

ήματα



Raúl Gutiérrez (editor)

# ECOS DE FILOSOFÍA ANTIGUA

## Capítulo 22

Con la colaboración de  
Alexandra Alván



FONDO  
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Μα

*Μαθήματα. Ecos de filosofía antigua*  
Raúl Gutiérrez (editor)

© Raúl Gutiérrez, 2013

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013  
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú  
Teléfono: (51 1) 626-2650  
Fax: (51 1) 626-2913  
feditor@pucp.edu.pe  
www.pucp.edu.pe/publicaciones

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: octubre de 2013  
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-14555  
ISBN: 978-612-4146-50-3  
Registro del Proyecto Editorial: 31501361300780

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## **LA BELLEZA SENSIBLE COMO IMAGEN DE LA BELLEZA ESPIRITUAL. LA MUERTE EN VENECIA A LA LUZ DEL BANQUETE DE PLATÓN**

Lucas Soares  
Universidad de Buenos Aires  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Uno de los ejes en torno a los cuales gira *La muerte en Venecia* (1912) de Thomas Mann pasa por la idea, de raigambre netamente platónica, de que la belleza es la única forma que tiene su doble en el plano sensible. De allí que en una de las tantas evocaciones que asaltan al escritor Gustav Von Aschenbach, protagonista de la novela, Mann apunte, tomando en préstamo ideas del *Banquete* y del *Fedro* de Platón: «Porque la belleza, Fedón, nóvalo bien, solo la belleza es al mismo tiempo divina y perceptible. Por eso es el camino de lo sensible, el camino que lleva al artista hacia el espíritu» (Mann, 1983, p. 136). Partiendo de esta idea, reiterada a lo largo de la novela, de la belleza sensible como «imagen y espejo de la belleza espiritual» (1983, p. 85), en este trabajo me propongo ilustrar, a través del juego de miradas que se establece entre el maduro Aschenbach y el bello adolescente Tadzio, la relación que existe entre ambos tipos de belleza (sensible y espiritual) en el discurso pronunciado por Sócrates en el *Banquete*. Sobre la base de la instrucción erótica de Diotima allí descrita, sostengo que puede inscribirse la relación entre Aschenbach y Tadzio en los cinco primeros momentos del ascenso amoroso (*Banquete* 209e5-210e1), en cuyas instancias correlativas Platón pone como referente del deseo, de primer a quinto grado, la belleza de un solo cuerpo, la que hay en todos los cuerpos (la belleza en su especificidad: τὸ ἐπ' εἶδει καλόν, 210b2), la belleza del alma, la de las reglas de conducta y la de los conocimientos. Desde esta perspectiva, la visión de la belleza sensible *instanciada* en el joven Tadzio es la que, en términos platónicos, despierta en el alma de Aschenbach elevadas reflexiones en torno a la naturaleza del arte, del artista y de la belleza espiritual.

Es sabido que el rol del ἔρως en la obra platónica compromete el de la filosofía misma, ya que por su carácter relacional y constitutivamente carente (en tanto deseo de aquello que no se tiene), el amor termina por ser definido en *Banquete* como un deseo de saber (φιλοσοφία) situado en una posición intermediaria (ἔρως-δαίμων) entre la ignorancia y la sabiduría. La estrategia argumentativa seguida por Platón bajo la máscara del discurso de Sócrates-Diotima supone una resignificación, en términos filosóficos, de la estructura básica que caracteriza la relación erótica, en que el filósofo pasa a ocupar el lugar del amante (ἐραστής) y la sabiduría-belleza-verdad el del objeto amado (ἐρώμενος), de modo tal que la παιδεία filosófica deviene una παιδεία del deseo o, más concretamente, una iniciación erótico-filosófica cuyo τέλος es la Idea de belleza. El *Banquete* constituye en este sentido un diálogo clave para entender la naturaleza del ἔρως, pues allí Platón hace interactuar diferentes perspectivas discursivas acerca de esta noción, enmascaradas en los siete oradores que protagonizan el simposio. Cada una de estas perspectivas traduce en clave propia un saber acerca del ἔρως, a la vez que, tomadas en conjunto, ponen de manifiesto la imposibilidad de reducir el amor a una concepción unívoca. En *Fedro*, por su parte, para contrarrestar la concepción del ἔρως como enfermedad (νόσος), Platón apela a la distinción entre dos clases de locura (μανία): humana y divina. Rehabilitada la función positiva de la μανία, el ἔρως se revela allí como la forma más excelsa de locura divina. Tanto en *Banquete*, como más tarde en *Fedro*, la erótica platónica se define a partir de la tensión entre el amor por la Idea-sabiduría-verdad (dimensión erótica trascendente o supraindividual) y el amor *por alguien* único e irrepetible (dimensión erótica inmanente o interpersonal). A partir de esta tensión tomada como clave de lectura de la erótica platónica, quisiera abordar en lo que sigue la lectura de algunos pasajes de *La muerte en Venecia* a la luz del ascenso erótico pautado en el discurso de Sócrates-Diotima y, en términos más generales, a partir de la dialéctica que anida en el ἔρως platónico.

