

Thomas Mann y el desencantamiento de las tradiciones alemanas

Fernando Bayón (Institut de Filosofia del CSIC, Madrid)

Resumen / Resum / Abstract

Texto del seminario “Thomas Mann y el desencantamiento de las tradiciones culturales almenanas”. Ofrecido dentro de la sesión abierta del curso de doctorado “Ciencia, educació i treball als règims feixistes”, del lunes 9 de mayo de 2005. Organizado por ARTICCLE (Àmbit de Recerca i Trobades Interdisciplinàries sobre Cultura Contemporània a Llatinoamèrica i Europa) del Departament d'Història Moderna i Contemporània de la UAB. / *Text del seminari “Thomas Mann y el desencantamiento de las tradiciones culturales almenanas”.* Ofert dins la sessió oberta del curs de doctorat “Ciencia, educació i treball als règims feixistes”, del dilluns 9 de maig de 2005. Organitzat per ARTICCLE (Àmbit de Recerca i Trobades Interdisciplinàries sobre Cultura Contemporània a Llatinoamèrica i Europa) del Departament d'Història Moderna i Contemporània de la UAB. / *Seminar’ text “Thomas Mann y el desencantamiento de las tradiciones culturales alemanas” included on postgraduate course “Ciencia, educació i treball als règims feixistes” (monday, 9 may 2005). Organized by ARTICCLE groupe Modern and Contemporary History Departament’ UAB.*

Palabras clave / Paraules clau / Key Words

Alemania, Burguesía, Guerra Mundial, Filosofía, Nietzsche / *Alemania, Burgesia, Filosofia, Guerra Mundial, Nietzsche* / *Alemania, Burgesy, Filosofoy, World War, Nietzsche.*

1918-1933, iluminaciones de una conciencia herida

1. 18 de Marzo de 1918. La casa editorial Fischer recibe la obra más difícil de Thomas Mann, la de retórica más ardua, opulenta e hiriente: *Las consideraciones de un apolítico*. Quisiera comenzar citando un pasaje de su capítulo tercero, titulado “El literato de la civilización” (vale decir, su hermano mayor Heinrich), donde Thomas Mann introduce una peliaguda y fascinante descripción de Alemania como concepto irreductible en su complejidad y cuyo destino radicaría, según el escritor, en sostenerse entre contradicciones no susceptibles de síntesis, auténticamente indisolubles. Todo destino se fabrica su propia épica. Mann, como veremos, la resume, en esta fecha dolorosa de 1918, en una breve fórmula: “lo alemán es un abismo”. Démosle la palabra...

2. Hay un país y un pueblo donde las cosas se dan de otra manera: un pueblo que no es, y presumiblemente nunca pueda llegar a ser una nación en ese sentido categórico en el cual lo son los franceses o los ingleses, porque se oponen a ello la historia de su formación, su concepto de la humanidad; un país cuyas contradicciones espirituales no sólo complican su unidad y su homogeneidad, sino que casi las suprimen; un país donde estas contradicciones se revelan como más violentas, profundas, malignas e insusceptibles de nivelación que en cualquier otra parte, y ello porque allí no se hallan ligadas casi, o a lo sumo muy ligeramente, por un lazo nacionalista,



porque a grandes rasgos prácticamente no están reunidas tal como ocurre siempre en el caso de criterios mutuamente contradictorios de cualquier otro pueblo. Ese país es Alemania. Las contradicciones espirituales internas de Alemania casi no son de carácter nacional, sino que son contradicciones casi puramente europeas, que se enfrentan casi sin un tinte nacional común, sin una síntesis nacional. En el alma de Alemania se dirimen las contradicciones espirituales de *Europa*, se “llevan a término”, en el doble sentido de llevar a término una lucha o un embarazo. Este es su verdadero destino nacional. Alemania ya no es el campo de batalla de Europa - últimamente ha sabido evitarlo- desde el punto de vista físico, pero sigue siéndolo en el aspecto espiritual. Y cuando digo “el alma alemana” no sólo me refiero, en general, al alma de la nación, sino que aludo muy en particular al alma, a la mente y al corazón del individuo alemán; hasta me refiero a mí mismo. Constituir el campo de batalla espiritual para las contradicciones europeas, eso es alemán. (...) El concepto de “alemán” es un abismo, no tiene fondo, y es menester proceder con la más extremada cautela en su negación, en la definición de “antialemán”, para que no redunde en nuestro propio perjuicio.

3. El estilo trágicamente interiorizado de Thomas Mann encuentra a mi entender uno de sus ejemplos más elocuentemente hirientes aquí, en este texto que acabo de transcribir. *Lo alemán es un abismo, atengámonos a ello*: él no consiente, como venía siendo fácil en esa época de fermentación de los Estados-nación, y como será un uso y costumbre bajo el nacionalsocialismo, en expulsar a las tinieblas exteriores de la patria al propio hermano disidente bajo los cargos de afrancesado o *no-alemán*. *Lo alemán es un abismo, atengámonos a ello*: cuando se defiende esto, no hay lugar para ese tipo de degradaciones, expatriaciones o desclasificaciones. Todo cabe y nace en el abismo alemán: no hay un *afuera* del que emanaría peligrosamente el vicio, la estupidez y la degeneración. Así, la actitud profrancesa de su hermano Heinrich no es sino un caso más de la Alemania postbismarckiana en materia de repugnancia por sí misma o, como dice Thomas, “de endoalienación”. También las *traiciones* forman entonces parte de las *tradiciones*, del laberíntico programa de complejidades de una cultura sin fondo, de una cultura sin esas clausuras nacionalistas que permitirían andar inventando chivos expiatorios allende las propias fronteras para blanquear su conciencia: de una cultura herida sin remedio porque ha de asimilar a sus críticos más dañinos como parte de su destino más íntimo e insondable.

4. Es esta visión la que hace del Thomas Mann de “Las consideraciones” en modo alguno un obtuso vocero de los límites de la patria, y sí un narrador de una ruptura fraternal que, esto es lo decisivo, él interiorizó como un herida cultural.

5. Ciertamente, cuando se empieza a hablar de Mann, el impecable intelectual favorito de las fuerzas aliadas, el orador de limpia retórica prodemocrática en impecables alocuciones desde y para la libertad, el príncipe del exilio a partir del 33, el huésped de honor en la Casa Blanca y escrupuloso mecenas de los desterrados centroeuropeos en la Norteamérica rooseveltiana, parece una inconveniencia sacar a relucir unas palabras como estas que siguen: “reconozco estar profundamente convencido de que el pueblo alemán jamás podrá amar la democracia por la sencilla razón de que no puede amar la propia política, y que el muy desacreditado *estado autoritario* es y sigue siendo la forma de gobierno apropiada al pueblo alemán, la que le corresponde y la que, en el fondo, desea”. Y si posteriormente el recuerdo de estas palabras habría de resultarle en cierto modo embarazoso, no tanto a él cuanto a los suyos, nada hay más pertinente que ese recuerdo para intentar fijar un espíritu tan complejo como el de Thomas Mann.

6. 1918. El sábado 5 de octubre apunta en su diario “Mi punto de vista consiste en aceptar que el triunfo mundial de la civilización democrática a un nivel político es un hecho consumado, y que, por consiguiente, si es que lo importante es el mantenimiento del espíritu alemán, hay que recomendar la división entre la vida espiritual y nacional y la vida política, la indiferencia total de una frente a otra”. *Las consideraciones*, un libro simbólicamente fratricida e inflamado, aparentemente un libelo-flajelo de todo lo exterior y pujante (ese jacobinismo de la razón irradiado desde lo que él denominaba el *Occidente romano* con su nueva política *imperatrix mundi*), era secretamente un *Requiem* por la cultura amada. Un *Requiem* compuesto por ver de preservar a Alemania de la *politización*, esto es, del principio victorioso de la civilización democrática que en esos años Mann *aún* pintaba con tintes teatralmente desestabilizadores. Pues a sus ojos ese principio de lo “político” estaba montado sobre una sarta ordenada de blancas oratorias capaces de movilizar nuevas formas de beatería, de promover a espíritus simples, útiles y desencantados y ciudadanos unilaterales, quienes bajo su civilizada *vis* parlamentaria estaban dispuestos a consentir en frotar la plancha de la guillotina dejándola especialmente brillante. A cambio, la solución para Alemania pasaba por abogar a favor de una escisión radical entre la política y el espíritu; por practicar, con lucidez melancólica, un abismo insalvable entre la democracia y las tradiciones nacionales que pusiera éstas a buen recaudo.

