superioridad de la modernidad por sobre la antigüedad -y a defender, al mismo

¹ Schiller, F. *Sämtliche Werke*, München, Hauser, 1987, vol. 5 p. 717.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

tiempo, su propia obra frente a la de Goethe-, su caracterización no podía ocultar que las escisiones propias de la vida moderna, convertían en problemática tanto la existencia del artista como la de la propia obra poética. El mundo moderno se ha vuelto inadecuado para la configuración poética,

El palacio de los reyes está cerrado ahora. Los tribunales se han retirado de las puertas de las ciudades al interior de los hogares, la escritura ha desalojado a la palabra viva, el pueblo mismo, la masa sensible y viviente, cuando no actúa como fuerza bruta, se ha convertido en Estado, y por consiguiente, en un concepto abstracto; los dioses han regresado al pecho de los hombres. El poeta debe volver a abrir los palacios, reconducir los tribunales al aire libre, restablecer los dioses, reinstaurar todo lo inmediato que la organización artificial de la vida real ha suprimido, descartar todos los artificios situados en y alrededor del hombre que impiden la manifestación de la naturaleza interna y de su carácter originario².

O, en otras palabras, debe hacer de un mundo vulgar y corrompido un mundo poético, moldeando con medios meramente artísticos esa materia en extremo desfavorable para la creación literaria. Por eso mismo, por ser el resultado del anhelo de aquella unidad perdida, la poesía moderna permanecerá internamente desgarrada. Dará lugar a obras interesantes o filosóficas, pero ya no a bellas totalidades. En la tensión no resuelta entre su forma y su contenido quedará plasmada aquella misma escisión que fuerza al poeta a elegir entre la vida, sujeta a los imperativos de un mundo que ha devenido prosaico, y su obra, que eleva a una altura poética, pero aparente, aquella realidad burguesa.

Como puede observarse, la situación del arte moderno es extremadamente ambigua para Schiller. Sin lugar a dudas el arte ha dejado de ser un elemento del mundo, pero por ello mismo, por su carácter incluso contrario a esa realidad prosaica, el mismo ha devenido

² Schiller, F. „Vorrede zur Braut von Messina“, en *Schillers sämtliche werke in zwölf Bänden*, Stuttgart, Cotta, 1838, Tomo 5, p. 379.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

susceptible de una consideración más elevada. A partir de Schiller, la reflexión acerca de las obras no tendrá como objetivo proveer a los artistas de reglas prácticas, ni analizar tampoco los efectos de las mismas sobre los espectadores. Ciertamente, el arte ha huido del mundo, se ha transformado en apariencia, pero se ha llevado consigo la verdad que le falta a esa realidad corrompida. O dicho de otro modo, el arte ha devenido un asunto filosófico por los mismos motivos por los que su existencia ha llegado a ser, en el mundo moderno, intrínsecamente problemática. Su relevancia filosófica es correlativa, en este sentido, al descubrimiento de su virtual inexistencia.

Pero si Schiller permanecía aferrado a esta aporía, el implícito destinatario de su obra, había llegado, mientras tanto, a una conclusión reveladora. En sus diversas versiones de las aventuras de Wilhem Meister, Goethe no sólo descubrirá la posibilidad de una ingenuidad trabajosamente elaborada, de una ingenuidad moderna, sino que configurará, además, un nuevo género literario que la hará posible: la novela, y más precisamente, la novela de formación. Concretamente, Goethe introduce en el arte la idea de formación e inventa, por otra parte, una forma literaria que es apta para representar poéticamente el desarrollo de la vida de un individuo extraordinario y problemático. La novela deja sitio a lo ingenuo tanto en el momento del enfrentamiento inicial con el objeto como en el de su culminación formal definitiva, para dejar entrar, en el proceso intermedio, toda la corriente perturbadora de lo sentimental. En tanto género intrínsecamente temporal, ella permite manipular de manera ingenua una materia sentimental y, lo que es quizás más importante en relación a la obra de Thomas Mann, hace posible una concepción del arte en la que se supera, aunque de manera siempre problemática, la oposición moderna entre la obra y la vida. El *Meister* de Goethe termina de hecho, como le reprochaban los jóvenes románticos, con la caída del telón. Esa novela, que irónicamente nos convence primero de que su tema no es la formación de Wilhem, sino el arte mismo de la novela, acaba revelándonos al final, que ella no trataba con



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

“lo que podemos llamar teatro o poesía sino con el gran espectáculo de la humanidad misma, y el arte de todas las artes, el arte de vivir”³.

