

THOMAS MANN

LA MUERTE EN
VENECIA

Traducción de Juan José del Solar

MARIO Y EL MAGO

Traducción de Nicanor Ancochea

Prólogo de Francisco Ayala



edhasa

PRÓLOGO

Supongo que al pedírseme un prólogo como introducción a este volumen donde están reunidas dos admirables novelas de Thomas Mann se ha pensado que estoy especialmente calificado para hacerlo por razón de mi familiaridad con la obra de este gran escritor alemán. En efecto, hace ya muchos años traduje, y se publicaron en Buenos Aires, dos de sus obras: *Carlota en Weimar* (*Lotte in Weimar*) y *Las cabezas trocadas* (*Die vertauschten Köpfe*). Escribí por entonces un estudio acerca de él, y hace seis años, con ocasión del centenario de su nacimiento, volví a ocuparme públicamente de su excepcional personalidad en Madrid, Barcelona y Lisboa. Con todo, hasta ahora no había dedicado especial atención a una de las más conocidas, celebradas y –para mí– mejor logradas narraciones de Mann: *La muerte en Venecia*, que se ofrece aquí reunida con *Mario y el mago* (o encantador, o ilusionista, o como quiera verterse al castellano la palabra alemana *Zauberer*).

Aparte, claro está, de haber salido de la misma pluma, estas dos novelitas tienen en común el estar localizada la acción de ambas en Italia. Pero, aunque tal emplazamiento (y las experiencias y reacciones del autor frente al ambiente) acentúen su aire de familia, la orientación de una y otra difiere bastante. *La muerte en Venecia* fue publicada en 1912; *Mario y el mago*, en 1930. Y basta conside-

rar por un momento los cambios ocasionados en la atmósfera espiritual de Europa por el curso de los acontecimientos históricos durante ese lapso de dieciocho años, y las repercusiones que esos cambios no pudieron dejar de haber tenido sobre las actitudes íntimas del escritor, para explicarse las diferencias que separan a una pieza de la otra, espléndidas obras de arte como son las dos, cada cual a su manera y en su propia ley.

En efecto, nuestro autor se vio muy afectado —y, hay que decirlo, penosamente afectado; en verdad, afligido— por las perturbaciones de un mundo cuya hostilidad a los valores que él apreciaba y por los que él vivía iba creciendo de continuo. En otro lugar me he ocupado con alguna amplitud de las dolorosas incomprensiones y estúpidos ataques que por fidelidad a esos valores debió sufrir, y no podría volver aquí sobre eso sino aludir a ello acaso en breve cifra; pues en cierto modo la presión de los acontecimientos históricos y la fidelidad que, en medio de la tempestad, mantuvo Thomas Mann a los delicados valores de la tradición cultural europea se encuentran cifrados en el contraste y, sin embargo, radical congruencia de estas dos novelas que el lector tiene entre las manos.

Cuando su autor escribió *La muerte en Venecia*, apenas transcurrida la primera década del siglo XX, se estaban apurando las postrimerías de la *belle époque*, y poco faltaba para que estallase la primera guerra mundial. En 1930, fecha de *Mario y el mago*, el fascismo —invento italiano que durante muchos años había sido un fenómeno y casi una ridícula curiosidad local— iba a explotar desquiciando el planeta, al surgir ahora, impetuoso y amenazador, en Alemania: las hordas de Hitler ganaban las elecciones al Reichstag. Hay que entender cada una de estas narracio-

nes colocada en su momento y sazón: de la *belle époque* a una época cargada de angustiosas aprensiones.

Creo que, desde este punto de vista, la interpretación cinematográfica que Luchino Visconti hizo de *La muerte en Venecia* es atinada, y refleja bien, incluso exagerado, el sentimiento de madurez ya decadente que impregna las páginas del libro. No por casualidad había elegido el autor de éste la ciudad adriática como lugar para la acción de su novela. Ya desde el tiempo de su poderío político, para no hablar de su posterior decadencia, la república veneciana se había erigido en símbolo hermosísimo y atroz de muerte y de podredumbre; y quienquiera que la visite, hasta hoy, tiene que percibir, si es sensible, el hálito de esa irresistible belleza letal. (Yo mismo, en más de una viñeta literaria, he dado testimonio de tan inquietante impresión.) No me cuesta trabajo imaginar a Thomas Mann, el escritor reconocido, el aclamado novelista de *Buddenbrooks*, sumido en una crisis espiritual de conciencia y de creatividad como aquella en que presenta a su personaje, Aschenbach, huyendo imaginativamente hacia esa especie de muerte deliciosa que está en Venecia, que es Venecia. Pues si el modelo de Gustav Aschenbach fue el músico Gustav Mahler, no por eso representa menos al escritor mismo, al autor de la novela.