7. Años más tarde, cada vez que en el exilio le llegaban a Mann los ecos del estilo aberrante según el cual el nacionalsocialismo usufructuaba el concepto de lo *alemán*, se veía tentado de elevar su voz para autoproclamar su *Ego* como la raíz sana de Alemania, aunque lo hiciera por persona o, mejor, por personaje interpuesto. Así, en “Carlota en Weimar”, una novela compuesta entre 1936 y 1939, pone en labios de Goethe este excelente pasaje:

8. Hay que lamentar que no conozcan el encanto de la verdad; es detestable que les sea tan querido el vaho y la borrachera y todo desenfreno furioso; que se consagren crédulamente a cualquier rufián extasiado que hace apelación a lo más bajo, los confirma en sus vicios y les enseña a entender la nacionalidad como aislamiento y rudeza; es miserable que sólo se sientan grandes y magníficos cuando toda dignidad está completamente perdida, y cuando miran con bilis malévolas lo que los extranjeros ven y honran en Alemania. No quiero reconciliarme con ellos. No me quieren a mí, pues bien, yo no los quiero a ellos, y estamos en paz. Yo tengo mi propia germanidad... que el diablo se los lleve, con todo ese malévolos filisteísmo, como lo llaman ellos. Piensan que ellos son Alemania, pero lo soy yo, y si ella desapareciera sin dejar rastro, se perpetuaría en mí. Haced los gestos que queráis indicando que rechazáis lo mío, yo os represento sin embargo. Pero en esto consiste que yo sea nacido para la reconciliación, mucho más que para la tragedia.

9. *Piensan que ellos son Alemania, pero lo soy yo*, afirma este centauro novelesco formado por Goethe-Mann. Pues bien, lo que pretendo en adelante es remontar algunas de las fuentes sociales y filosóficas de su figura a partir del estudio crítico de este intercambio de destinos entre Thomas Mann y la propia Alemania. Para hacernos cargo de cuáles son algunas de las razones que llevan a afirmar que, si lo alemán es un abismo, el escritor de “Doktor Faustus” fue entonces un mago (*Zauberer*) de ese abismo...

Adiós al Ethos de producción bourgeois

10. Quiero ahora centrarme en dos de las obras de Mann, las dos que, en cierto modo, representan el Alfa y la Omega de su carrera: me refiero a *Los Buddenbrook* y *Doktor Faustus*, novelas que bien pueden ser tomadas como las dos concepciones-límite del proyecto manniano de construcción de los conceptos de sujeto, cultura y forma artística.



11. En el primer año del siglo XX se publica la primera novela de Thomas Mann: *Los Buddenbrook*. El dios que moviliza a la cultura en que está ambientada la novela era el dios de la reforma luterana, y esa cultura de la alta burguesía supo que la forma impecable de responder a Su llamada consistía en extremar la diligencia en todos los órdenes de la vida, especialmente en el orden de la profesión, tener éxito en la cual se convirtió en el más inapelable “santo y seña” de la certidumbre de la salvación. Las cuatro generaciones de la estirpe se confrontan con ese dios y su *cultura*. Al final, ¿cómo afecta a la vida del último miembro de la estirpe Buddenbrook ese poder invocatorio del dios luterano, esa instancia férreamente disciplinar que requiere de las más reconcentradas energías para apoderarse de forma bien interiorizada de una vida *en* una profesión? De un modo hirientemente simbólico, habría que decir. La suerte que corre Hanno se hace aquí símbolo de la decadencia cultural de la burguesía alemana “de viejo cuño”, que se retiraba entre horrorizada y desbordada por la nueva generación de *parvenus* capitalistas, de apellido Hagenström en la novela, menos serios, más extrovertidos y audaces, así como definitivamente inmunes a los remordimientos de la (mala) conciencia. Se hace símbolo, también, de la frustrada metamorfosis operada en el objeto de la vocación, que intenta desplazarse desde la tradicional y viril esfera comercial hasta el más extravagante dominio del arte, la música, sin que el tránsito culmine felizmente. Sin que la música llegue a cruzarse en el camino de la gracia, sencillamente porque ésta no encuentra ya *por quién* y *para qué* expresarse.

12. La des-gracia de Hanno Buddenbrook, su muerte por la acidia heredada de su progenitor igual que una tara -la acidia es ese viejo pecado temido en Europa del norte más que ningún otro desde el Renacimiento, pues consiste en la deflación generalizada de las fuerzas y la flaqueza definitiva de la disciplina vital-, todo ello se entiende mucho mejor a la luz de un encabalgamiento de conceptos tanto sociológicos como filosóficos, culturales como religiosos, que ya en su *ópera prima* Thomas Mann elabora en callado diálogo con algunos pensadores contemporáneos.

13. Por ejemplo, el lector de *Los Buddenbrook* haría bien en acordarse de las aportaciones de Ferdinand Tönnies cuando en su obra canónica *Comunidad y Sociedad* demuestra hasta qué punto el mundo alemán de fines del XIX se debatía intestinamente de acuerdo a la siguiente secuencia agónica de contrarios, agón que fue también el *Leitmotiv* escarnecedor y poético de *Las consideraciones de un apolítico* de Mann. De un lado tenemos la razón teleológico-formal, siempre tan dispuesta al frío cálculo de adecuación entre medios y fines; de otro lado la pasión axiológico-moral, siempre pendiente de hallar un sentido o valor que autentifiquen la existencia. Esta escisión marca una época en el derrumbe de las tradiciones que habían apuntalado hasta entonces la cultura alemana. Escisión entre la voluntad esencial (*Wesenwille*), nacida en comunidad, heredada gracias a la conservación de las tradiciones y que se autodefine mediante marcadores identitarios, comunitarios, o de sangre, y la voluntad instrumental (*Kürwille*), cuya lógica es puramente formal, que es producida dentro de asociaciones estratégicas de poder y a la que mueven intereses utilitarios, dispersos y modernizadores. Thomas Mann supo interpretar esta escisión que, hasta la debacle de la Primera Guerra Mundial, gustaba aún de verter en los añejos odres de *cultura* (y sus cultos heroicos de trasfondo nacional-imperialista) versus *civilización* (y sus asépticos fundamentos estatal-populistas).

14. Desde luego la lectura de *Los Buddenbrook* se enriquece también de la mano de Werner Sombart, el autor de “El Burgués”, con quien Mann coincide en puntos muy candentes de su filosofía de la cultura. Sombart se preocupó de analizar los intentos de conjurar todas esas escisiones que asolaban a la Europa postilustrada. Sus conclusiones son bien conocidas: dichas desgarraduras, dichos tirones entre lo comunitario y lo asociativo, entre lo étnico-nacional y lo político-cosmopolita, tampoco pudieron ser aliviados del todo por esa institución histórica, así

y todo innegablemente exitosa, que llamamos *el Burgués*. Un *ethos*, y no una clase social, paciente de todos los tics de la racionalización moderna. Ejemplo ahora exhausto de todas sus metodizaciones, restricciones y controles. Producto y productor de todas sus reglamentaciones y administraciones supereconómicas, finalmente ensimismadas y robotizadas.

15. Pero lo que interesa a Sombart tanto como a Mann -y a Weber, añadiremos enseguida- no es el tránsito de las naturalezas señoriales del Antiguo Régimen a las naturalezas burguesas de la modernidad, el adiós al despilfarro de personalidades de venenoso atractivo, adiós dicho con la mano por estos espíritus franklinianos, hiperadministrativos y racionalistas, que conocemos bajo el título de burgueses. No es esa sustitución de la *magnificencia* premoderna por la *parvificencia* de la modernidad instrumental lo que más les preocupa, sino el relevo producido en el interior de estas mismas naturalezas burguesas cuando, habiéndose desembarazado del tradicionalismo anterior, se disponen a desembarazarse de sí mismas con idéntica higiene.