II

La articulación precaria que, a través de la idea de formación, logra establecer Goethe entre obra y vida se verá notablemente problematizada a comienzos del siglo XX. Ese renacer en prosa de la poesía en el mundo moderno, a través de la narración del despliegue de un espíritu extraordinario hasta conquistar una totalidad vital, quedará entonces truncada por la ruina de los ideales burgueses. El mundo, contradictorio, pero habitable, comprensible y transformable de Goethe, devendrá, según la clásica expresión de Lukács, segunda naturaleza, es decir, un complejo de sentido paralizado, un mundo de cosas creadas por los hombres pero definitivamente pérdidas para ellos⁴. Con este viraje, la expectativa de una adaptación al mundo, de una vida burguesa, que no suponga la completa cosificación humana, se revelará tan ilusoria como la ingenuidad primera de Wilhelm Meister y la acción humana, que articulaba el relato de la novela, se convertirá en lacerante huida o mera autodestrucción. Vida y obra serán así, en el decadentista clima de principios de siglo, los extremos de una dicotomía que expondrá al artista a una trágica elección, mientras que la novela, aquél género destinado a narrar los procesos subjetivos tanto de dominio de la realidad como de autoformación, verá naufragar su forma, dialéctica y temporal, en la monotonía propia de una subjetividad que, en una búsqueda forzada y estéril de identidad, se desvinculará completamente de toda exigencia objetiva.

Entre los escritos del joven Lukács, ejemplos notables del carácter trágico que asume una oposición que, tiempo atrás, había sido vivida como sólo tensión, existe un ensayo que resulta, no obstante, desconcertante. En éste, dedicado a Storm, Lukács distingue entre un

³ Schlegel, F. „Über Goethes Meister“, en *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Ersten Bandes Zweytes Stück*, Berlin, 1798, p. 174.

⁴ Lukács, G. *Teoría de la Novela*, México, Grijalbo, 1985.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

carácter burgués cuya esencia sería la negación aniquiladora de la vida en beneficio de la obra y la actitud artística burguesa de un Storm, un Keller. Estos habrían logrado articular el modo de vida burgués con las duras luchas artísticas, haciendo del trabajo artístico una “habilidad artesanal” y poniendo la vida a salvo, de esta manera, de toda anárquica dispersión, de la seductora banalidad de la vida más trivial:

La vocación burguesa en cuanto forma de vida significa en primer término la primacía de la ética en la vida; que ésta resulta dominada por lo que se repite sistemática y regularmente, por lo que retorna obligatoriamente, por lo que debe hacerse sin consideraciones para con el placer o el displacer. En otras palabras, el predominio del orden sobre el estado de ánimo, de lo duradero sobre lo momentáneo, del trabajo sereno sobre la genialidad, nutrida por sensaciones.⁵

El ensayo de Lukács sobre Storm y, particularmente esta cita, resultan significativos en orden a pensar la figura de Thomas Mann porque son retomados por él mismo a la hora de considerar la relación entre la vida y la obra. Las simpatías de Mann se hallaban claramente del lado de aquellos personajes que el propio Lukács presentaba como meras ruinas del pasado. Al igual que Goethe, con quien compartía el gusto por la autobiografía, Mann asumía su obra en un sentido ético. Ésta, según él mismo lo expresaba, no era el producto, el sentido o el objetivo de una negación ascético–orgiástica de la vida; pues él, Thomas Mann, no era un fanático de la belleza –elemento que atribuía a la sensualidad italiana–. Por el contrario, su obra era una forma ética de manifestación de la propia vida, un medio para colmar éticamente la vida:

No es que la vida sea el medio para lograr un ideal de perfección estética, sino que el trabajo es un símbolo ético de la vida. No es que alguna perfección objetiva

⁵ Lukács, G. “El alma y las formas”, en *Teoría de la Novela*, México, Grijalbo, 1985, p. 67.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

cualquiera sea el objetivo, sino que lo es la conciencia subjetiva de que “en ningún caso hubiera podido hacerlo mejor⁶.”