En toda obra literaria hay, como es obvio, inevitable y de todos sabido, un reflejo de la personalidad que la ha producido; y si la obra es de carácter narrativo ocurre con mucha frecuencia que el lector ingenuo interprete lo narrado en ella como si fuese un relato autobiográfico. Algo de autobiografía se da, de cualquier modo, en toda novela; pero el reflejo de la realidad personal del hombre que escribió el libro puede ser directo, o desviado por

quién sabe cuántas refracciones; delatar y reproducir en algunos casos hechos concretos, externos y objetivos de su vida, o bien sus emociones íntimas, sus frustraciones, anhelos, temores, fantasías y ensueños. El protagonista de *La muerte en Venecia* es, al comienzo, un claro y deliberado trasunto, un autorretrato en sesgo irónico del escritor que «había aprendido a representar el papel de hombre importante» y que administraba su fama manteniendo una correspondencia con gentes selectas, es decir, del propio autor, tal cual se veía en el espejo de su imaginación creadora.

Los críticos han reconocido en efecto que los rasgos profesionales, sociales y familiares del personaje ficticio reproducen con sólo leves cambios, y muy deliberadamente, los del hombre que lo concibiera: este personaje, Aschenbach, es un escritor de nombre y prestigio ya establecidos (recuérdese que *Buddenbrooks*, publicado en 1901, había colocado a Mann en posición tal), hijo de un burgués alemán y de una madre de estirpe extranjera, y que padece luchas internas en el proceso creativo que, según aparecen expuestas en el texto, tienen el son inconfundible de una experiencia real trasladada al terreno de la ficción. Era práctica constante de nuestro novelista y —pudiéramos decir— constituía su técnica, la de apoyar el relato, que debía alcanzar un alto grado de complejidad simbólica, sobre hechos observados con fría y objetiva sobriedad, estableciendo así el tránsito desde el realismo que prevalecía aún al iniciarse él en las letras hacia las corrientes renovadoras que, por aquel entonces, estaban superando en todas partes ese realismo. Una vez trazado el retrato de Aschenbach a base de su propia imagen (con unos toques, si se quiere, de la figura de Mahler), lanzará al personaje

en su fuga en pos de la muerte, que es sin duda una fuga del escritor, conducido por la fantasía, tras algún inconcreto deseo reprimido para alcanzar en el trayecto de este viaje imaginario, de este vuelo poético, la percepción de signos trascendentales que apuntan a una esfera superior del espíritu.

¿Cuáles son esos signos? Con esta pregunta ingresamos ya en el campo de la invención literaria, donde Thomas Mann es maestro. Un examen atento de la composición de su libro nos revela los recursos técnicos puestos por él en juego para infundir en nosotros el estado de ánimo que nos predisponga a acompañarle y entrar a su lado, o de su mano, en la dicha esfera de altas significaciones. Las intimaciones de muerte se hacen sentir desde muy pronto. El escritor reputado y respetado, «aburguesado», y ahora ennoblecido, que es Gustav von Aschenbach se ha detenido, durante un paseo, a esperar un tranvía junto al cementerio, todo lo cual no es sino cotidiano y corriente. Parecería serlo también, pero ya, sin embargo, con una nota de extrañeza, el que durante su distraída espera vea salir del pórtico del cementerio a un hombre en atuendo deportivo y aspecto extranjero que enseguida atrae su atención y le da una sensación fantasmal. Ese encuentro será el resorte que, por lo pronto, dispara al protagonista hacia lo ignoto de la aventura (una aventura moderada de momento, burguesa todavía, de excursión veraniega a una playa mediterránea). Pero durante el viaje, y cuando ya el veraneante ha decidido dirigirse a Venecia, una nueva aparición turbadora, molesta e igualmente fantasmal surge ante sus ojos: la del viejo verde que, a primera vista, confundió por sus movimientos, actitud y conducta con un joven entre otros, pero que enseguida