16. Sombart habla, como remate de su contribución a la historia espiritual del hombre económico moderno, de una “transmutación de los valores”. En ese momento en que el afán de lucro demuestra ser una fuerza coactiva de un carácter objetivo a tal punto perfeccionado que es capaz de imponerse *sin, sobre y contra* la intervención consciente del individuo, el nuevo sujeto económico, sin embargo, se resiste a que su interior quede devastado. Y esta resistencia a que su alma devenga en una ruina, o se enquiste y paralice, la manifiesta poniéndose manos a la obra de fabricarse nuevos valores que estimulen su existencia. El nuevo sujeto económico, el ciudadano nacido *en y al* capitalismo de la perfección, había logrado operar una inversión definitiva: lo que antes era un simple medio (su negocio, su actividad económica, su empresa) para alcanzar un fin (la certidumbre de su salvación espiritual o la de su encumbramiento económico-social) ahora se considera un fin en sí mismo y sin coartadas trascendentes. Pero esta inversión no convierte sin más en un estéril páramo a la vida de estos sujetos de la modernidad tardía: porque aprenden a crearse nuevos valores a partir de ese trastrocamiento que han realizado, aprenden a gustar de nuevos estímulos *ad hoc* e in-trascendentes. No se trata de criaturas sin valores, no. Sino de entes capaces de modernos sacramentos (la tecnología, por ejemplo) que les harán mostrarse entusiasmados con ese corrimiento de lo que era un *medio* hasta lo que ahora se ha vuelto un *mundo*.

17. Como es sabido, la figura del burgués ha sido un campo de experimentación intensísima en el caso de la ficción de Thomas Mann. Él mismo lo reconoce en el capítulo *Bürgerlichkeit* (la condición burguesa) perteneciente a ese texto, lúcido hasta el dolor -inferido en lo propio y en lo ajeno-, que son sus *Consideraciones de un apolítico*. El escritor deja allí constancia de que si hay alguna señal de su tiempo que él haya captado con especial empatía es precisamente ese nuevo tipo de heroísmo, esa postura vital del *ético productivo*, sobreentrenado para trabajar en el límite del agotamiento. Este heroísmo neoburgués moderno se constituye en la mayor fuente de simbolización en toda su narrativa. Y es que nuevamente *Las consideraciones de un apolítico* están llenas de iluminaciones que nos permiten colocar a ese monumento juvenil titulado “Los Buddenbrook” en la candente perspectiva abierta por la derrota de la primera gran guerra: esta novela primeriza supuso una deconstrucción (a efectos sociológicos, psicológicos, económicos, intelectuales y políticos) de ese abanico de tradiciones culturales que se habían arracimado en torno al *ethos* burgués; supuso un análisis de la morbidez de esas tradiciones así como de la idea muy idiosincrásica de modernidad que éstas fueron capaces de construir o exudar. Una de estas iluminaciones a que me refiero la ofrecen, precisamente, unas palabras (críticas, por supuesto) que Heinrich dirige a su hermano y que éste cita en su obra para poder darles cumplida réplica. En ellas viene a reprocharle cómo después de ese desmontaje tan patético y completo de la

cadena de virtudes burguesas efectuado en “Los Buddenbrook”, aún tenía Thomas el valor de retrotraerse a la figura espiritual del burgués alemán como recalcitrante valor cultural, haciendo de él algo así como un numantino replicante germano a todo lo francés y “versallescamente democrático”:

18. Pero desde qué sueños estás hablando! -le dice Heinrich a Thomas- ¡De qué año eres, cuándo y dónde vivías! Observas al pasar que la palabra *bourgeois* ha sido internacionalizada por la época capitalista; ¡pero sabes exactamente que la propia cosa, que el propio *bourgeois* se ha internacionalizado, que en Alemania está en su casa, como en cualquier otra parte! ¿Has estado durmiendo? ¿Se te ha pasado por alto, mientras dormías, la evolución del burgués alemán -mejor dicho, su transformación directa y como producido por la varita de Circe-, su deshumanización y su desespiritualización, su *endurecimiento* para convertirse en el *bourgeois* capitalista-imperialista? El burgués duro, eso es el *bourgeois*. Ya no existe el burgués espiritual. Hablas de épocas ya pasadas, en todo caso 1850, pero no de 1900. En el ínterin existió Bismarck, en el ínterin hubo el triunfo de la “*Realpolitik*”, el templado y el endurecimiento de Alemania para convertirse en el “*Reich*”; la cientifización de la industria y la industrialización de la ciencia; la reglamentación, enfriamiento y hostilización de la relación patriarcalmente humana, que llega a ser imposible, de empleador y empleado, en virtud de la ley social; emancipación y explotación; ¡poder, poder, poder! ¿Qué es hoy en día la ciencia? Una dura y estrecha especialización con fines de lucro, de explotación y dominación. ¿Qué es la instrucción? ¿Acaso humanitarismo? ¿Amplitud y bondad? No, nada sino un medio para obtener ganancias y poder. ¿Qué es la filosofía? Acaso no es aún un medio para ganar dinero, pero sí una especialización duramente delimitada, en el estilo y el espíritu de la época. ¡Míralo, a tu “burgués alemán” actual, a ese propietario imperialista de minas, que no vacilaría en sacrificar a quinientas mil personas, y aun el doble, con tal de anexarse Briey y convertirse en amo del mundo! Te lo repito, has estado durmiendo, sigues durmiendo, estás hablando en sueños.

19. Puede que Thomas Mann hablara en sueños. Y si en “Los Buddenbrook” dio a la literatura una obra característica de la historia de la burguesía alemana bajo la luz implacable de su *endodegeneración*, de su patética desactivación biológica, de su -nunca mejor dicho- desnortamiento psicológico, sus *Consideraciones* anuncian dieciocho años después algo que se vería en sus obras posteriores: que lo que sucedió a esos ejemplares de burguesismo hanseático, lo que nació de las ruinas de esa modernidad que ellos se fabricaron con diligencia puritana, fue un estado de vacilación embarazosa, de duda desorientadora, de ambigüedad socialmente inconveniente, de vergonzosa incompetencia. Y que ese carácter laxo y dubitativo del burgués alemán en el crepúsculo de su modernidad dio paso a otro *ethos* todavía menos amable para la cada vez menos venerable historia de las tradiciones alemanas. Mann lo anuncia con un bien aprendido deje nietzscheano:

¿Sabéis quién ha llegado? ¡El hombre gótico! ¿No habéis oído hablar aún del hombre gótico? Entonces estáis mal al corriente. El hombre gótico es el hombre de la nueva intolerancia, de la antihumanidad sin espíritu, de la nueva armonía y decisión, de la creencia en la creencia; es el hombre que ya no es burgués, el hombre *fanático*.

20. Aún era temprano para caer en la cuenta de que, *mutatis mutandis*, quienes se harían pronto acreedores, según el propio Mann, al título de hombres góticos iban a dejar de ser los vencedores de la entente en la primera guerra mundial, para pasar a ser todos los hombres y mujeres alemanes que se merecieron con creces perder la segunda.

21. Acordémonos, por lo demás, de von Aschenbach (el protagonista de *Muerte en Venecia*, cuyo apellido significa, no por nada, “arroyo de cenizas”) o cómo los laureles de la dignidad civil se estremecen al caer en la peligrosa jurisdicción de esa Perséfone de las ciudades latinas, Venecia. Y del ángel terrible y dionisiaco del Arte que se vale de un Fedro, de un Eros, de un Hermes meduseo, el eslavo Tadzio, con quien, en lugar de celebrar las bodas de la Belleza con la vida, se conduce más bien grotescamente hacia la muerte. Esta novela demuestra hasta qué punto toda la rectitud burguesa de que pudiera ser aún depositario el *doctor* Mann, se manifestaba como rechazo psíquico hacia el “complejo de decadencia”, haciendo buenas las observaciones de Adorno cuando afirmaba que de ninguna manera es justo imaginarse a este escritor como “*Pierrot Lunaire*, como una figura del *fin-de-siècle*”. El clisé del decadente es complementario del del burgués, asegura Adorno, y si la solidez del burguesismo entra en crisis dentro del universo de lo social, en reciprocidad la *bohème* queda muy atrás en el repertorio de contestaciones, estilos y enfermedades de la vida pública. Gustav von Achenbach es la figura que encarna este doble exilio: y su muerte certifica que no sólo es un expatriado de la cultura de la dignidad y la vergüenza burguesas sino que, con igual o mayor fuerza, también lo es de la contracultura de la extra-vagancia bohemia.

