

El imaginario y la mirada en *La Muerte en Venecia* de Thomas Mann

The imaginary and the gaze in Death in Venice by Thomas Mann

Por Marcelo Fagalde Cuevas¹

RESUMEN

La novela *La Muerte en Venecia* ilustra cómo en la vivencia del protagonista se revela la compleja fragilidad del mundo imaginario y del yo planteadas por Jacques Lacan. Registro imaginario y función del yo se encuentran tensionados y perturbados por la emergencia de la pulsión desde al menos dos conceptualizaciones lacanianas: una centrada en la noción de agresividad y otra en la de objeto *a*. En la novela se visualizan ambas conceptualizaciones de modo complementario, mostrando tanto que el yo y el sujeto mismo se hallan perturbados y en riesgo mortal a partir de las dinámicas presentes en los encuentros personales y en la presentificación del objeto *a* mirada.

Palabras clave: *La Muerte en Venecia*, Objeto *a*, Imaginario, Agresividad, Mirada.

ABSTRACT

The novel *Death in Venice* illustrates how Jacques Lacan's complex fragility of the imaginary world and of the ego is revealed in the protagonist's experience. Imaginary register and ego function are stressed and disturbed by the emergence of the drive from at least two Lacanian conceptualizations: one centered on the notion of aggressiveness and the other on that of object *a*. In the novel, both conceptualizations are visualized in a complementary way, showing both that the self and how the subject himself is disturbed and at mortal risk from the present dynamics in the personal encounters and the presentification of the gazed object *a*.

Keywords: *The Death in Venice*, Object *a*, Imaginary, Aggressiveness, Gaze.

¹Universidad Diego Portales (UDP) Santiago de Chile. Psicólogo. Diplomado en Teoría del Discurso Psicoanalítico, Santiago de Chile. Universidad de Las Américas. Facultad de Salud y Ciencias Sociales, Santiago de Chile. Secretario Académico y Docente de Cátedra de Psicoanálisis. Director del Grupo de Estudios Psicoanalíticos, Chile. E-mail marcelofagaldecuevas@gmail.com

Introducción

La novela *La Muerte en Venecia* fue analizada por Heinz Kohut en 1957 y en consideración de referencias biográficas del autor Thomas Mann propuso que la obra operaba como una instancia de sublimación artística de conflictos del autor. En particular Kohut propone la existencia de un proceso de desintegración de la personalidad y del proceso creativo del personaje principal como emergencia ante el sentimiento de culpa que este experimenta a partir de su deseo de unión con la madre. Bajo la forma de la unión por identificación antes que, como objeto de amor, advendrían sentimientos de culpa y fantasías de castigo, las que se verificarían en esta obra y en otras obras del autor a través de una búsqueda de la muerte. En *La Muerte en Venecia*, la cadena de símbolos asociados a la muerte que propone Kohut, serían la enfermedad, ciudad enferma, madre, mar, y del joven Tadzio. Esta hipótesis se vería ilustrada en la imagen final en la que el protagonista agoniza y muere ante la imagen de un Tadzio fusionado en un mar madre desde donde le sonríe y saludaba.

Desde las conceptualizaciones hechas por Jacques Lacan a partir de sus tesis sobre el estadio del espejo como instancia de formación del yo y de aquella de objeto *a*, es posible también entender la experiencia de desintegración de la personalidad del protagonista Gustav Aschenbach. A continuación, propondremos una revisión de la obra a partir de una caracterización la función imaginaria según la vivencia del protagonista, y pasaremos a una contextualización de sus experiencias de perturbación y deseo. Finalizaremos el análisis exponiendo como hipótesis que la muerte del protagonista opera a la par de la realización de su fantasma asociado con el encuentro del objeto *a* mirada.