Había en esta decisión a favor de la primacía de lo ético por sobre lo estético, una clara remisión a la burguesa subordinación goetheana de la obra a la vida, así como la habrá, también, en diferentes momentos de aquella novela corta que Mann titularía *Muerte en Venecia*. Mann se concebía a sí mismo, o al menos representaba ese papel, como heredero de la antigua burguesía disciplinada y formada en el espíritu profesional. Como relata Adorno en “Para un autorretrato de Thomas Mann”, éste repudiaba el carácter bohemio que adopta la vida del artista (paradigmáticamente Proust) y entendía su propio arte como una “habilidad artesanal”⁷. Sin embargo, como señala Lukács, por nadie fue refutada de una manera más legítima la imagen de ese burgués disciplinado, ni problematizada con mayor profundidad la subordinación ética de la obra a la vida en su forma burguesa, que por el propio Thomas Mann. Y esto no sólo porque podamos dudar de la sinceridad del “nosotros sabemos cómo hacer esas cosas”, con el que respondiera Mann a los halagos de Adorno. Por el contrario, lo que parece probar el fracaso de su laboriosa búsqueda del antiguo burgués y cuestionar el sentido vital que le atribuye a su obra, es el hecho de que, en sus obras, la dialéctica formativa que articulaba la novela de Goethe se resuelva en una forma que quizás pudiésemos denominar trágica.

Señalé recién que en *Muerte en Venecia* existen una serie de remisiones explícitas al clasicismo de Weimar. También las hay allí a la figura de Mahler, y quizás en un sentido similar. *Muerte en Venecia* se inicia con una caracterización a Gustav von Aschenbach, aquel célebre escritor entre cuyas obras se encontraban una epopeya en prosa sobre la vida de Federico de Prusia, un tapiz novelesco titulado Maya, que convocaba un sinnúmero de personajes bajo la sombra de una idea, un relato llamado *Un miserable* que, según se decía,

⁶ Mann, T. *Consideraciones de un impolítico*, Barcelona, Grijalbo, 1978, p. 124.

⁷ Adorno, T. *Notas musicales*, Akal, Madrid, 2003.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

había revelado a la juventud la posibilidad de mantener cierta endereza moral más allá de las posibilidades del conocimiento y en el cual se criticaba el “indecoroso psicologismo de la época” que conducía a ese relajamiento condensado en la divisa “comprenderlo todo es perdonarlo todo”. Gustav von Aschenbach es presentado, finalmente, como el autor de un ensayo sobre *El espíritu y el arte*, que habría llegado a ser comparado con el famoso escrito de Schiller sobre lo *Ingenuo y lo sentimental*.

A partir de estos elementos, seguramente no casuales, no resulta demasiado difícil descubrir en Gustav von Aschenbach la figura de un artista que, al igual que sus célebres antepasados, había logrado hacer de su actividad una auténtica profesión espiritual, que había conseguido domeñar, a costas de una ardua disciplina vital, la anarquía del sentimiento manteniendo su vida tanto a salvo de la bohemia propia de otros literatos como de la vulgaridad de lo cotidiano y su filisteísmo mezquino. Gustav von Aschenbach era, de hecho, un maestro para la juventud alemana, el modelo de una vida formalmente perfecta y de una obra importante sostenida por el ritmo de la disciplina vital. Sin embargo, dicho personaje era también, en algún sentido, Gustav Mahler y esto introducía ya algunos problemas en lo que respecta a la legitimidad de la caracterización anterior. No sólo porque en Mahler se anunciarían los primeros signos de la profunda crisis que asolará a la tradición musical, sino porque, si creemos en los relatos, su modo de vida burgués se asemejaba más a una máscara nihilista que a una vida realmente formada por la labor ético-artesanal. Y así es como, desde las primeras páginas de *Muerte en Venecia*, Thomas Mann no escatima irónicos comentarios referidos a la dudosa legitimidad del heroísmo del afamado escritor⁸. Descontando sus observaciones acerca del carácter teatral de las reglas que ordenaban el trabajo cotidiano de

⁸ Mann, T. *La muerte en Venecia*, La Nación, Buenos Aires, 2003, “había aprendido, desde su escritorio, a representar el papel de hombre importante, a administrar su fama, a ser amable y expresivo en su correspondencia” *Ibid.* p.24. “su palabra predilecta era, sin embargo, resistir, y en su novela sobre Federico el Grande no veía sino la glorificación de esa divisa que, a su entender, condensaba la virtud del que padece por su actividad” *Ibid.* p. 25



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

von Aschenbach, el siguiente es quizás uno de los pasajes que más claramente anticipan la futura caída del severo burgués:

Al observar todos estos destinos, y tanto otros de similar catadura, era lícito cuestionar la existencia de un heroísmo que no fuera el de la debilidad. De todas formas, ¿qué heroísmo podría adecuarse mejor que éste a nuestro tiempo? Gustav Aschenbach era el poeta de todos los que trabajan al borde de la extenuación, curvados bajo una excesiva carga, exhausto, pero aún erguidos; de todos esos moralistas del esfuerzo que, endebles de constitución y escasos de medios, logran al menos por un tiempo, producir cierta impresión de grandeza a fuerza de administrarse sabiamente y someter su voluntad a una especie de éxtasis. Numéricamente importantes, son los héroes de nuestro tiempo.⁹

El desarrollo de la novela acabará mostrando la irrealidad y la falta de valores éticos de la disciplina vital de Gustav Aschenbach. Más aún, ella revelará que no es posible distinguir entre la severidad de la conducta originaria de Aschenbach y su posterior abandono. La aspiración de éste a la perfección formal no era en absoluto el producto de un sentimiento ético, no se hallaba en ningún sentido determinada por la necesidad subjetiva de configurar éticamente la vida. Ella se asentaba, más bien, sobre la base de la completa negación de la vida y se asemejaba, mucho más a la consagración de la vida en beneficio de la obra, del artista bohemio, que al ideal clásico y humanista de una vida formada. En este sentido, “El milagro de la ingenuidad renacida”, del que se vanagloriaba al comienzo el protagonista, no suponía el heroico triunfo sobre el enfermizo anhelo, propio de un mundo sentimental, sino más bien la absoluta estetización de una realidad que ya no se podía, o ya no se dejase, configurar éticamente. Mann hace que el propio Aschenbach se pregunte, si tal vocación por la forma:

⁹ *Ibíd.* p. 27.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

(...) ¿no supone a su vez una simplificación, la reducción del mundo y del alma a un estado de candor ético y también, por consiguiente, un reafirmarse en dirección al mal, a lo prohibido y moralmente inadmisibles? Y ¿no tiene dos caras la forma? ¿No es moral e inmoral al mismo tiempo? ¿Moral en cuanto resultado y expresión de cierta disciplina pero inmoral –e incluso antimoral– en la medida en que por naturaleza implica una indiferencia ética y aspira esencialmente a sojuzgar la moral bajo su altivo e ilimitado cetro?¹⁰

Pero la forma y la ingenuidad, Fedro, conducen a la embriaguez y al deseo, pueden inducir a un hombre noble a cometer las peores atrocidades en el ámbito sentimental –atrocidades que su propia seriedad, siempre hermosa, condena por infames–; llevan, también ellas, al abismo. Nosotros los poetas, digo, nos arrastran hacia él, dado que no podemos enaltecernos, sino solamente entregarnos al vicio¹¹

Por esto mismo, Gustav Aschenbach no decepciona a sus antepasados, como en un principio indulgentemente se figura, recién lo hará en el momento su caída¹². Es un burgués descarriado desde el instante mismo en que ha ofrendado su vida al arte. Como en un sin número de obras de T. Mann, la oposición aparentemente externa, la contraposición entre formas de vida antagónicas, se resuelve en el descubrimiento de una dualidad que es constitutiva de cada uno de los personajes. Así como Aschenbach es idéntico al anárquico artista bohemio, la vida de Thomas Buddenbroock se opone a la de su licencioso hermano en la misma medida en que resulta indistinguible. Se plantea así una interesante dialéctica, que no es ya formativa, entre los principios en disputa.

Puesto que, desde que el ideal formativo burgués se revela vacío y meramente teatral –cuestión esta que es llevada a extremos alarmantes en *Alteza Real*, cuando el príncipe

¹⁰ *Ibíd.* pp. 29 – 30.

¹¹ *Ibíd.* p. 113.