muestra ser un anciano sin dignidad, vejestorio repugnante, maquillado, que zascandilea y termina por embriagarse. Esta figura, que desempeña, como la del viajero en el cementerio, un papel sólo accesorio, pues nunca más vuelve a aparecer en la narración, prefigura su propio destino, ya que más adelante, enamorado del adolescente polaco, Aschenbach se dejará teñir el pelo y maquillar la cara por un barbero oficioso. Son espejos perversos que distorsionan y exageran su fisonomía, no tanto física como moral, de igual manera que lo será, hacia el final, el director del grupo de músicos mendigos, caricatura viviente del artista con su azorante combinación de genialidad y vileza, de superior fascinación e invencible repulsa.

Junto a estos símbolos, son otros muchos los que usa Mann, siempre con la misma técnica de apoyarse en los objetos de la realidad más comprobable o, siquiera, probable. Así, por ejemplo, la góndola que, un poco en contra de su voluntad y bajo resignada protesta, lo transporta al Lido, «negra, como sólo pueden serlo, entre todas las cosas, los ataúdes», hace pensar al viajero en la noche sombría, en el ataúd y en el último viaje silencioso, y es clara referencia a la barca de Caronte bogando hacia la laguna Estigia. (Y no olvidemos por otra parte que el propio apellido de Aschenbach significa, literalmente, «arroyo de cenizas», alusión al destino postrero del hombre que en la corriente de su vida lleva anticipada ya la muerte infalible.) Vendrá luego la contaminación, la epidemia, el mal olor, la pesadilla que agotará sus fuerzas... Hasta esa fruta, demasiado madura y blanda, que va a transmitirle el germen mortífero puede valer como un símbolo de su caída. De esta manera, con meditado y calculado arte en el que oportunamente se hace entrar la cita de Platón

en cuanto estímulo intelectual para una reflexión del artista acerca de la esencia del erotismo que le ha invadido, expresa en fin la obra el proceso dionisiaco desde lo razonable-burgués hasta la exaltación estética encarnada y convertida en transporte vital que, por paradójica, no tendrá otra salida que la de la muerte.

La lealtad de Thomas Mann a los valores más altos del espíritu se manifiesta en esta preciosa novela como compromiso con las tendencias literarias de su momento histórico, que era —dicho queda— el de unas prolongadas post-trimerías de la *belle époque*. Pero la calma casi extática de ese momento, que tanto se prestaba al cultivo y florecimiento de una delicada, sensible y refinadísima melancolía, era preludio de la tormenta en ciernes. La primera guerra mundial desencadenaría enseguida fuerzas brutales que habían de atormentar al mundo y obnubilar muchos cerebros. El de nuestro escritor, tan lúcido, no dejó de percibir la presencia de esas fuerzas siniestras, ni su conciencia de intelectual, tan alerta, iba a permitirle desentenderse de su amenaza. La novelita *Mario y el mago* es —entre otros escritos suyos de diversa índole— un testimonio rendido en términos de creación poética.

Por su propia declaración sabemos que la escribió casi de un tirón en 1929 (el año, notémoslo, en que levantaba la cabeza el nazismo alemán), sirviéndose de las impresiones guardadas en su memoria de cierto incidente que durante unas vacaciones anteriores había presenciado en Forte di Marmi, cerca de Viareggio. Los críticos que se han ocupado de esta narración no han pasado de largo por las fuertes implicaciones políticas que contiene. Ahí, el mago, Cipolla —cuyo nombre tiene por lo pronto una inflexión cómica: la cebolla es una modesta hortaliza que