El personaje Gustav Aschenbach

En *La Muerte en Venecia* la peripecia del personaje protagónico Gustav Aschenbach (GA), evoluciona desde una posición inicial de escritor maduro emocionalmente, autocontrolado y riguroso en su actuar, que ha alcanzado el éxito y el reconocimiento social, hacia una experiencia guiada por el goce y la contemplación, que le lleva a optar incluso por la muerte afín de dar continuidad al amor que experimenta por un adolescente varón del que ha quedado prendado. La obra se inicia en Munich donde GA ha desarrollado una vida de escritor exitoso. Con un carácter apolíneo y laborioso, hecho a sí mismo, el protagonista, un escritor de 50 años, es descrito como un ejemplo de esfuerzo, autocontrol y disciplina. Ha recibido reconocimiento público e incluso ha sido declarado noble por sus aportes y creaciones literarias, las que incluso han sido seleccionadas como componentes del material educativo alemán. La novela refiere que los personajes de las obras de este escritor son reflejo de su forma de ser. Su personaje llamado Federico, se representan a su vez, en la figura de San Sebastián: “podía imaginarse como un

tipo de intrepidez varonil, de inteligencia y juventud, que, poseído de altivo rubor, se yergue, inmóvil, apretando los dientes, mientras su cuerpo sufre traspasado por lanzas y espadas” (Mann, 1911, 26). El severo autocontrol y disciplina del carácter con la que es descrito GA se representaba al decir de un observador mediante la imagen del puño del mano apretado y a partir del lema “*resistir*”.

El inicio de la novela se marca por el encuentro muy singular entre GA y un sujeto que se le aparece de frente en el portal del cementerio de su ciudad. Es un encuentro desprovisto de diálogo donde la observación y la mirada son los elementos centrales. A partir de ahí GA ve despertado un deseo de aventura y de paisajes exóticos; decide partir de vacaciones a Venecia. Allí, tendrá otros encuentros, sucesivos, breves y disruptivos con distintos hombres, hasta encontrar a un joven adolescente, Tadzio, del que quedará prendado. Todos los encuentros se enmarcan en escaso o nulo diálogo y en abundante descripción de las imágenes. A partir de la atracción por el joven adolescente, el protagonista verá evolucionar sus intereses e ideas sobre sí mismo. En el marco de la aparición de una epidemia de cólera y ya en un estado de alteración amorosa, GA optará por permanecer en Venecia y arriesgar su propia vida dado su deseo por el joven Tadzio.

La función imaginaria del yo en Lacan

En el estadio del espejo, Lacan (1949) otorga a la experiencia de percepción de una imagen de sí ante un espejo, referenciable entre los 6 y los 18 meses, como un proceso fundamental en la estructuración del yo del sujeto. En esta experiencia se produciría la matriz del yo, como una suerte de precipitado químico, que advendría a partir de esta percepción de imagen de sí, o de otro, inaugurándose así de paso el ingreso del sujeto al registro de lo imaginario. Al Yo Lacan le entiende de esta manera en un estatuto de forma, como una identificación con una imagen, en que el sujeto queda alienado en un reconocimiento visual y con la emergencia de un sentimiento de dominio de sí, de lo que podría entenderse como una ilusión. El yo se conformaría desde ahí en adelante como una forma dependiente desde las imágenes humanas, de otros, externas, que le someterían a un permanente proceso de configuración y reconfiguración, de oscilación, a riesgos de fragilización o de mayor consistencia. La imagen aporta de esta manera una forma de identificación, que salva de la fragmentación pulsional originaria al aportar un soporte de síntesis que encubre un caos fisiológico del que la maduración se encuentra retardada en el caso del humano. No obstante, las pulsiones repiten, persisten y quedan fuera, ajenas a la imagen de unificación que aporta el otro. En este marco se entiende entonces una de las principales tesis que el psicoanálisis levantará: la existencia de un distanciamiento disarmónico entre el campo de lo imaginario y su rol en la definición de realidad, respeto de un real pulsional imposible de representar.