22. Pues bien, *Los Buddenbrook* ya había sido enteramente concebida desde aquí, desde este punto en que la muerte desfigura el afeitado rostro de la contención burguesa a un indecoroso ritmo de deterioro mediante la intercesión de ángeles anunciantes de un mundo oculto y desequilibrador: ya se trate de un efebo que copia con peligrosa facilidad natural la idea platónica de la belleza; de un volumen de mística schopenhaueriana abierto al azar; o de la música de Wagner, que la literatura de Mann ama incluso más allá del tabú del incesto, como en *Welsungenblut*. La literatura manniana asume desde su inicio el tema del Wotan wagneriano: ya no amamos nuestras propias acciones, es más, él ama lo que no puede ni debe hacer. Desde *Los Buddenbrook*, Mann escribe *sobre* la escisión entre el ethos y el pathos, el alma y los pactos, lo deseado y lo debido, la acción y la emoción.

23. Todo esto, claro está, hay que contextualizarlo históricamente. Y para ello podrían sacarse a la luz (después de haber citado los nombres de Weber, Tönnies o Sombart) las afinidades existentes también entre Thomas Mann y Ernst Troeltsch, ya que las ficciones de Mann se adentran en el territorio de la secularización, ese tótem ubicuitario de los estudios sociológicos modernos. Muchas de sus obras más poderosas cuentan como trasfondo indisimulado a los paradójicos efectos de las viejas ideologías religiosas reformadas cuyos arquetipos sociales han chocado lamentablemente contra la modernidad tardía arrojando a varias generaciones de europeos a un entorno vital completamente desmagificado, a una cultura intelectualizada al límite de sus posibilidades, de la que se ha desalojado todo enigma y todo misterio es conjurado infalible y científicamente a golpe de causa y efecto. Lo cual puede provocar el resultado indeseado, pero inexorable, de una vuelta incontrolada a la barbarie como compensación. A la infalibilidad política del dominio racional del mundo Thomas Mann le descubrió pronto una sombra de horror que muchas almas de lacayo se negaron a reconocer en su momento, viendo más bien en ella un excitante cultural o, por emplear el título de una primeriza composición del autor, una *tormenta de primavera* sobre un paisaje de humillaciones históricas. Negándose a captar, en cualquier caso, aquello que Mann escribiera en su diario el sábado 8 de abril de 1933, en Lugano: *a Alemania la han democratizado sus derrotas*.

24. Con estos apuntes teóricos, podemos acercarnos a la primera frontera del cosmos manniano en sus tres territorios (sujeto, cultura y forma artística). Esa frontera se llama Hanno Buddenbrook. Y, aún con mayor precisión, quisiera acercarme al benjamín de aquella estirpe hanseática semiautobiográfica de la mano de la clásica investigación de Max Weber sobre



sociología de las religiones. No hay en esto ningún afán de comparar metódicamente a Mann con Weber (aquí no se podría, de todos modos), ni desde luego ningún deseo de “explicar” al uno desde el otro (seguro que algún resto de Mann se removería en su pacífica tumba de Kilchberg). Tan sólo tengo la intención de iluminar, en palabras de Max Weber extraídas de su archicommentado trabajo sobre la ética protestante y el espíritu del capitalismo, el impacto causado por los motivos religiosos de la Reforma en la textura del desarrollo de nuestra civilización moderna, orientada específicamente a la inmanencia. Es decir, ambos autores se ocuparon de ver hasta qué punto determinadas vivencias éticas (por ejemplo, la interiorización del sentido del deber profesional interpretado como vocación, o la disciplina vital como medio de sublimar la angustia producida por el convencimiento de que entre este mundo y el más allá donde se toman las decisiones concernientes a la salvación hay un abismo de todo punto infranqueable), hasta qué grado estas vivencias éticas vinculadas a ciertas manifestaciones dogmáticas del protestantismo ascético influyeron en la constitución de un “espíritu del capitalismo”, demostrando una afinidad electiva o un cierto isomorfismo estructural con los nuevos diseños del sujeto económico moderno. Conscientes siempre de que ni Weber ni muchísimo menos Mann defendieron nunca que dicho espíritu (hiperadministrativo, de una reciedumbre soldadesca, de una despojada eficacia intramundana) sólo pudiera surgir por influencia de la Reforma.

25. Para comprender el caso de Hanno, una extensión menos patética y más desesperada del de su padre el senador Thomas Buddenbrook, me interesa llamar la atención específicamente sobre los detalles del terrible final de su “carrera de la vida”. Cuando ese “espíritu del capitalismo” se ha deslizado fuera de su envoltorio religioso, cuando ese “capitalismo del espíritu” antaño victorioso y bien montado sobre una disciplina existencial a la altura de la respetabilísima burguesía de viejo estilo y discreta pompa, el estilo ario-hanseático, empieza a descansar en su puro fundamento mecánico; cuando, como dice Weber en una famosa frase de profundidad *conradiana*, parece definitivamente muerto el rosado talante de la Ilustración y la idea del deber profesional ronda nuestras vidas como el fantasma desahuciado de pasadas convicciones religiosas, entonces la novela como saga burguesa deviene en una “mitología del fin” y su simbología *par excellence* es la de la muerte. De hecho, *Los Buddenbrook* puede ser leída como una historia de cuatro generaciones cuyos miembros son, literalmente, cuatro estilos de morir.

26. Hanno Buddenbrook no es ni un *especialista sin espíritu* ni un *hedonista sin corazón*. No. No llega a serlo. No es que no llegue a alcanzar algo. Es que ni siquiera alcanza a quererlo. Es el anuncio abortado, el amanecer eclipsado del corrimiento de la vocación profesional desde el ámbito económico hacia el del Arte, más exactamente de la música (*daimon* femenino y corruptor inoculado en la circulación ética de la saga). Precisamente por precipitarse en él la decadencia comercial de su estirpe, su grotesca retirada del gran mundo de la política y del capital bajo la amenaza de fantasmas interiores de poder extravagante y descentrador, él es la primera frontera, el kilómetro cero del sujeto, de la cultura y la forma artística dentro del universo manniano. Los Buddenbrook son, a partir de Hanno, una especie inhábil para hacer frente al “capitalismo de la exterioridad” triunfante en la auroral postmodernidad.

27. En el caso de Hanno, sólo queda la huella de la vocación desasida de sus soportes vitales interiores. La vocación es incapaz de suscitar una reacción activa por parte de la “subjetividad” en que inhiere: es una forma hueca que no pone en marcha proceso alguno de autojustificación. Con lo cual queda claro que, si el Arte es el símbolo de la autoconstitución de una vida en el acto sistemático de demostrar su diligencia, rectitud y éxito a la hora de responder al *daimon*

que maneja sus hilos, a Thomas Mann lo que le interesa de verdad es descubrir los límites, las zonas de sombra y, en el extremo, la ruina, de toda esa supuesta diligencia, rectitud y éxito. Como demostró, sobre todo, con su versión del mito fáustico.

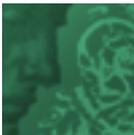
El asalto del Doctor Fausto a la razón

28. Saltemos al otro extremo del universo manniano. Año 1947. Se publica *Doktor Faustus*. En él queda claro que la respuesta al *daimon* del arte sólo puede ser asumida diabólicamente, pues es el mismísimo *Samiel, el incorrupto* quien impide que pueda renovarse jamás el pacto entre Vida y Arte. La Gracia es un bien de disfrute temporal, veinticuatro años, ni un segundo más ni un segundo menos: y 24 años que van de 1906 a 1930, el tiempo nigromántico y genial que le regala el diablo a Leverkühn coincide con el tiempo de desastre y esperanzas abortadas de la Alemania a caballo del fin del Imperio y las convulsiones de la República de Weimar. Ese continente de tiempo es una *Fata Morgana* que después habrá de despeñarse por un abismo insuperable para toda la eternidad. Adrián Leverkühn es un Elegido, sí; pero la Gracia de la inspiración que le permite superar excepcionalmente la parálisis creativa de su época es una astucia fáustica avalada, claro, por el Diablo. El destino de Leverkühn es la metáfora en negativo de la santidad ascética protestante y, en consecuencia, en su diabólica respuesta a la vocación artística se simboliza la más horrible crisis de los ideales de la modernidad.