*La muerte en Venecia* puede leerse como —literalmente hablando— un paneo reflexivo por la naturaleza del arte, el amor y la tensión entre la belleza natural y la espiritual, bajo el horizonte de una ciudad asolada por la peste y la inminencia de la muerte. Digo deliberadamente que se trata de un paneo reflexivo porque toda la novela se vertebra a partir de la mirada que el escritor Gustav Aschenbach sostiene respecto de su propia obra y sobre la belleza espiritual y natural que le sirve de sustento. Pero lo más interesante desde una lectura platónica es que las reflexiones

sobre la belleza espiritual tienen su fuente en la belleza física de Tadzio, adolescente polaco de catorce años con el cual Aschenbach celebra, a lo largo de la novela, un duelo asimétrico de miradas —siguiendo de alguna manera la asimetría que caracteriza la noción misma de ἔρως en la plataforma conceptual griega (Hyland, 1968, pp. 32-33)—; de allí que Visconti, realzando este aspecto, haya podido plasmar cinematográficamente una novela de corte tan introspectivo. El punto de partida de la obra es el de un escritor muy reconocido entre la intelectualidad mundial que, por una situación de agotamiento físico y espiritual, decide al cumplir 50 años emprender un viaje a la ciudad de Venecia con el fin de huir de su obra y disfrutar así del ocio y del reposo. Un viaje fundado solo en el violento deseo de viajar, algo extraño en un hombre acostumbrado desde joven a una vida de estricta disciplina y a trabajar rudamente hasta los límites del agotamiento. Un artista de ascendencia aristocrática, viudo y con una hija ya casada; un escritor para quien el arte era una guerra, un esfuerzo agotador, y el ocio una vivencia completamente desconocida en su vida. Tal es el disparador de la novela: el ansia de sol, ocio y aire de mar, además de la secreta esperanza de que tal viaje de liberación, descanso y olvido pueda introducir algo imprevisto en la monótona vida aburguesada de un escritor atormentado por sus esfuerzos titánicos de artista.

Ya en la primera impresión que tiene Aschenbach de Tadzio, quien se aloja con su familia en el mismo «Hotel Excelsior» que el escritor, resuena un eco del primer escalón de la iniciación erótica pautada en el discurso de Sócrates-Diotima del *Banquete*. Allí se nos decía que debemos en principio enfocar el deseo erótico hacia un solo cuerpo bello y engendrar a través de él bellos razonamientos (210a4-8). La contemplación de la belleza natural de Tadzio tiene como correlato en Aschenbach una agitación de tipo espiritual o, traducido en términos platónicos, una primera elevación que lo lleva de la belleza de «un solo cuerpo» hacia el segundo escalón relativo a la «belleza de la forma» o belleza en su especificidad: (τὸ ἐπ' εἶδει καλόν, *Banquete* 210b2):

Aschenbach advirtió con asombro que el muchacho tenía una cabeza perfecta. Su rostro, pálido y preciosamente austero, encuadrado de cabello color de miel; su nariz, recta; su boca, fina, y una expresión de deliciosa serenidad divina, le recordaron los bustos griegos de la época más noble. Y siendo su forma de clásica perfección, había en él un encanto personal tan extraordinario, que el observador podía aceptar la imposibilidad de hallar nada más acabado (Mann, 1983, p. 49).

Este pasaje es el que, partiendo de la belleza física de Tadzio a la belleza de la forma —propia de los «los bustos griegos de la época más noble»—, le permite a Aschenbach llegar a comprender que la belleza que exhibe cualquier particular sensible es afín a la que hay en otro. La devoción del escritor por el cuerpo perfecto y el «rostro semejante al de los dioses» (1983, p. 87) de Tadzio es todo lo que lo llena de satisfacción y de goce espiritual; lo que vuelve placentera y otorga sentido a su vida privada de exaltaciones, a la vez que, platónicamente hablando, le posibilita ascender por el camino de la belleza de un solo cuerpo a la uniformidad de la belleza que exhiben todos los cuerpos<sup>1</sup>.

Desde la primera hasta la última visión, la contemplación de la figura de Tadzio suscita en ese contemplador solitario que es Aschenbach cavilaciones en torno a la naturaleza del arte, la «belleza de la forma» (pp. 49, 53, 56, 63-64, 77, 85 y 86)<sup>2</sup> y el lugar del artista y su impulso creador. A tal punto que «la divina belleza del niño» (p. 56) —para usar las palabras de Mann— termina por volverse tan intimidante como el encanto que puede llegar a producir una obra de arte:

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 en su interior, y pensó, una vez más, que allí se encontraba bien y que se quedaría (pp. 63-64).

<sup>1</sup> Para la relación entre el deseo sexual y el deseo de saber en el *Banquete*, ver especialmente, Nussbaum (1995, p. 258). En relación con la atmósfera erótica que suele montar Sócrates en torno a los jóvenes, Hadot resume: «En Sócrates los jóvenes encuentran, por tanto, el camino hacia su propia perfección» (2008, p. 63).