En el escrito sobre la agresividad (1948), muy próximo al estadio del espejo, Lacan otorga a la agresividad el estatuto de intención y de tendencia, y la refiere en su origen a la dinámica narcisista. En la IV Tesis ahí planteada “La agresividad es la tendencia correlativa de un modo de identificación que llamamos narcisista y que determina la estructura formal del yo del hombre y del registro de entidades característico de su mundo” (Lacan, 1948,102), refiere al yo como resultado de una enajenación del sí mismo en la imagen del otro. Éste se vería atado a los deseos de esos otros que le constituyen en su identidad, cayendo preso en el deseo y la lucha con ellos por los objetos definidos por ellos, fundándose así un origen narcisístico de la agresividad: “Esa forma (el yo) se cristalizará en efecto en la tensión conflictual interna al sujeto, que determina el despertar de su deseo por el objeto del deseo del otro: aquí el concurso primordial que precipita la competencia agresiva” (Lacan, 1949,106). Lacan recurre a la observación relatada por San Agustín al descubrir los celos infantiles, ante un niño que reacciona con odio al ver a su hermano tomando del pecho de la madre de ambos, y a la reflexión de Melanie Klein que plantea las fantasías de agresión voraz y de destrucción sobre las partes de un cuerpo que en ese entonces es vivido fragmentariamente tanto en sí mismo como en el otro. La agresión entonces es conceptualizada como una tensión originada en la misma conformación especular ante los demás de sus deseos. Las imágenes del otro tendrían efectos de formación sobre el yo, pregnantes y persistirían como sombras, de objetos internos, buenos o malos, que podrían posteriormente a través de otras asociaciones en la vida del sujeto explicar la evocación de personas imaginarias. Estas sombras de objetos internos malos y de imágenes persecutoras incidirían fragmentando la imago de la identidad persona (Lacan, 1949,108).

Gustav Aschenbach y la tensión agresiva en el yo

En Muerte en Venecia, a través de los sucesivos encuentros de GA, y de la extrañeza y malestar en ellos sentido, constatamos que se ejemplifica la dependencia u subyugación yoica respecto de los otros propuesta en la tesis del espejo de Lacan. Desde el capítulo tres en adelante, la novela muestra una descomposición de la sólida y estable personalidad que se le ha descrito. La cuestión de la dependencia especular para el sentido de sí mismo y la fragilidad de éste puede observarse, a través de la aparición, pregnancia y atracción que sufre GA respecto de la imagen de varios personajes varones con los que se topa a lo largo de la historia. Es de destacar que se trata de encuentros esencialmente imaginarios, descritos a partir de la observación y de lo visible, carentes de mayores referencias simbólicas de estos otros. Hay desconocimiento de nombres y de otras referencias identitarias. Se trata de encuentros, breves, con nulo o muy poco diálogo, siempre llenos de tensión para el protagonista.

El primer encuentro, señalado anteriormente, GA camina en su ciudad de origen, Munich, y ante el pórtico

del cementerio, se topa frente a frente con un sujeto pelirrojo ante el que experimenta una profunda perturbación.

“De mediana estatura, enjuto, lampiño y de nariz muy aplastada, aquel hombre pertenecía al tipo pelirrojo, y su tez era lechosa y llena de pecas. Indudablemente no podía ser alemán, ... su gesto tenía algo de dominador, atrevido y violento.... Sus labios parecían demasiado cortos, y no llegaban a cerrarse sobre los dientes, que resaltaban blancos y largos, descubiertos hasta las encías.” (Mann, 1911, 11).

Mann ejemplifica así la tensión narcisista a partir de la indicación de actitudes de dominio, atrevimiento y de amenaza propias de la identificación con el otro. En este encuentro inicial de la novela hay mucho de encuentro con la exposición y pose desafiante que el niño ante otro niño, equivalente a la parada sexual y a la ostentación masculina. Este encuentro, finaliza en un punto extremadamente límite y ambiguo al mismo tiempo:

“...notó (GA) que le devolvía su mirada de un modo tan agresivo, cara a cara, tan abiertamente resuelto a llevar la cosa al último extremo, tan desafiadoramente, que Aschenbach se apartó con la impresión penosa, comenzando a pasear...” (Mann, 1911, 11).

El tensionamiento agresivo con el otro da cuenta de la emergencia de claros procesos pulsionales y libidinales, donde la mirada está puesta en juego explícitamente como eje principal. Con posterioridad el sujeto decidirá dejar su vida de orden, pulcritud y autocontrol, para iniciar un recorrido de aventuras y de eroticidad masculina, al decidir partir de vacaciones en busca de experiencias exóticas.