puede hacernos llorar—, un «artista» que además de sus juegos de prestidigitación y trucos de baraja posee dotes extraordinarias de hipnotizador, actúa frente al público sometiéndolo a su voluntad, humillándolo y degradándolo, a la vez que le encanta. Tras domesticar a algunos espectadores recalcitrantes, ha comenzado con sencillos experimentos matemáticos y juegos de cartas para proceder enseguida a demostraciones más impresionantes de su poderío, tales como la de poner rígido a uno de los jóvenes espectadores con la cabeza apoyada sobre una silla y los pies en otra para sentarse sobre él como en un banco, hasta obligar en fin a varias personas a que bailen contra su voluntad sobre el tablado. Este mago de feria, que por dos veces ha alzado su mano derecha haciendo el saludo romano, y que por último sugestiona al inocente camarero Mario para que, entregado por entero a su albedrío, haga el ridículo en una patética y bufa transferencia de sentimientos, no hay duda de que representa a Mussolini, entonces en el apogeo de su gloria. Y toda la situación puede interpretarse sin dificultad alguna como una alegoría de la Italia sometida al fascismo, con la contradictoria mezcla de exaltación y repulsión que el público de Cipolla siente frente al sospechoso mago.

Pero el caso es que Thomas Mann, el autor del relato, no quería prestarse demasiado a tan obvia interpretación, o —mejor— no quería reducirse a ella, y creo poder imaginarme bien por qué. Reducir su obrita a una sátira del régimen fascista y su Duce, o incluso a un análisis esquemático de las fuerzas psicológicas y sociales en que se sustentaba, hubiera sido tanto como destacar un solo aspecto, el más ostensible, de su total estructura, vinculándolo a un fenómeno político en sí mismo transitorio;

esto es, hacer que la anécdota fingida en la novelita remitiera a otra anécdota —el régimen de Mussolini—, en lugar de remitir hacia una visión profunda de rasgos que, para bien o para mal, son permanentes en la condición humana. Los lectores, y también muchas veces esos lectores calificados que son los críticos, propenden a dejarse satisfacer con tales referencias factuales, evitando así la necesidad de escrutar en profundidades que pudieran ser abismáticas. Y al contentarse de este modo con haber identificado en la obra aquello que enseguida se destaca por su parentesco con la experiencia cotidiana, sean las peripecias de la vida pública con sus antagonismos, sean las de la vida privada en cuanto se presta a la curiosidad chismosa, lo que hacen es volcar la realidad imaginaria en el común vertedero de la realidad práctica, pasando por alto —o por bajo, mejor dicho— la sutil complejidad que, en su ilusorio cuerpo, encierra la obra artística, como el espectador que de un cuadro sólo advierte la escena pintada en su lienzo. Lo cual es una mala manera de caer en la trampa del arte, tragándose su mentira. Pues no olvidemos que, según Platón señala, los poetas son mentirosos; que la obra de arte, con su reticencia e ironía, constituye un engaño y, en tal sentido, su éxito consistirá, aunque parezca paradójico, en que se la tome por lo que no es. Entre las maneras de sucumbir a su apariencia, la más burda, pero no por ello la menos frecuente, es tomar el poema por tesis, alegato, diatriba, apología, lamentación, en suma: vida.

En efecto: bajo la superficie falaz que consiente asociar la obra de imaginación poética con las cuitas del vivir diario, el poema (y llamo poema a toda obra de arte literario) es por su propia naturaleza ambiguo, y alberga en su seno la posibilidad de múltiples interpretaciones, tal vez

inconciliables, en todo caso diferentes, que invitan a una paralizante perplejidad. Los detractores políticos que durante un cierto período de la segunda posguerra mundial atacaron con saña a nuestro autor acusándolo de tibio, o de remiso, o de irresoluto e insuficiente en su actitud frente al totalitarismo fascista, pueden tener en esto una sombra de justificación, ya que la creación literaria quizás enerva y quita la energía para actuar con decisión ciega. Pues ¿no cabe incluso, en *Mario y el mago*, sentir alguna simpatía compasiva por el particular destino de ese patético personaje que es el mismo mago Cipolla? Desde el ángulo de la política, al enemigo no hay que darle cuartel. Los poetas deben, así, ser expulsados de la república, según Platón decretaba. Pero Platón era también un poeta, de manera que no deben tomarse sus afirmaciones al pie de la letra y por su sentido superficial.

FRANCISCO AYALA, 1982