29. Entra desafortadamente en crisis la *autonomía* del sujeto, pues el compositor es un títere del ángel negro, como demuestra la ciclotimia espiritual que le afecta. A estados de postración y dolor le siguen otros de exultación y vibración creativa en una sucesión martirizante que puede ser leída como un anticipo de la locura que le espera a la vuelta de la esquina (no sólo a él).

30. Entra en crisis la *emancipación* de la cultura occidental respecto de los yugos antiilustrados y ultramundanos. Pues si bien Leverkühn es arrojado a un universo de la más absoluta inmanencia, no es menos cierto que el novelista acierta a transmitir al lector todo el horror de ver cómo intenta asirse desesperadamente a esas huellas de trascendencia (su sobrino Eco, ese pequeño Dionisios, esa alegoría del cordero pascual, es la más lograda de todas ellas) padeciendo en cada caso el escarnio de un fracaso anunciado por el diablo... “te estará prohibido el amor carnal, cálido y humano”. Toda la realidad descrita en el *Doktor Faustus* parece contener un doble fondo hechicero donde se guardan las pócimas, las fórmulas alquímicas y los filtros de brujas. Como si en medio de un paisaje tan barrido por la intelectualización y tan radicalmente desconfiado frente a toda intervención ultraterrena, se descubrieran pistas de una ciencia o sabiduría gnósticas que, pareciendo garantizar un suplemento mágico de sentido, compensatorio de tanta estrechez mental, en realidad sólo ayudaran a procurarnos una aberrante aceleración del dolor, la violencia y la destrucción.

31. Finalmente, entran en crisis las condiciones de un entendimiento *armónico* entre las necesidades expresivas subjetivas y las circunstancias históricas del presente. Los convencionalismos burgueses son incapaces de transportar la expresión del individuo y de la época, afirma el Diablo -y es un síntoma del valor sociológico de la novela que sea el Diablo el personaje más lúcido de todos-. La esterilidad atenaza al artista y el trabajo, la respuesta al *daimon* de lo artístico, resulta de todo punto imposible en una época postburguesa en que, como dice el Mephisto de Mann, *obra y verdad* ni se compadecen ni se soportan mutuamente. Pues ya nada queda de aquella proliferación de flexibles y nutrientes convenciones que ayudaron a diseñar épocas gloriosas del arte musical alemán como el clasicismo vienés durante la segunda mitad del XVIII. Esto ya no parece posible en tiempos de Adrián Leverkühn. Ahora un desmadejado Danubio de corrientes estéticas (nacionalismos, futurismo, neoclasicismo,



surrealismo, expresionismo, impresionismo, postwagnerianismo...) da a luz una segunda escuela de Viena, donde *el tiempo*, como dijera el Gurnemanz de Wagner al joven Parsifal, *quiere hacerse espacio* y la forma musical se produce según una nueva alquimia, de nombre “dodecafonismo”, en la que a un primer movimiento de disgregación elemental de la escala del sonido en simples unidades naturales le sigue otro segundo, sintético, consistente en la reunificación de dichos átomos en un cuerpo serial. Es la época de la apoteosis de la racionalización operada sobre la forma musical; pero este nuevo convencionalismo es como una costra de hielo por debajo de la cual corre magmáticamente un desencanto que quiere, que necesita hacerse bárbaro, que clama por regresar el futuro a la barbarie.

32. En Thomas Mann, tal y como indicara Georg Lukács en su ensayo *A la búsqueda del burgués* del año 1945, se ha hecho consciente el núcleo sociológico del descubrimiento schilleriano de la esencia del arte moderno. Lukács se refería allí al desgajamiento irreparable, o reparable sólo mefistofélicamente, entre la disciplina vital ingenua y la anarquía del sentimiento provocada por los inquisitivos fantasmas de la crítica, de lo elegíaco, de lo paródico, que ocupan cada vez más todo el espacio de lo decible. Son tiempos, como dice Augusto, el hijo de Goethe, en *Carlota en Weimar*, caracterizados por *una luz agria de claridad implacable*; en los que cada cosa, cada cuestión humana, cada belleza, hace irrumpir la política que le es inherente.

33. Y, efectivamente, la literatura de Mann, muy particularmente su *Doktor Faustus*, nos permite comprobar de primera mano cómo la atmósfera guillermina, cuya luterana consigna era “la intimidad a buen recaudo del poder político” (es decir, la ensoberbecida *apolitische Innerlichkeit* de que en ocasiones habla Mann en sus ensayos), va transformándose después del crepúsculo de 1918 en el aire asfixiante y paleonazi de una barbarie ascendente que ninguna República de Weimar consiguió neutralizar: *crepúsculo*, he dicho, “wagnerizando” una derrota que sin embargo todo buen alemán debió resistirse a romantizar.

34. Así, el gabinete de Leverkühn, que muere en 1940 aunque su mente queda nietzscheanamente fuera de servicio en 1930, ese gabinete alquímico, su sellado microcosmos, es el laboratorio hermético en que son llevadas a su expresión artística más concentrada las tendencias más fuertes del macrocosmos alemán en una época de especial indigencia histórica. Conviene oír, y oír bien, las palabras de Mephisto a este respecto en el célebre capítulo XXV de la novela: *hoy sólo está permitida la expresión directa y auténtica del dolor en su momento real, al margen de la ficción, al margen de todo juego*. Esto es, sin las clásicas adiposidades muelles y las manidas convenciones genéricas (el Diablo las llama, con acierto, “ficciones”), que han dejado sola a la palabra y cuya ausencia, como en los tiempos más primitivos, obliga al arte a hacerse grito, sollozo, lamento.

35. Ahora bien, sin negar en absoluto el valor sociológico de *Doktor Faustus*, tampoco conviene enterrar el potencial poético de la novela leyéndola sin más, aunque no sea poco, desde luego, como una *Schlüsselroman*. Esto es, como un texto cuyo significado se encierra en un cofre que los hermeneutas más avisados en asuntos de historia pueden abrir haciendo uso de su llave maestra: y cuál no habría de ser esta llave sino la equiparación alegórica del pacto del músico Leverkühn con el Diablo y el pacto de Alemania con Hitler. Las prácticas alegóricas de interpretación tampoco consiguen, ni siquiera en un caso tan propicio en apariencia como éste, que el texto transparente completamente su sentido. La fuerza de mil opacidades, mil secretos, mil recovecos internos impide a cualquier intérprete honesto afirmar que no existe ningún límite o diferencia entre la vocación musical de Adrián y la vocación política alemana. Lo que hoy hace más imperecedero el horror que destila este libro, su tragicidad alucinante, no es tanto el

parentesco alegórico entre las praxis estética del músico protagonista y la praxis política del gran demonio nazi. Al fin y al cabo, si alguien supo que el dodecafonismo es un hijo natural del expresionismo, y que bajo el rígido escenario de la sistematización se está actuando siempre una tragedia, ése fue el firmante de *Moses und Aron*, Arnold Schönberg, el no citado padre espiritual de Leverkühn. Él fue quien dio el paso, no un salto, desde su opus 21, *Pierrot Lunaire* (o su opus 4, *Noche transfigurada*), a su opus 31, *Las variaciones para orquesta*. Ni siquiera hubiera sido necesario el auxilio didáctico de un Adorno para penetrar críticamente, es decir, “frankfurtianamente”, bajo la piel helada del serialismo con ánimo de delatar volcanes políticamente incendiarios: “¿Cómo la haría usted, si viviera en pacto con el demonio?”, le preguntó Mann a Adorno en una carta en que le solicitaba asesoramiento para la obra *Apocalipsis cum figuris* de su Leverkühn. Es de imaginar el momento en que esa posibilidad le cruza a Adorno la mente.