La dinámica de la agresividad en el vínculo con los otros se ejemplifica muy claramente en los siguientes sucesivos encuentros que se dan en el trayecto hacia Venecia, y en el encuentro con un cantante en la terraza del hotel:

- En el barco que le lleva a Venecia, GA queda intrigado y absorto por un sujeto descrito como un joven falsificado. Se trata de un pasajero, viejo en su edad, que viajaba junto con un grupo de jóvenes entre los que se disimulaba como uno más. En GA emerge una sensación de extrañeza que luego se vive como pura agresión de este otro que engaña y que luego, en estado de ebriedad se dirige hacia GA para tratarle de “viajero simpático” y rendirle honores. Ese viejo joven engaña en su disfraz: “...el carmín mate de sus mejillas era pintura, el cabello negro que asomaba por debajo del sombrero... era una peluca” (Mann, 1911, 39). Hay elementos de este disfraz que aparecerán más tarde en el desarrollo de la novela, cuando GA visite una peluquería y, tal como este joven falsificado, tiña a su vez su cabello y maquille su rostro para mostrar una apariencia juvenil. En esta semejanza puede sostenerse que GA establece una identificación en torno a un rasgo, habiendo con ello encontrado a un otro como

- él, uno que engaña y que desea a jóvenes.
- En la góndola que le lleva desde el barco hacia el muelle, GA experimenta un profundo malestar y temor ante el gondolero que no obedece a su solicitud de llevarle al embarcadero de vapores. La descripción de este gondolero nuevamente considera signos de agresividad “era un hombre de fisionomía desagradable y hasta brutal” (Mann, 1911, 48), es descrito como rudo y grosero, como alguien que no parece italiano. En su fantasía GA piensa en la posibilidad de que este gondolero fuese un criminal, también piensa que le puede estafar. Le pregunta cuánto costará el transporte y tampoco recibe una respuesta pertinente y clara, el gondolero le responde “tendrá usted que pagar lo que cuesta” (Mann, 1911, 51). Finalmente, en el muelle GA va a un hotel a cambiar monedas para pagar y al regresar al muelle no encuentra al gondolero. Le explican que no tenía licencia y que “era un mal hombre” (Mann, 1911, 52). Nuevamente lo bizarro y el sentimiento de extrañeza se apropia de la experiencia de GA en torno sus encuentros personales.
 - En la terraza del hotel, cuando ya se ha visto prendado de Tadzio, GA observa a unos cantantes callejeros entre los que se destaca uno que lidera al grupo y que “poseía una mímica altamente expresiva y una extraordinaria fuerza cómica” (Mann, 1911, 123). Este se acercaba a las personas, entre ellas a GA. “Tenía actitud de cinismo y fanfarronería... no parecía ser de casta veneciana. Rufián y comediante a medias, brutal y desenfadado, peligroso y divertido”. (Mann, 1911, 126) GA a diferencia del resto de las personas de la terraza, a única excepción de Tadzio, reacciona con rechazo y desagrado ante la ampulosidad de la actitud burlona y grotesca del director del grupo de cantantes.

El hombre del portal del cementerio, el viejo disfrazado de joven, el gondolero que engaña y el cantante callejero son los cuatro encuentros de la novela en los que el protagonista se ha visto profundamente perturbado, llevado al borde de la despersonalización en la medida que las imágenes especulares que le proponen no le permiten ninguna posibilidad de reconocimiento. Como resultado emerge y permanece un explícito desborde pulsional agresivo. Ha sentido temor, malestar y principalmente extrañeza. Son encuentros sostenidos en un campo o canal fundamentalmente imaginario, donde la ausencia de diálogo o mínima presencia de soportes simbólicos es evidente.

El objeto *a*

Una segunda noción lacaniana que mina y pone en riesgo la estabilidad del mundo imaginario es la objeto *a*. Este concepto, original de Lacan, es planteado progresivamente desde el seminario *El deseo y su interpretación* (1958) y alcanza mayor desarrollo en el seminario sobre la *Angustia* (1962). En éste observará que no todo el investimento libidinal pasa por la imagen especular y que

como consecuencia emerge un resto, el objeto *a* (Lacan, 1962, 49) que queda oculto a la percepción imaginaria. El objeto *a* queda entonces como un resto pulsional, no imaginizable ni representable, haciendo función de eje de la dialéctica del narcisismo y con particular función de causación del deseo. Para articular y representar esta dialéctica, y la subsecuente concepción de un objeto real que paradójicamente se caracteriza por faltar en el campo imaginario, Lacan recurrirá a graficar una experiencia óptica llamada “del ramillete invertido” (Lacan, 1960). Lo fundamental del esquema de un juego de espejos que propone, está en situar una figura de un ramillete invertido bajo una mesa ubicada entre dos espejos contrapuestos, uno cóncavo y otro plano, a través de la cual se pueden diferenciar dos espacios distintos para un ojo consciente ubicado en un espacio cóncavo posterior al espejo cóncavo. Así, se distingue un primer espacio inaccesible a la conciencia, un espacio de lo real, a la izquierda del espejo plano. El otro espacio, de lo virtual, a la derecha del espejo plano, permite representar el campo de la emergencia de la percepción y de la experiencia imaginaria. El falo y de objeto *a*, serían los elementos reales, esencialmente pulsionales, que no cabrían en la representación imaginaria graficada en este sistema de ejemplificador de espejos.