<sup>2</sup> Como al respecto afirma Gilbert, el personaje del ensayo «El crítico como artista», de Wilde: «Sí, la forma lo es todo. Es el secreto de la vida. Encuentra la expresión para el dolor y este se te hará dilecto. Encuentra la expresión para una alegría y aumentarás su éxtasis. [...] La forma, que es el nacimiento de la pasión, es también la muerte del dolor. Y así, para regresar a la esfera del arte, la forma crea no solo el temperamento crítico sino también el instinto estético, ese instinto infalible que nos revela todas las cosas en su condición de belleza. Comienza por idolatrar la forma y no habrá secreto del arte que no te sea revelado» (2004, p. 274).

El reconocimiento en Tadzio del «sello divino de la belleza» (p. 87) es lo que suscita en el alma de Aschenbach una serie de tensiones internas que vertebran la novela y gran parte de los relatos y novelas de Mann. Tensiones tales como el conflicto entre arte y naturaleza, espíritu y materia, belleza artística y belleza natural, apetencia espiritual e incapacidad física, alta burguesía en decadencia y clase popular, vejez y juventud, entre otras<sup>3</sup>.

Puesta en los términos de la erótica socrático-platónica, una de las preguntas planteadas por la novela de Mann sería la siguiente: ¿es Tadzio lo que Aschenbach anhela, o se trata más bien del goce espiritual que aquel le despierta, es decir, del bello adolescente como imagen y espejo de la belleza espiritual? Diversos pasajes de la novela avalan esta segunda perspectiva, según la cual las inspiraciones que la visión del cuerpo bello de Tadzio suscitan en Aschenbach devienen la antesala imprescindible para la efectiva contemplación de «la belleza misma» (que por supuesto no está pensada en Mann en los términos de una realidad suprasensible y extramental a la manera de la Idea platónica):

¡Imagen y espejo! Su mirada abarcó la noble figura que se erguía al borde del mar intensamente azul, y en un éxtasis de encanto creyó comprender, gracias a esa visión, la belleza misma, la forma hecha pensamiento de los dioses, la perfección única y pura que alienta en el espíritu, y de la que allí se ofrecía, en adoración, un reflejo y una imagen humana. La arrebatada inspiración había llegado, y el artista, que empezaba ya a envejecer, no hizo más que acogerla sin temor y hasta con ansiedad (p. 85).

Al igual que Platón en el *Fedro*, Aschenbach cree que si bien la vista es la más aguda de las percepciones que nos llegan a través del cuerpo, no es a través de ese órgano que vemos la sabiduría (*φρόνησις*, 250d4), sino mediante el intelecto:

Por el contrario, el recién iniciado, el que tiene llenos los ojos de las visiones de entonces, cada vez que ve un rostro de aspecto divino

---

<sup>3</sup> Para estas tensiones, ver especialmente Adorno, quien señala al respecto: «La más extendida de estas me parece la del conflicto entre el burgués y el artista en Thomas Mann, herencia patente de la antítesis nietzscheana entre vida y espíritu. Explícita e implícitamente, Mann utilizó su propia existencia para demostrar esa oposición. Gran parte de la intención de su obra, desde *Tonio Kröger*, *Tristán* y *La muerte en Venecia* hasta el músico Leverkühn, que para completar su obra debe renunciar al amor, sigue ese modelo» (2003, p. 323).

o alguna forma corpórea, buena imitación de la belleza (κάλλος εὖ μιμημένον), primero se estremece, y uno de sus terrores de entonces lo embarga; después, fijando en él la mirada, como a un dios lo venera, y si no temiera dar la impresión de extrema locura, haría sacrificios al juguete de sus amores como si fuera una imagen divina o un dios (251a1-7)<sup>4</sup>.

La relación entre Aschenbach y Tadzio se apoya, así, en la idea platónica, que atraviesa el ascenso erótico del discurso de Sócrates-Diotima, según la cual la belleza *instanciada* en el particular sensible constituye la principal puerta de acceso hacia el plano espiritual comprometido en lo bello artístico (no sorprende al respecto que una de las obras de Aschenbach se llame *Espíritu y Arte*). En cada uno de los fugaces encuentros entre el escritor y el joven se cumple a su vez el correlato *poiético*-creador que Diotima establece para cada una de las instancias correlativas de su ascenso erótico: la contemplación de la belleza (sea esta del cuerpo, del alma, de las normas de conducta, de los conocimientos o de la Idea) suscita siempre en el amante iniciado la posibilidad de engendrar y procrear muchos bellos y magníficos discursos y pensamientos en ilimitado amor por la sabiduría (*Banquete* 210c6-d6); en los términos de Aschenbach, la posibilidad de transformar el sentimiento en idea (Mann, 1983, p. 88). Porque es justamente el goce espiritual que le produce a Aschenbach la visión de la belleza natural de Tadzio lo que desata en él el imperioso deseo de escribir, de tranquilizar por medio de las palabras el torbellino de sus pensamientos. En cuanto objeto amado, Tadzio se erige en primera instancia como condición necesaria y suficiente de la belleza espiritual plasmada finalmente en la obra de arte. O mejor: esta es para Aschenbach resultado del fecundo comercio entre cuerpo y espíritu, desenfreno y disciplina (uno de los temas centrales de la narrativa de Mann). En un pasaje clave de la novela, Mann llega al extremo de parafrasear a Platón, usando a Fedón como el personaje que habla con Sócrates en una escena