36. ¿Es Leverkühn, como afirmara Lukács, la quintaesencia decadente y prefascista de la visión nietzscheana del mundo? ¿Es un crítico histórico-filosófico, siguiendo con la caracterización realizada por el autor de *El alma y las formas*, de la entera cultura burguesa del imperialismo germano y de su esterilidad, abocada a dejarse guiar de manera aberrante por los astutos apologetas del mito y del sacrificio -por emplear una expresión de Horkheimer y Adorno extraída de una obra hermana en el tiempo y en el espíritu de la novela de Mann, *La dialéctica de la Ilustración*-? Sí, todo esto es también la versión manniana del Fausto, indudablemente.

37. Pero las obras de arte, cuando son tan valiosas como es el caso, se erigen en una actualización simbólica de las contradicciones reales. Bajo los efectos de un exilio estadounidense que se iba haciendo tan insoportable como una caza de brujas, la melomanía de Mann, asesorada indirectamente por Schönberg y, de un modo directo y todavía más influyente, por Adorno, consiguió con esta novela retratar el Gólgota del arte moderno alemán y europeo en la nietzscheana figura de Adrián Leverkühn -por algo la más querida de todas las suyas-. Podríamos volver a la retórica de las *Consideraciones de un apolítico* para describirlo: se trata de un mestizo de Nietzsche y Fausto para quien la autodisciplina equivale a autocrucifixión, alguien en quien se simboliza el declive del espectáculo europeo de dominio racional sobre uno mismo, primero como tragedia ética de una vida y después como holocausto nacional de la cultura.



El doctor Mann y el trabajo sobre Fausto

38. Quisiera proponer aquí un juego literario e histórico que creo puede resultar muy ilustrativo acerca de cuáles son algunas de las claves de la crisis de la modernidad según *Doktor Faustus* por referencia a los tres conceptos que he venido barajando: el sujeto, la cultura y la forma artística. El juego consiste sencillamente en comparar las cláusulas de los dos pactos con el diablo que considero de mayor predicamento poético y cultural de todos los que influyeron a Mann en la época de redacción de su novela.

39. Thomas Mann eligió como referente más directo el texto precursor en esta materia mítica: el Anónimo del siglo XVI, probablemente escrito por el propio editor de tan peliaguda obra, que la diera a conocer en Frankfurt am Main el año 1587, y que llevara por título *Historia del Doctor Johann Faust*. El objetivo que movió a este Fausto, ejemplo del lado siniestro del tardorenacentismo, fue, “simplemente”, el especular con los elementos. Esto es, conocer lo que era incognoscible por medios habituales y, lo que es muy interesante, amar lo que no debía amarse. Por lo tanto el móvil del Fausto Popular es esa vieja modalidad de la Hybris llamada “curiositas”. Pero veamos los términos en que se redacta la cláusula contractual con el Diablo.

En el capítulo sexto dice el protagonista: *tras haberme propuesto especular sobre los elementos, y no hallando en mi mente capacidad para hacerlo a partir de las facultades que graciosamente me han sido otorgadas desde lo alto, ni pudiendo aprenderlo tampoco de los hombres, me he sometido el Espíritu enviado hasta mí (...) reniego por la presente de todos los seres vivos, de toda la cohorte celestial y de todos los hombres, así sea.* Como se ve, el Fausto primitivo es un libro luterano hasta la médula. Al fin y al cabo, el pacto con Mephisto es una modalidad sacramental de entender la modernidad, de ahí la repugnancia protestante de su autor frente a esta búsqueda suplementaria y espuria de la gracia. El mito fáustico es el relato anónimo de una humanidad indigente que se resiste a estar sola, que pide el sacramento del auxilio, que quiere comprar la ayuda y el poder de *alguien*. Y la leyenda moral protestante circunscrita a ese mito reza entonces: desear resistirse a la soledad te acarreará la soledad final, hacerte el vencido por la necesidad y la impotencia, te reportará las pérdidas más definitivas. Pues el tiempo *mundano* que regala el diablo es un bien infinitamente despreciable por comparación con el régimen eterno de castigo que se oculta tras el régimen del tiempo. En cualquier caso, la leyenda alemana arracima en 1587 los motivos canónicos de la tradición mefistofélica al solicitar el socorro del Diablo como remedio de su impotencia y la pobreza de sus facultades, que todavía no se hacen extensivas a toda su época con su política, a cambio de ingresar en el dominio de la muerte, apartado de la naturaleza, exiliado de la humanidad.

40. En segundo lugar, pasando por alto otras versiones, nos encontramos con el *Fausto* de Goethe, dado a conocer, como es bien sabido, póstumamente, y cuya segunda parte finalizó el poeta el mismo año de su muerte en 1832. Veamos qué ocurre con este ejemplo máximo de la literatura alemana romántica por comparación con el cual el Fausto de Mann ha sido en ocasiones calificado como un *ungoethesche Faust* (Fausto ingoethiano), e incluso como una *Kritik der reinen Unvernunft* (Crítica de la sinrazón pura).

41. El objetivo del pacto en esta versión (primera parte, “Cuarto de Estudio”) consiste en resarcirse del moho libresco, vivificar el alma intelectualizada hasta la extenuación e irremediablemente fútil (*Lo que se necesita, no se sabe / lo que se sabe, no se puede usar*), cansada de sus peregrinaciones científicas por el macrocosmos: pues *el hilo del pensar está partido y, hace mucho, me asquean los saberes*. En resumidas cuentas, a este Fausto del romanticismo clásico le convendría el hegeliano sobretítulo de “El alma cuyo oficio es repelerse de sí misma”. ¿Y cuál es su móvil? La inquietud. El símbolo de todos sus anhelos es la embriaguez del tiempo, la borrachera del acontecer, cuyo espléndido sensacionalismo, erótico y de todo tipo, finalmente se amortigua, urbanizándose. O, como reconoce el Goethe de *Carlota en Weimar*, se trata de un tránsito osado, sí; pero que en última instancia lleva a Fausto a la vida activa, a la vida pública, a la vida al servicio de la humanidad. Su esfuerzo finalmente se redime al adoptar modales de alta política y toda su aventura verdaderamente fenomenal consigue a la postre trasladarlo desde su cuchitril hasta la corte del emperador, salvando el alma *in extremis* porque le asiste la gracia de un poder *todavía* ilustrado más fuerte que la de su cicerone diabólico.

42. En cuanto a la celeberrima cláusula contractual del Fausto goetheano, habrá que reconocer que en hermosura poética, porque aún podía ser hermosa, se lleva la palma...

Si un día en paz me tiendo en mi lecho de ocio,
Me da igual lo que pueda ser de mí.
Si un día con halagos me seduces
De tal modo que a mí mismo me agrade,
Si me puedes mentir con el placer,

¡sea mi último día entonces! (...)
 Si a un instante le digo alguna vez:
 ¡Detente, eres tan bello!,
 Puedes atarme con cadenas;
 Y acepto hundirme entonces de buen grado.

43. Y, efectivamente, dicho y hecho. Cuando siente la urgencia de decir a un momento su proverbial “detente, eres tan bello”, muere. Lo que importa es que, todo un síntoma de los tiempos, el Fausto goetheano sólo halle ese momento de belleza al ejercer de empresario de altos vuelos, con el Diablo de contratista de personal, que requiere una ingente cantidad de mano de obra asalariada para su proyecto de ganar terreno al mar (*Daríá sitio así a muchos millones; si no seguros, sí en trabajo libre*). A la postre, el Mefisto kantiano de Goethe se queda, como he dicho, sin el alma de su presa. Y es de ver con qué bien fundadas sospechas aguarda el pobre Diablo delante del cadáver de Fausto, temiéndose lo peor, es decir, que en esos tiempos tan neoclásicos *aún queden muchos medios de robarle las almas al demonio*. O quizás es que la cohorte angélica sabe más de filosofía del lenguaje que el impotente Mefistófeles goetheano y comprendió mejor que, cuando fue pronunciado ese fatídico “detente, eres tan bello”, Fausto estaba mostrándose en realidad más emprendedor e in-quieto que nunca. Y que si pareció entonces prudente hasta el conservadurismo fue tan sólo porque por fin había dado con la clave de una vida y una libertad, y una inversión de capitales, en progreso constante a mejor. Lo que en el fondo era una apuesta por más movimiento, sólo que ordenado, social y benéfico.