La relación del sujeto con el objeto *a* sería imposible de establecer a nivel imaginario, no obstante, mediante rodeos algún objeto imaginario, simbolizado $i'(a)$ en el sector derecho del esquema, podría lograr extraer desde el objeto *a* algo de su energía pulsional o “prestigio” y de este modo el sujeto podría experimentar la presencia del objeto *a* rondando en su imaginario (Lacan, 1962, 51). En el escrito Observación sobre el informe de Daniel Lagache, señalará “el poder del objeto *a*, que al término de toda la maquinación centra esa conciencia, hace entrar en el rango de las vanidades su reflejo en los objetos a' de la concurrencia omnivalente” (Lacan, 1960, 661). El objeto *a* tiene en este sentido la función de causar el deseo, de sostenerlo y animarlo (Lacan, 1962, 115). Se trata de un objeto supuesto, lógico, algebraico y parcial, que se encontraría oculto y elidido detrás de toda emergencia pulsional oral, anal o fálica al decir de Freud (1905) o también escópica o invocante al decir de Lacan (1962, 249).

La mirada, como una forma específica de objeto *a*, es planteada por Lacan en asociación a la pulsión escópica (Lacan, 1964, 89), describiéndola como una presencia invisible que debe diferenciarse de la observación propia del ojo. Éste, y su observación de imágenes se corresponderían al campo de lo imaginario, sin embargo, la mirada, por el contrario, se correspondería a una experiencia de un objeto puntiforme y evanescente, paralela a la percepción, asociada al imaginar ser mirado. La mirada al decir de Lacan, y como forma específica de objeto *a*, genera una presencia parcial donde el sujeto queda capturado y cuestionado en cuanto a su estatuto de sujeto deseante. Para ejemplificar Lacan plantea que la mirada puede entenderse a partir de experiencias como son el encuentro con figuras ambiguas tales como se dan en el fenómeno del mimetismo, de percepción de vacíos, lunares o cicatri-

ces en la imagen de los otros, incluso del sonido de unas ramas, o de la presencia de manchas en el campo de la imagen gestáltica. Lejos de capturar vía seducción, júbilo, e identidad, tal como hace la imagen visual imaginaria, la mirada como objeto *a* genera sentimientos de amenaza, fragilidad, temor e inseguridad, pero también de esplendor. En el seminario XI Lacan (1964, 95) ilustrará en la mancha la función de mirada como objeto *a* a partir de la experiencia que genera la pintura *Los Embajadores* del pintor Holbein y a la presencia ahí planteada del objeto anamórfico. En esta pintura, se muestra un paralelo entre la imagen clara de la parte superior, donde se muestra a unos personajes luciendo prendas propias de riqueza, educación y garbo, con la imagen confusa de la parte inferior de cuadro, desde la que dada cierta perspectiva del observador respecto del cuadro se puede ver como emerge la imagen de una calavera. La mancha figura según Lacan la nada que sin embargo constituye al deseo humano. “Refleja nuestra propia nada, en la figura de la calavera. Empleo, por lo tanto, la dimensión geométrica de la visión para cautivar al sujeto – relación evidente en el deseo que, sin embargo, permanece enigmático” (Lacan, 1964, 100). En la pintura y en la función cuadro, a través de la mirada como objeto *a* presentificado el sujeto lograría localizarse en su función deseante y no de sujeto de conciencia o de conocimiento.

Muerte en Venecia y el objeto *a* mirada

A lo largo de la novela se ilustra la progresiva desintegración del carácter y personalidad del protagonista a la par que se va permitiendo explorar la vía del deseo y de la eroticidad. Podemos constatar que tanto las sensaciones de perturbación como de eroticidad están marcadas por la cuestión de la mirada como objeto *a* descrito anteriormente.