<sup>4</sup> Ver en la misma línea *Banquete* 219a2-4: «La vista del entendimiento, ten por cierto, empieza a ver agudamente cuando la de los ojos comienza a perder su fuerza, y tú todavía estás lejos de eso»; y Ficino: «El amor, como dijimos, tiene su origen en la vista. La vista es un medio entre la mente y el tacto, y de aquí que el alma del amante siempre duda, y a veces es tambaleada arriba o abajo. A veces nace en ella el deseo de abrazar, a veces el casto deseo de la belleza celeste, y ora aquel, ora este vence y le dirige. De modo que en aquellos que son apreciados por la agudeza de su ingenio y han sido honestamente educados, vence este. En los otros, la mayoría de las veces, prevalece aquel» (1986, pp. 151-152).

que remite al bucólico comienzo del *Fedro*, en el cual el filósofo, echado junto a un plátano, dialoga con el joven Fedro acerca del escrito erótico del orador Lisias:

Pues solo la belleza, Fedón mío, solo ella es amable y adorable al propio tiempo. Ella es, ¡ójyelo bien!, la única forma de lo espiritual que recibimos con nuestro cuerpo y que nuestros sentidos pueden soportar. Pues ¿qué sería de nosotros si se nos apareciese lo divino en otra de sus manifestaciones, si la razón, la virtud y la verdad se nos presentasen en formas sensibles? ¿No arderíamos y nos disolveríamos en amor como otra época ante Zeus? La belleza es, pues, el camino del hombre sensible al espíritu, solo el camino, solo el medio, Fedón [...] (1983, pp. 87-88)<sup>5</sup>.

Pero digamos que los paralelos entre *La muerte en Venecia* y el *Banquete* llegan hasta ahí. Porque, enfocada a la luz del ascenso erótico de Sócrates-Diotima, ¿hasta qué grado llegaría la relación entre Aschenbach y Tadzio? Si hacemos a un lado el sexto escalón relativo a la contemplación de la Idea de belleza, puesto que este grado compromete la ontología de las Ideas que a Mann no le interesa introducir en su novela —aun cuando podría haberlo hecho dada la gran cantidad de citas y paráfrasis del *Banquete*, del *Fedón* y del *Fedro* que realiza—, podría decirse que Aschenbach solo arriba hasta el quinto nivel relativo a la belleza que hay en los conocimientos, tras pasar por el tercero y cuarto grados, referidos a la belleza del alma y de las normas de conducta, respectivamente:

Éros procede, sin duda, como los matemáticos, que ven en los niños inexpertos imágenes de las formas puras. Así los dioses, para hacernos perceptible lo espiritual, suelen servirse de la línea, el ritmo y el color de la juventud humana, de esa juventud nimbada por los mismos dioses para servir de recuerdo y evocación, con todo el brillo de su belleza, de modo que su visión nos abrasa de dolor y esperanza (p. 86).

---

<sup>5</sup> Ver en paralelo *Fedro* 250c8-d6: «Pero a propósito de la belleza, como dijimos, estando entre aquellas apariciones, resplandecía y, tras llegar aquí, la aprehendemos por medio del más claro de nuestros sentidos, puesto que brilla ella misma con la más intensa claridad. [...] Pero ahora la belleza, solo a ella, le ha tocado tal suerte, de modo que es lo que con mayor evidencia se manifiesta y lo más digno de ser amado».

No se trata aquí de la clásica distinción entre el amor del cuerpo y el amor del alma (primer y tercer peldaños del ascenso), tensión que recorre los primeros cinco discursos del *Banquete* y la conceptualización del ἔρως que leemos asimismo en Jenofonte, *Banquete* VIII, 12-16), sino más bien del amor por la belleza de orden artístico o espiritual que, como se desprende de los pasajes relevados, trasciende el amor por el cuerpo y el alma de Tadzio. Dicho de otra manera: gracias al juego de miradas que sostiene con el joven, Aschenbach arriba a la comprensión de que el amor —para decirlo a partir de una de las definiciones nodales del ἔρως en el discurso de Sócrates-Diotima— es en el fondo un deseo de inmortalidad, bajo el estímulo de la belleza y la mediación de la ποιήσις según el cuerpo y el alma; arriba a la comprensión de que el amor no es amor de lo bello, sino más bien amor de lo que se genera y procrea a partir de lo bello (*Banquete* 206e5). Así es como, mediante el culto de la belleza juvenil de Tadzio, Aschenbach se sacrifica en espíritu al culto de lo bello, pero es justamente aquella belleza la que estimula su impulso creador, llevándolo a procrear y engendrar pensamientos sobre lo bello artístico. Como bien señala Heidegger al reflexionar sobre la erótica platónica del *Fedro* y, más puntualmente, sobre el estatus fronterizo de la belleza: «Lo bello eleva más allá de lo sensible y retrotrae hacia lo verdadero. En la desunión predomina la armonía, porque lo bello, en cuanto es lo que aparece, lo sensible, tiene de antemano su esencia puesta al abrigo en la verdad del ser, en cuanto suprasensible» (2000, p. 189).