44. Llegamos a Thomas Mann. Él vuelve, girándose por la espalda de Goethe, a aquél 1587 de la leyenda popular tardorenacentista -Palestrina en su vejez, Monteverdi veinteañero-, que la crítica literaria del romanticismo bautizara como *Volksbuch* (si alguien desea leer el texto en que Mann reescribe el *Fausto* goetheano no debe acudir al *Doktor Faustus* sino a *La montaña mágica*, más exactamente al capítulo dedicado a la celebración germánica del Carnaval en el sanatorio, cuyo título es precisamente *Noche de Walpurgis*). El objetivo de Adrián Leverkühn es superar no ya su torpeza mental sino la esterilidad atenazadora de toda una época por él encarnada. Desea superar el aristocrático fantasma del nihilismo, tras cuya aparición todo había devenido en grotesca parodia, puesto que cree que *ese* pacto es el único medio de inyectar algo de vitalidad y sinceridad a las convenciones artísticas del pasado. Éstas han roto con el arte: obra personal y verdad suprapersonal ya no se soportan mutuamente. Ciertamente, este Fausto musical, para quien la música es la religión del hombre sin religión, es un excelente cultivador de las especies sonoras del pasado más remoto. Y se conduce así cuando los tiempos llevan el sello apoteósico de la crítica. Ante el empuje de esa apoteosis ya nada ofrece resistencia, tampoco el carácter ficticio de la obra de arte burguesa ni su humanismo cultural concomitante, pues este anhelo de conciliar lo más frío y vanguardista con lo más bruto y primitivo logra desconstruir lo ornamental, lo consolatorio, lo convencional, el cómodo desvaimiento de las formas en lo general y lo abstracto, cortándose el cordón umbilical que unía la expresividad subjetiva con la balsámica fórmula preestablecida. Logra hacerse *verdad* personal a toda costa, a costa incluso de la personalidad. Adrián Leverkühn es quien mejor ha reescrito la famosa frase programática de Arnold Schönberg: *Musik soll nicht schmücken, sondern wahr sein* (la música no debe decorar, sino ser verdad).

45. ¿Y el móvil de este Fausto del siglo XX? Ya no es la especulativa *curiositas* del siglo XVI, ni la *inquiétude* pedagógica y progresista del primer tercio del XIX, sino el poder de control sobre la *cultura de la época* y sobre la *época de la cultura*. Es decir, Leverkühn se obstina en ser *constructivo* en el justo medio del potencial *autodestructivo* de su época. Tengamos siempre en cuenta que, como dice el Diablo en el capítulo XXV, hoy sí hay cultura, y la hay porque la



civilidad se ha desprendido de las modalidades religiosas del culto *para hacer de sí misma un culto* nuevo y secular, no siendo en realidad más que un despojo ritual del que se alimenta una sociabilidad fatigada, ultracontrolada, conceptualmente definida de parte a parte y que por eso mismo parece pedir a gritos un suplemento de exceso, de barbarie, de paradojas y pasiones místicas, de aventuras teológicas al precio que sea, inyectadas en el corazón hueco de la cultura para que bombee, aunque sea peligrosamente.

46. Es conveniente recordar que, si bien el *Doktor Faustus* admite ser leído como una *Nietzsche-Roman*, lo hace en tanto producto de una desviación defensiva de Mann frente a Nietzsche. Esto queda meridianamente claro en ese complemento a la novela titulado “La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia”, del mismo año 1947. A la luz de su experiencia, Thomas Mann se reafirma ante Nietzsche en una de sus convicciones fundamentales: la antítesis más radical de nuestras culturas occidentales no es la que se produce entre la vida y el espíritu, entre lo doméstico y lo artístico, sino la que tiene lugar entre la verdad y la belleza. Pues no son las morales del espíritu las que traen la muerte a los modales de la vida. Es la *belleza* la que hace siempre de ángel terrible para nuestras verdades, como defendió Mann con todo el alma, sobre todo en la época de redacción del *Faustus*, cuando más repugnante se hacía la memoria de los años treinta en Alemania y los esfuerzos realizados entonces por el aparato nacionalsocialista para elevar la catástrofe al rango de espectáculo monumental, lo cual se destapó como una gran astucia mitológica que operó mediante el expediente de convertir al ciudadano en un espectador predispuesto al arrastre hipnótico. Distinguiendo entre verdad y belleza, Mann se cuidó enormemente de no arrojar leña a las áscuas nazis de la exaltación del sacrificio, lo mismo que de no permitir que nadie, invocando a Nietzsche, viera en las periódicas y radicales caídas en la barbarie una suerte de sacramento cultural dolorosamente inevitable y amoralmente bello.

47. La cláusula contractual resume en Thomas Mann uno de los *Leitmotiven* más personales y de más carga estética de todos los que recorren su novelística: la prohibición del amor. El temible *Du darfst nicht lieben* que recuerda el *Liebesverbot* de la juvenil ópera wagneriana homónima y, cómo no, a lo ocurrido en la escena primordial entre las ondinas y Alberich en la jornada prólogo del *Anillo del nibelungo*. Sólo aquel que reniegue del placer de amar podrá forjarse una sortija de este oro, dice allí la exuberante Woglinde. Pero Mann, como Wagner, sabe que seguir a ese precio la aventura de poder y riqueza con-tenida en el anillo conduce al crepúsculo, a la muerte, al apocalipsis.

La pedagogía de Mercurio (o un ascenso a los infiernos)

48. No se haría justicia al pensamiento filosófico de Thomas Mann, al talante ético y a la personalidad estética del autor de *La engañada* si nos dejáramos seducir exclusivamente por estas dos fronteras simbólicas: la de la vocación frustrada, la cultura decadente y la forma exánime (Hanno) y la de la vocación diabólica, la cultura trágica y la forma aberrantemente remitologizada (Adrián).

49. Entre *Los Buddenbrook* y *Doktor Faustus* se abre un espacio de cuarenta y seis años llenado, entre otras, por dos obras maestras monumentales: *La montaña mágica* de 1924 y *José y sus hermanos* del crítico decenio 1933-43. A través de éstas el lector introduce la cabeza en un complejo mapa simbólico de la mediación entre los extremos descritos hasta ahora. Es en estas novelas donde los límites del sujeto, la cultura y la forma artística se consciencian,

interiorizándose gracias a la sensibilidad hermética del novelista. Precisamente sobre los límites de la decadencia (*Buddenbrook*) y de la tragedia (*Faustus*) edifica Thomas Mann su encantatoria, contrafugada y polifónica dialéctica de la mediación.

50. *Zauberberg* es un buena muestra de monumento polifónico donde se incide con irónica pedagogía en el crecimiento espiritual de su joven héroe novelesco. Hans Castorp, este *Sorgenkind des lebens*, criatura mimada de la vida, el ejemplo más recalitrante de epistemofilia de la literatura universal, al cabo del mágico plazo de siete años de su ascenso a los infiernos, esto es, de residencia en esa *institución total* -según la expresión de Erving Goffman- que es el sanatorio Berghof, donde es herméticamente conducido a interpretar el *logos* como Amor y palabra intermediaria del carácter enervador, disoluto, lánguida y mortalmente erótico de la enfermedad, por un lado, y del carácter fosilizado, positivo e iluminista de la civilización burguesa, por otro, debe confrontar su nueva sabiduría con la realidad política del país llano, ahora convertido en un meridiano de sangre y guerra.

51. La última modernidad tiene uno de sus símbolos literarios más complejos en *La montaña mágica*, libro cuyo potencial de efectos resulta a la par extrañamente fascinante e irónicamente devastador (el libro invierte mil páginas en convertir en sabio a su protagonista y lo manda a la muerte en las últimas diez líneas). Quiero recordar ahora el capítulo *Nieve*, sin embargo. En él, el joven Castorp decide liberarse siquiera sea momentáneamente de sus dos agónicos pedagogos -o *paidagonistas*-: Settembrini y Naphta. El uno un discípulo de Mazzini, un moralista político y demócrata iluminista practicante de un raciohumanismo recalitrantemente liberal; el otro un jesuita ex-judío y comunista defensor del *Ius Divinum* en una versión salvajemente escolástica, firme defensor de que este mundo debe plegar ascéticamente su anatomía político-moral, hasta la tortura si hace falta, a las exigencias apocalípticas de la Salvación trascendente. Embarcándose en una aventura cuyo punto culminante es una tormenta alpina que le hace perder el sentido. Es entonces cuando tiene un sueño...