En un inicio de la obra es posible ya reconocer en el encuentro con el sujeto del portal del cementerio, en su súbita emergencia desde la nada, como una función de mancha que anonada y despierta la motivación por el viaje, activa el deseo y la búsqueda de aventuras:

“El pórtico bizantino del cementerio se erguía silencioso, brillando al resplandor del día expirante... Aschenbach se entretuvo durante algunos minutos leyendo las inscripciones y dejando que su mirada se perdiese en el misticismo, cuando de pronto, saliendo de su ensueño, advirtió en el pórtico, entre las dos bestias apocalípticas que vigilaban la escalera de piedra, a un hombre de aspecto nada vulgar que dio a sus pensamientos una dirección totalmente distinta. ¿había salido de adentro por la puerta de bronce o había salido por fuera sin que Aschenbach lo notase?” (Mann, 1911, 11)

La mirada emerge en este acto en su estructura transindividual, compartida por ambos sujetos, incómoda y extraña, siendo experimentada como una invasión desde afuera en la generación de confusión en la noción de realidad del protagonista y de su representante lector.

Posteriormente, al conocer al joven Tadzio y despertársele un sentimiento de eros amoroso comienza una vivencia deseante donde la mirada también es un asunto central.

“El deseo, el sencillo pensamiento de aprovechar la ocasión para trabar alegremente conocimiento con aquel que, sin saberlo, le había conmovido y agitado tanto, de hablarle y gozarse en su contestación, en su mirada, surgió en él de un modo natural.” (Mann, 1911, 101).

Las referencias a la captura narcisística son explícitas, pero también el papel de la mirada del otro es resaltada:

“No esperaba encontrarse allí con la querida aparición, que lo cogió desprevenido y no le dio tiempo de consolidar una expresión de calma y dignidad a su semblante. La alegría, la sorpresa y la admiración debieron reflejarse claramente en él cuando su mirada se cruzó con la del adorado ausente, y en ese mismo instante Tadzio sonrió: le sonrió entreabriendo poco a poco los labios en una sonrisa elocuente, familiar, franca y seductora. Era la sonrisa de Narciso inclinado sobre el espejo del agua, esa sonrisa larga, profunda y hechizada que acompaña el gesto de tender los brazos hacia el reflejo de su propia belleza; esa sonrisa que se contrae muy levemente ante el desesperado esfuerzo por besar los dulces labios de su sombra: una sonrisa coqueta, curiosa y un tanto atormentada, deludida y delusoria” (Mann, 1911, 109)

En el párrafo anterior puede visualizarse el papel de la captura imaginaria y de la emergencia perturbadora del halo del objeto *a*, de la mirada, y su manifestación en la sonrisa como sello de su efecto perturbador y de mancha.

La dilución del sujeto en el objeto mirada marca el desenlace de la novela. La vitalidad mortífera del deseo, la tragedia del deseo del inconciente, se explicitan con la figura de la muerte. Peste, mirada y mancha toman similar posición ante el protagonista y su deseo. GA detecta intuitivamente la presencia de la peste en Venecia y decide marcharse, no obstante, ya en la estación de trenes, a propósito de la accidental pérdida de su equipaje, decide mantenerse y asumir el riesgo. Deberá reconocerse a sí mismo que es por causa de Tadzio que desea permanecer en Venecia y asumir el riesgo de la muerte (Mann, 1911, 87). En una agencia de viajes inglesa le confesarán que hay una peste y que por temor a consecuencias económicas no se divulga la verdad. GA pensará en arrancar, en avisar a la familia polaca de Tadzio, pero decide seguir su anhelo deseante por Tadzio, asumiendo el riesgo de muerte ya de modo conciente.

“...y eso era así porque lo único que le preocupaba es que Tadzio pudiera marcharse. No sin espanto había comprendido ya que no sabría cómo vivir si tal hecho aconteciera” (Mann, 1911, 115).

“Eros se ha adueñado de él... no había humillación alguna al en obedecer los caprichos del dios del amor” (Mann, 1911, 120).