La relación entre Aschenbach y Tadzio ilustra de alguna manera la dialéctica entre belleza exterior e interior (ejemplo de esta última es Sócrates comparado con un sileno esculpido que al abrirse en dos revela en su interior «imágenes de virtud»: ἀγάλματ' ἀρετῆς, *Banquete* 215b3, 216e6, 222a4) que atraviesa el discurso de Alcibíades en el *Banquete*, y, más puntualmente, la confesión del ἀγών erótico que este mantuvo con Sócrates. En *La muerte en Venecia* no se trata del «oro por bronce», es decir, de aquel famoso sintagma que condensa el trueque fallido que, según Sócrates, le ofrece Alcibíades (*Banquete* 218d6-219a4) al pretender intercambiar su belleza física por la verdadera belleza interior, sino de que el «bronce» (metáfora de la belleza exterior sensible de Tadzio) transporta, a la manera de un primer «peldaño», a Aschenbach hacia el terreno del «oro» (belleza interior espiritual, en los términos de la novela). Porque al igual que Sócrates, Aschenbach sabe que lo verdaderamente bello estriba

en la belleza de orden espiritual o artística y no en la sensible, sujeta a devenir y perecer, tal como observa Aschenbach al contemplar a Tadzio de cerca: «Sin embargo, había notado que los dientes de Tadzio dejaban que desear; eran algo pálidos, sin ese esmalte brillante propio de la salud, y de una transparencia inquietante, como ocurre a veces por causa de la anemia. “Es muy frágil, es enfermizo. No llegará a viejo”» (Mann, 1983, p. 65). En términos platónicos, es justamente la deficiencia ontológica inherente a lo sensible la que permite engendrar en el alma de Aschenbach abundancia de razonamientos sobre la virtud, la naturaleza del artista y la belleza de la forma; o para decirlo en palabras de Diotima, hijos espirituales más bellos e inmortales que los naturales (*Banquete* 209c2-e4).

El *Banquete* y *La muerte en Venecia* revelan una dialéctica erótica común en el sentido de que ambas obras exhiben, bajo diferentes horizontes conceptuales y con claras diferencias de matices, hasta qué punto la belleza puede elevarnos al plano de la trascendencia como hacernos vergonzosos en nuestra dependencia respecto de lo sensible. Esta última posibilidad implicaría, desde el punto de vista platónico, estancarnos en el primer escalón sensible del ascenso (amor por *un* cuerpo bello). Desde la perspectiva de la novela, dejar de ver los vasos comunicantes que ligan a la belleza espiritual con la de orden natural: al arte con Tadzio. No es casual, por lo demás, que Mann intercale a lo largo de la novela, en el marco de las evocaciones que asaltan a Aschenbach frente a la belleza física de Tadzio (1983, pp. 86-88), escenas tomadas del *Fedro* (puntualmente el comienzo bucólico del diálogo) y del *Banquete*, dos de los diálogos platónicos clave sobre el ἔρωϛ, fundidas a su vez con otras del *Fedón*, diálogo que, bajo el tratamiento de la inmortalidad del alma, tiene como trasfondo la inminente muerte de Sócrates. Mediante el fundido de escenas tomadas de tales diálogos, cuya trilogía conceptual pasaría por el amor, la locura y la muerte, Mann logra ilustrar el estrecho parentesco que existe entre la experiencia artística, la erótica y la mortalidad, concibiendo platónicamente al amor como deseo de inmortalidad (*Banquete* 206e2-208b6).

Entre una ciudad enferma, un hombre enfermo y un adolescente de catorce años se gesta el amor. Pero más que el amor, lo que emerge como consecuencia del estímulo de la belleza sensible *instanciada* en Tadzio es más bien una aguda reflexión sobre la naturaleza del amor y del estatus de la belleza natural y espiritual. El mundo interior de Aschenbach,

convulsionado por las cavilaciones sobre los «problemas generales del arte y de la forma» (Mann, 1983, p. 53) que su amor por Tadzio suscita, corre parejo con el mundo exterior amenazado por la peste de cólera. Aschenbach está afectado al mismo tiempo por el amor, la enfermedad producto de la peste y la inminencia de su propia muerte. Un enfermo de amor en el marco de una ciudad enferma y desmoralizada. Es casi imposible no evocar en este sentido la concepción del ἔρως como enfermedad (νόσος) que se desprende del escrito erótico de Lisias en el *Fedro* (231c7-e2). Porque la pregunta que Aschenbach se hace al término de su vida es de alguna manera la siguiente: ¿de qué valen el arte y la virtud ante la presencia física del amor?: «Y la idea del retorno al hogar, a la calma, la sobriedad, el esfuerzo y la maestría le repugnaban de tal modo, que su rostro se contraía de un dolor físico» (Mann, 1983, p. 127). Al igual que Sócrates tras su encuentro con Diotima, después de su viaje a Venecia, Aschenbach ya no es el mismo: su profunda resistencia espiritual, su vida atravesada por una estricta disciplina termina por ser quebrantada por los embates de un tardío descubrimiento del amor que corre parejo con la enfermedad, dejando así «arrasada su existencia y toda la cultura de su vida» (1983, p. 128). Se trata de aquella locura arrebatadora del dios Ἔρως, anticipada en la pesadilla que Aschenbach tiene una noche antes de morir. Y aun con la muerte como horizonte permanente (recordemos que el escritor muere al mes de su estancia en Venecia), la novela se muestra lejos de ser la mera descripción de una agonía para devenir más bien una delicada construcción en la que Mann nos narra la hondura de aquellos momentos en los que lo inmanente (la belleza sensible de Tadzio) se enlaza con la belleza espiritual o artística (engendrada en el alma de Aschenbach) en una fusión verdadera y casi divina. Como señala Platón al referirse a la forma de locura (μανία) erótica enviada por la divinidad:

En ella, cuando alguien, al ver la belleza de aquí y recordar la verdadera toma alas y, una vez provisto de esas nuevas alas, deseando levantar vuelo sin lograrlo, dirigiendo su mirada hacia arriba, como un pájaro, y descuidando las cosas de abajo, da motivos entonces para que lo tomen por loco; de modo que, en efecto, esta revela ser la mejor de todas las inspiraciones divinas y la que resulta de las causas mejores tanto para quien la posee cuanto para quien se asocia con ella, y por participar de esta locura, el que ama lo bello es llamado amante (*Fedro* 249d4-e4).

*La muerte en Venecia* puede ser leída a su vez como la historia del vínculo que se establece entre dos personas que solo se conocen de vista; que diariamente y a toda hora se tropiezan y se corresponden con la mirada sin cruzar una palabra, manteniendo el engaño de una indiferencia que de tan perfecta se vuelve sumamente expresiva; la historia de un deseo insatisfecho y artificiosamente contenido de conocerse y de tratarse. Si bien Mann respeta a rajatabla el modelo de la carencia sobre cuya base se levanta la teoría platónica del ἔρως filosófico, en tanto impulso *poiético* constitutivamente carente (*Banquete* 200a1-201b5)<sup>6</sup>, aquí otra vez los paralelos entre ambas obras se topan con un límite, puesto que el amor en *La muerte en Venecia* no está concebido a partir de su naturaleza *daimónica*-intermediaria (ἔρως-δαίμων) como en el discurso de Sócrates-Diotima, sino más bien como un dios en el sentido del *Fedro* y de los cinco primeros discursos del *Banquete*. Es así como Ἔρως, en tanto dios del amor, termina por adueñarse del alma de Aschenbach; de aquí que Mann llegue a parafrasear en un determinado momento de la novela aquel pasaje del *Banquete* en el cual el personaje de Fedro afirma que el amante es más divino que el amado, ya que está poseído por un dios (Mann, 1983, p. 88; ver en paralelo *Banquete* 180a7-b4).

Poseído por el dios Ἔρως, Aschenbach entra en una relación de esclavitud voluntaria con el joven Tadzio, esclavitud tematizada en el *Banquete* por Pausanias con miras a justificar en su discurso que no tiene nada de impúdico ni vergonzoso involucrarse en una relación de esclavitud voluntaria con un amado mientras lo que se halle en juego como resultado de esa comunión sea la virtud y el amor a la sabiduría (184b3-e4)<sup>7</sup>. Llegado a ese punto no hay para Aschenbach humillación alguna en obedecer los caprichos del dios del amor. *La muerte en Venecia* se halla así construida sobre muchos de los resortes que sostienen el tratamiento platónico sobre el amor. La relación entre Aschenbach y Tadzio se apoya, por una parte, en el tópico que teleológicamente guía el ascenso erótico de Sócrates-Diotima: la belleza sensible como punto de partida del camino del hombre hacia la belleza espiritual; por otra, dicha relación

<sup>6</sup> Ver en este sentido Mann: «Y el deseo se engendra por el conocimiento defectuoso» (1983, p. 96). Según Cornford, Platón emplea el término ἔρως para referirse al impulso del deseo en todas sus formas. En este sentido es concebido como una fuerza única o caudal de energía que se dirige según canales divergentes y hacia metas que varían (1974, p. 133).

<sup>7</sup> Sobre el tópico de la esclavitud voluntaria de los amantes ver, asimismo, *Fedro* 251c5-252c2.

entre el escritor y el joven de alguna manera ilustra la tensión irresoluta que anida en el ἕρκως platónico entre la aspiración erótica a la trascendencia y el amor cifrado en la inmanencia. Mediante el entrecruzamiento conceptual de tópicos tomados de los diálogos platónicos mencionados, puestos al servicio de un relato que justamente implica al amor, al arte y la muerte, Mann consigue plasmar en su novela dicha tensión propia de la erótica socrático-platónica, la cual se expresa en *Banquete* a través del amor que siente el filósofo-amante por la sabiduría-belleza-verdad, y el amor de Alcibíades por un ser particular, único e irrepetible (Sócrates), deseo erótico basado en el valor de la experiencia. En *La muerte en Venecia* dicha tensión se advierte, por el lado de Aschenbach, en su amor por la belleza de la forma artística y el que experimenta a la vez por ese particular que es Tadzio. Finalmente, cuando en la playa Aschenbach se dirige hacia su encuentro con la muerte; cuando cree por última vez vislumbrar que Tadzio le sonríe y le saluda, llega a comprender, en términos platónicos, que aquella «pureza, sencillez y equilibrio aristocrático de la forma» (Mann, 1983, p. 25) inspirada por la visión de la belleza natural del adolescente es más intensa que esta última. Comprende que Tadzio no es en el fondo otra cosa que una «buena imitación de la belleza» (*Fedro* 251a3) o «un reflejo de la belleza eterna» (Mann, 1983, p. 87); que aun cuando de esa contemplación maniática de la belleza sensible de Tadzio no consigue salir indemne, en tanto la paga con su propia vida, pudo al menos a través del adolescente convivir en el ocaso de su vida con la belleza espiritual a la que consagró su vida y obra.