¹² “¿Qué hubieran dicho de su vida toda, que se había ido apartando de la de ellos hasta la degeneración; de esa vida ofrendada al arte, de esa vida que él mismo, fiel al espíritu burgués de sus padres, había, en otro tiempo, hecho objeto de sarcasmos juveniles, y que en el fondo había sido tan similar a la de ellos?... Una vida basada en el autodominio y en la obstinación, una vida ardua, hecha de perseverancia y abstenciones, transformada por él en símbolo de un heroísmo refinado y tempestivo, bien podía ser calificada de viril y valerosa; y el Eros que se había posesionado de él le empezó a parecer, en cierto modo, particularmente idóneo y afecto a semejante género de vida” *Ibíd.*, p. 91.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Alberto se compara a sí mismo con el comportamiento de un loco que creía que los trenes se ponían en marcha cuando él les daba la señal de partida: “Fimmel Gottlieb se figura que el tren se pone en marcha con un gesto suyo. Eso mismo me ocurre a mí, y el que yo dé la señal, no es más que un teatro de monos”¹³ –, la fidelidad al mismo resulta ser idéntica a la enfermiza y pecaminosa simpatía con aquello que ha sido consagrado ya a la muerte. Pero si lo progresivo se resuelve en cierto arcaísmo, en la disoluta vida del sentimiento, en la recaída en la indistinción originaria que se torna posible para Aschenbach después del sueño con “el dios extranjero” o a Thomas *Buddenbrook*, tras la lectura de Schopenhauer, la misma no dejaba de tener, por ello, un carácter liberador. Así este último, una vez que tuvo en sus manos *El mundo como voluntad y representación*:

(...) sentía todo su ser magnificado de una manera inmensa, poseído por una embriaguez oscura y difícil, sus sentidos rodeados de niebla y plenamente encantados por algo indeciblemente nuevo, sugestivo y prometedor que le hacía pensar en su primer deseo amoroso, abierto a la esperanza.¹⁴

En términos abstractos, se podría decir que las obras de Mann ilustran esa perversa dialéctica que torna comprensible la caída estrepitosa y sin resistencia alguna de los hombres frente a aquello que en principio rechazaban. La caducidad de los ideales burgueses, manifiesta en la trágica tensión existente entre la obra y la vida, adquiere así una dimensión política que resultará quizás más evidente en *Mario y el Mago*. Allí se caracteriza la derrota y el final sometimiento a la hipnosis en los siguientes términos:

(...) en el supuesto de que haya entendido yo bien el proceso, este señor cayó víctima de la negatividad de su posición en la lucha. En verdad que no es posible que el alma viva a fuerza sólo de no querer; no querer algo y no querer ya nada más, es decir, hacer,

¹³ Mann, T. *Alteza real*, Buenos Aires, Nueva, 1749, p. 239.

¹⁴ Mann, T. *La muerte en Venecia*, La Nación, Buenos Aires, 2003, p. 89.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

sin embargo, lo obligado, son cosas quizás demasiado próximas como para que la idea de libertad no se esfume entretanto.¹⁵

No obstante la claridad de estas expresiones, tal vez sea necesario, en el caso de Mann, observar el modo en que la experiencia de la cosificación de principios de siglo, o mejor dicho, la disolución de la idea de experiencia, se hace presente también en los aspectos formales de su obra. Las obras de Mann narran hechos que suceden, generalmente, más allá del ámbito de la vida cotidiana. *Muerte en Venecia*, concretamente, se desarrolla en el marco de unas vacaciones. Sin embargo, esto no resulta determinante pues también la novela de Goethe suponía un distanciamiento con respecto a la vida. No obstante, lo que en esta última interrumpía el curso normal de la existencia era una serie de aventuras. En *Muerte en Venecia* realmente no sucede nada o, mejor dicho, lo que se produce es la decadencia, pero ella no es el resultado de una serie de experiencias, sino la otra cara de la severa disciplina del protagonista. Si el desarrollo temporal articulaba la búsqueda de una totalidad plena en el caso de Meister, la escritura de Mann halla su mayor desafío a la hora de acompañar la propia atemporalidad en la que viven los personajes tanto en los momentos en que, mecánicamente dan al tren la señal de partida, como en aquellos en los que hacen uso de esa medida higiénica que son las vacaciones.

Bibliografía

- Adorno, T. *Notas musicales*, Akal, Madrid, 2003.
Lukács, G. *Teoría de la Novela*, México, Grijalbo, 1985.
Mann, T. *Alteza real*, Buenos Aires, Nueva, 1949.
----- *Consideraciones de un impolítico*, Barcelona, Grijalbo, 1978.
----- *La muerte en Venecia*, La Nación, Buenos Aires, 2003,

¹⁵ Mann, T. “Mario y el Mago”, en *La muerte en Venecia*, La Nación, Buenos Aires, 2003, p. 139.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Schiller, F. „Vorrede zur Braut von Messina“, en *Schillers sämtliche werke in zwölf Bänden*, Stuttgar, Cotta, 1838, Tomo 5.

----- *Sämtliche Werke*, München, Hauser, 1987, vol. 5.

Schlegel, F. „Über Goethes Meister“, en *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Ersten Bandes Zweytes Stück*, Berlin, 1798, p. 174.