Hacia el final de la novela, ya con la peste desatada en la ciudad, GA comenzará a seguir a distancia los desplazamientos de Tadzio en la ciudad, siempre a escondidas y evitando ser reconocido. En esta apasionada observación de GA sobre Tadzio hipotetizamos que es la mirada el objeto de la búsqueda de GA. Ello se describe puntualmente al final de ella, justo en el momento de la muerte de GA, en la escenificación de las imágenes de ambos cuerpos en la playa, ante la presencia de una cámara fotográfica, que bien puede ser la representación de un ojo externo. Mann insinúa esta hipótesis de una esquizia, de un ojo puro, parcial, sin sujeto, explícitamente al presentar a esta cámara abandonada en una playa casi desierta: “Un aparato fotográfico, cuyo dueño no apareció por ningún sitio, descansaba junto al mar sobre su trípode...” (Mann, 1911, 152).

El desfallecimiento del sujeto ante el objeto *a* se ve representado en la muerte de GA en este escenario fantasmático donde el objeto Tadzio se diferencia del brillo de la mirada y ésta aparece como una cámara abandonada y como eventual deshecho. Un moribundo GA observa, por última vez, desde la arena a Tadzio, lo ve siendo maltratado por su amigo Saschu, quién antes lo seguía y prestaba una atención y valoración significativa. Tadzio adquiere algo de humanización y de pérdida del prestigio impoluto que le precedía. La observación de GA ve a un Tadzio pequeño, ínfimo ante el magnánimo mar, que ante una cámara fotográfica queda como lo único real, como símbolo de otro ojo, distinto de la observación de GA, del lector, o del espectador en el caso de la representación fílmica. La imagen de la cámara es similar a la señalización de la esquizia entre ojo y mirada que Lacan hace en el seminario de la Angustia (Lacan, 1960, 177) respecto de la pintura de Zurbarán sobre Santa Lucía en la que la santa aparece con sus ojos sobre una bandeja.

La cámara fotográfica hace de emergencia angustiante y realizadora del fantasma, del objeto de la pulsión: la mirada, que queda como resto ante la muerte del sujeto, en este caso de un sujeto cuyo fantasma es especialmente visual. Mann lo explicita como corolario magistral de la obra:

“...en un instante dado se levantó para encontrar la mirada, pero cayó de bruces, de modo que sus ojos tenían que mirar de abajo arriba, mientras su rostro tomaba la expresión cansada, dulcemente, desfallecida, de un adormecimiento profundo. Sin embargo, le parecía que, desde lejos, el pálido y amable mancebo le sonreía y le saludaba.” (Mann, 1911, 155).

Lacan caracteriza a este encuentro del sujeto con su objeto como un espacio de dilución subjetiva, acéfalo, centrado en el retorno de la pulsión sobre un ojo que queda como zona erógena pura y aislada del cuerpo. Esta escena sería de modo concomitante el espacio propio de la emergencia de la angustia. Al término de la novela, GA, el sujeto o el lector presentifican, que tal como ante un cuadro, estábamos ante la presencia de lo invisible, ante un velo, más vinculados con nuestro propio deseo que ante una obra con una historia comprensible. Con el develamiento de la mirada como tal, el sujeto y los lectores o espectadores se confrontan con un propio vacío. Así, el sujeto se ve abolir a través de su realización como deseo, dando cuenta de una realización del fantasma en la que paradójicamente se produce su desfallecimiento. Lo que angustia no es que Edipo se quite los ojos ni se mutile señala Lacan (1960, 176), lo que angustia es la imagen imposible de ver los propios ojos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Freud, S. (1905). “Tres ensayos de teoría sexual”. En *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu editores, Vol. VII, 2017.
- Kohut, H. (1957). « ‘Death in Venice’ by Thomas Mann: A Story About the Disintegration of Artistic Sublimation ». *The Psychoanalytic Quarterly* 26: 206-28. <https://doi.org/10.1080/21674086.1957.11926056>.
- Lacan, J. (1949). “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. En *Escritos I*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1990.
- Lacan, J. (1948). “La agresividad en psicoanálisis”. En *Escritos I*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1990.
- Lacan, J. (1960). “Observación sobre el informe de Daniel Lagache”. En *Escritos II*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1991.
- Lacan, J. (1958-1959). *El Seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- Lacan, J. (1962-1963). *El Seminario. Libro 10. La Angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Lacan, J. (1964). *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Mann, T. (1911). *La muerte en Venecia*. Santiago de Chile: Editorial Libros de Mentira, 2016.