Pero no se trata aquí de leer *La muerte en Venecia* a partir de la disyunción excluyente *escritura* o *vida*, sino de ver —sobre la base de los tópicos platónicos diseminados en la obra— cómo la belleza natural es la que inspira e insufla vida a lo bello artístico concebido por el escritor. Se trata de ver cómo la belleza particular de Tadzio se tolera en la medida que para Aschenbach no es sino el pretexto para reflexionar sobre la forma genérica de la belleza a través de su pálido y particular reflejo. Para decirlo en los términos con los que Borges rescata la esencia del platonismo en una nota al pie de su *Historia de la eternidad*:

No quiero despedirme del platonismo (que parece glacial) sin comunicar esta observación, con esperanza de que la prosigan y justifiquen: *Lo genérico puede ser más intenso que lo concreto*. Casos ilustrativos no faltan. De chico, veraneando en el norte de la provincia, la llanura

redonda y los hombres que mateaban en la cocina me interesaron, pero mi felicidad fue terrible cuando supe que ese redondel era «pampa», y esos varones, «gauchos». Igual, el imaginativo que se enamora. Lo genérico (el repetido nombre, el tipo, la patria, el destino adorable que le atribuye) prima sobre los rasgos individuales, que se toleran en gracia de lo anterior (1989, pp. 357-358).

La posibilidad prometida por Tadzio o, mejor, la promesa de felicidad que Aschenbach halla reflejada en el adolescente no se vincula tanto con su belleza física (si hay algo, en efecto, que a Aschenbach le ofende es que lo tomen por un pederasta<sup>8</sup>), como con el goce de ese «mar de lo bello» (*Banquete* 210d4) que él llega a engendrar y procrear a partir de su amor por el joven. En rigor —y platónicamente hablando—, Aschenbach se enamora del impulso erótico-*poiético* que le origina la belleza sensible de Tadzio. Como apunta Foucault respecto de la inferioridad del amor por el cuerpo en la erótica socrático-platónica: «En efecto, Platón no la funda en la dignidad del muchacho amado y el respeto que se le debe, sino en aquello que, en el propio amante, determina el ser y la forma de su amor (su deseo de inmortalidad, su aspiración a lo bello en su pureza, la reminiscencia de lo que vio arriba del cielo)» (1984, p. 218). En los términos del *Banquete*, el amor de Aschenbach deviene un amor por las imágenes divinas o de virtud (216e6) que abarcan «todo cuanto le conviene examinar al que piensa llegar a ser noble y bueno» (222a5-6). Allí es donde reside, en última instancia, el verdadero objeto de deseo de Aschenbach, en aquella belleza artística que solo se engendra en su alma en presencia del cuerpo bello de Tadzio, redefiniendo así platónicamente el vínculo erótico como una relación con la belleza espiritual, cuya «promesa de felicidad» (Adorno, 1983, p. 181) se quiebra al término de la novela con la muerte del escritor<sup>9</sup>.

Si —como señala Foucault— la erótica socrático-platónica plasmada en *Banquete* y *Fedro* opera un firme desplazamiento de la erótica tradicional modelada según la práctica del «cortejo» hacia una erótica centrada

<sup>8</sup> Ver especialmente Mann (1983, p. 113). Para una caracterización general de la παιδεραστία en los textos platónicos, ver, entre otros, Dover (1978, pp. 54-55), Menissier (1996, pp. 71-74) y Brisson (2006, pp. 230-235).

<sup>9</sup> Sobre la relación entre el deseo sexual y el deseo de saber, ver especialmente Dover (1978, p. 12), Vlastos (1973, p. 40), Nussbaum (1995, p. 258) y Cajthaml, quien se ocupa de relevar de manera detallada las diferencias y semejanzas entre el amor pederástico y la teoría filosófica del amor platónico (2007, p. 121).

en la relación entre el uso de los placeres y el acceso a la verdad, en *La muerte en Venecia* puede leerse una erótica que vincula el uso de los placeres (centrados fundamentalmente en el placer visual) con el amor por la belleza encerrada en el arte. En la interrogación platónica, apunta Foucault, la consideración de lo que es el amor es lo que debe llevar a la determinación de lo que en verdad es su objeto:

Más allá de las diferentes cosas bellas a las que el enamorado puede ligarse, Diotima muestra a Sócrates que el amor busca producir en el pensamiento y ver «lo bello en sí mismo», según la verdad de su naturaleza, según su pureza sin mezcla y «la unicidad de su forma». Y en el *Fedro*, es el propio Sócrates el que muestra cómo el alma, si tiene un recuerdo vivo de lo que ha visto arriba del cielo, si se comporta enérgicamente y si no se deja doblegar en su impulso vital por apetitos impuros, solo se liga con el objeto amado por lo que trae en sí de reflejo y de imitación de la belleza misma (1984, p. 218).

En un punto, a Aschenbach y a Sócrates los emparenta el gesto de la renuncia: en el caso del primero, la renuncia a su propia vida de juventud y belleza sensible en pos de poder aprehenderla en una forma artística; en el caso de la iniciación erótica socrática, la renuncia a la dimensión erótica interpersonal (a su amor puntual por Alcibíades) en pos de la aprehensión de la Idea de belleza, la sabiduría y la verdad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- Adorno, Theodor W. (2003). Para un retrato de Thomas Mann. En *Notas sobre literatura* (pp. 323-331). Madrid: Akal.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Historia de la eternidad*. En *Obras completas*. Tomo I (pp. 353-367). Buenos Aires: Emecé.
- Brisson, Luc (2006). Agathon, Pausanias, and Diotima in Plato's *Symposium*: Paidierastia and Philosophia. En James H. Leshner y otros (eds.), *Plato's Symposium: Issues in Interpretation and Reception* (pp. 229-251). Washington DC: Center for Hellenic Studies.
- Cajthaml, Martin (2007). On the Relationship Between Pederasty and Plato's Philosophical Theory of Love. En Aleš Havlíček & Martin Cajthaml (eds.), *Plato's Symposium: Proceedings of the Fifth Symposium Platonicum Pragense* (pp. 108-124). Praga: Oikoymenh.

- Cornford, Francis Macdonald (1974). La doctrina de ἔρως en el *Banquete* de Platón. En *La filosofía no escrita* (pp. 129-146). Barcelona: Ariel.
- Dover, Kenneth James (1978). *Greek Homosexuality*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ficino, Marsilio (1986). *De amore*. Comentario al *Banquete* de Platón. Madrid: Tecnos.
- Foucault, Michel (1984). El verdadero amor. En *Historia de la sexualidad*. Volumen II (pp. 209-225). México DF: Siglo XXI.
- Hadot, Pierre (2008). *Elogio de Sócrates*. Barcelona: Paidós.
- Heidegger, Martin (2000). *Nietzsche*. Volumen I. Barcelona: Destino.
- Hyland, Drew (1968). ἔρως, ἐπιθυμία, and φιλία in Plato. *Phrónesis*, 13(1), 32-47.
- Jenofonte (1993). *Recuerdos de Sócrates, Banquete, Apología de Sócrates*. Introducción, traducción y notas de Juan Zaragoza. Madrid: Gredos.
- Mann, Thomas (1983). *La muerte en Venecia*. Barcelona: Seix-Barral.
- Mann, Thomas (2010). *Cuentos completos*. Barcelona: Edhasa.
- Menissier, Thierry (1996). *Eros Philosophe. Une interprétation philosophique du Banquet de Platon*. París: Kimé.
- Nussbaum, Martha (1995). *La fragilidad de bien*. Madrid: Visor.
- Platón (1900-1907). *Platonis opera*. 5 volúmenes. Edición crítica de John Burnet. Oxford: Clarendon Press.
- Platón (1932). *The Symposium of Plato*. Edición y traducción de Robert G. Bury. Cambridge: W. Heffer and Sons.
- Platón (1980). *Symposium*. Traducción de Kenneth James Dover. Cambridge: Cambridge University Press.
- Platón (1985). *Phèdre*. Traducción y notas de Paul Vicaire. En *Oeuvres Complètes*. Volumen IV, 3. París: Les Belles Lettres.
- Platón (1986). *Banquete*. Introducción, traducción y notas de Marcos Martínez Hernández. En *Diálogos*. Volumen III. Madrid: Gredos.
- Platón (1989). *Phèdre*. Introducción, traducción y notas de Luc Brisson. París: Flammarion.
- Platón (1991). *The Symposium*. Traducción y comentario de Reginald E. Allen. New Haven: Yale University Press.
- Platón (1992a). *Alcibiades I*. Introducción, traducción y notas de Juan Zaragoza. En *Diálogos*. Volumen VII. Madrid: Gredos.

- Platón (1992b). *Le Banquet*. Traducción y notas de Paul Vicaire. En *Oeuvres Complètes*. Volumen IV, 2. París: Les Belles Lettres.
- Platón (1998a). *Le Banquet*. Introducción, traducción y notas de Luc Brisson. París: Flammarion.
- Platón (1998b). *Symposium*. Introducción, traducción y notas de Christopher Rowe. Warminster: Aris & Phillips.
- Platón (2004). *Banquete*. Traducción de Victoria Juliá. Buenos Aires: Losada.
- Platón (2007). *Fedro*. Introducción, traducción y notas de María Isabel Santa Cruz y María Inés Crespo. Buenos Aires: Losada.
- Vlastos, Gregory (1973). Sex in Platonic Love. En *Platonic Studies* (pp. 38-42). Princeton: Princeton University Press.
- Wilde, Óscar (2004). El crítico como artista. En *De profundis y ensayos* (pp. 201-284). Buenos Aires: Losada.