52. *Sueña que una lluvia limpia la atmósfera*, orientando su mirada hacia algún lugar del Mediterráneo, de beatífica belleza, donde una comunidad helena, una cooperativa apolínea de ciudadanos, disfruta corriendo serenamente a lomos de caballo por la orilla del mar, danzando, pescando y tirando al arco (como dicta el canon del dios de las distancias), mientras rinde un devoto y jónico tributo a la figura de la Madre, que amamanta a su hijo en el regazo. Repentinamente, el testigo de una vida tan tocada por las gracias de Apolo es conducido a unas regiones más elevadas e inhóspitas. Allí se levanta un templo de musgosos pilares. Por entre una selva de columnas, Hans avanza bajo relieves de Deméter y Perséfone indicativos de que el soñador incursiona en una suerte de inframundo. En el sancta santórum del templo dos ménades con apariencia de brujas manipulan horriblemente a una criatura, descuartizándola sobre una crátera sangrienta. El hijo amamantado de la botticelliana civilización apolínea se ha convertido en un hijo devorado, en un Dionisios Zagreo.

53. El meollo simbólico de este sueño arquetípico de clarísima resonancia nietzscheana, sueño que Hans Castorp privatiza psíquicamente con la inteligencia de un aventajado alumno de Hermes, queda bien resumido en estas palabras del joven: *El hombre no debe dejar que la Muerte reine sobre sus pensamientos en nombre de la bondad y el amor*. Si hay una lección a la que accede Hans en este momento de onirismo sapiencial, no puede ser sino ésta, verdadera extensión de las lecciones extraídas de la ópera prima de Nietzsche sobre el origen de la tragedia: el hombre ha de hacerse dueño de las contradicciones, más bien que lo contrario. Y la literatura manniana propone *desde* el interior de esta contradicción que aquí se está elaborando

simbólicamente (el “discreto” sobreentendido de una escena sangrienta como *Hintergrund* de un bello Estado humano) un proyecto tanto de “mediación cultural” como de “cultura de la mediación”.

54. En este sentido, *La montaña mágica*, un libro en cuya intrahistoria hay que contar muy decisivamente el giro republicano de su autor, nos adelanta con irónica sensibilidad pedagógica lo que *Doctor Faustus* verá hacerse tragedia: que la cultura es el símbolo plural, y por eso mismo susceptible de aberraciones funcionales, de una benéfica y ordenadora incorporación de lo oscuro, lo horrible y lo siniestro en el culto de lo divino.

Mythos plus Psychologie: las esferas rodantes

55. Pero deseo dirigir finalmente la atención hacia *José y sus hermanos*, pues es en esta tetralogía donde la hermenéutica manniana encuentra acaso su veta más profunda. Y esta veta tiene un nombre: *Mythos plus Psychologie*. Se trata de una empresa retórica y filosófica dirigida contra los santones anti-intelectualistas, que quisieran ver el mito emancipado de toda psicología, vuelto numinoso, una especie peligrosa de maná cultural que las más de las ocasiones da en bárbaras y déspotas reelaboraciones discursivas. Empresa dirigida también, sin embargo, contra los santones anti-mitologistas, que quisieran lo contrario de aquello, dominar el mundo vaciándolo de sus partículas míticas, en un nuevo jacobinismo de la razón *imperatrix mundi*, que desecharía sus inflexiones más ancestrales (por su primitivismo), el tiempo inmemorial (por su opaca plasticidad), la pregnancia de los arquetipos (por su mistificada autoridad).

56. Thomas Mann concibió siempre los mitos como constelaciones vivas de motivos psíquicos cuyo instinto de ser obedecidos debe ser relativizado por la necesidad de verse interpretados. Y es en *José y sus hermanos*, cuatro novelas más bachofenianas que bíblicas, donde mejor se percibe que la psicología es el régimen democrático del relato mítico. Es la topología mundana donde el mito, un horizonte energético relativamente indeterminado, se encarna y particulariza, sufriendo el estrés de lo humano, poniéndose en la piel del hombre de carne y hueso. No está de más recordar la famosa línea del epistolario con Karl Kerényi en 1941, en plena guerra y en plena composición de su cuarto volumen de la tetralogía, *José, el proveedor*: la psicología, decía allí, es el medio para arrebatarles el mito de las manos a los tétricos señores del fascismo.

57. *Mythos plus psychologie* es la literatura convertida en lenguaje de la mediación moderna entre el *pathos* y sus patologías y el *logos* y sus iluminaciones verbales. Entre lo ancestral-arquetípico y lo inalienablemente individual. Entre la fuerza extática y conminadora de Dioniso y la fuerza irónicamente transfiguradora de Apolo. Entre la potencia constreñidora del mito y la libertad de una persona que, como es el caso de José, se complace en reconocer que, en su vida, quien hace las veces de *sub-iectus* no es él sino un papel o guión mítico que él desempeña con innato instinto actoral y enorme delectación para un ego cuya importancia resulta así de una abismal multiplicación de las edades de lo humano.

58. *Mythos plus psychologie* nos enseña a leer a Thomas Mann invitándonos a caer en la cuenta de este viaje de ida y vuelta tan característico de sus ficciones: del *Mysterium* a la Psicología, de la Psicología al *Mysterium*. La primera dirección supone un esfuerzo ilustrado e ilustrador por especificar lo inespecífico, por articular lo que es energía, por presenciar lo ancestral, por historiar lo que a veces desea esconderse detrás de las palabras. Es una *realización*

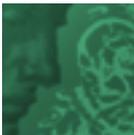
del mito. La segunda dirección equivale a reconocer que sus héroes caminan sobre las huellas de sus antepasados y su destino está irónicamente engastado en las ficciones que acuñaran otras vidas de impacto arquetípico. Es una *remitologización* de la realidad.

59. Ambas direcciones funcionan concertadamente, y están preparadas para neutralizar cada una los excesos a que puede verse tentada la otra. Nunca funcionan por separado sino en una ineludible oscilación, producto de la afectuosa ironía marca de la casa -aprendida de Wagner-. El tratamiento cordial de los relatos arquetípicos (sea el de Edipo en *El elegido*, el complejo Tammuz-Adonis en *José*, el de Hermes en *La montaña mágica*, la sombra abrámica en *Las historias de Jacob*, o el del viejo Fausto frankfurtiano respecto a Leverkühn) en cualquiera de los casos está siempre punteado por un *pathos* de la distancia que impide que tanto el escritor como sus lectores *reifiquen* esos mitos, viendo en ellos cosas dadas a las que habrían de plegar sus hábitos mentales. Mann hace saltar más bien en pedazos esas tiranías rituales respecto a los mitos. Y lo consigue dotando a sus héroes de una autoconsciencia irónica que a veces da en lo humorístico, como en el *Félix Krull*, y otras en el puro horror, como en el *Faustus*; pero en ambos casos su versión de lo que sea la remitologización a cargo de obras de ficción es irreprochablemente crítica y vívida a la vez.

60. El escritor concibió otra expresión con que articular su idea de la mediación como lenguaje literario. Nos referimos a las *Rollende Sphären*, las esferas rodantes. Por medio de esta expresión, que es más que una metáfora o una fábula poética, mucho más que una ocurrencia novelesca, Mann transmite a los lectores de su tetralogía bíblica algo de una extremada simbología política. La idea se desarrolla como sigue.

61. Llamemos hemisferio superior o celeste a esa dimensión arquetípica de nuestra consciencia, a la corriente ejemplar de nuestros ancestros, a los dioses más queridos (o mejor soñados), a los valores más sagrados (o más útiles), a los tiempos históricos más fecundos (o más divulgados). Llamemos hemisferio inferior a ese horizonte típico e inmediato de cada presente, a las fronteras actuales de nuestra consciencia en su *ahora*, a la corriente de incertidumbres que nos definen hoy y aquí, a ese rostro indigente de la historia que busca algún reflejo orientador, alguna ficción para su autocomprensión. Y pensemos en un límite entre ambos hemisferios. Un límite que es móvil. Pensemos, sí, en una esfera que, al rodar, vence cada una de sus mitades sobre el lugar que ocupaba anteriormente la otra. La superior sobre la inferior, la terrestre sobre la celeste, y al contrario, en una dialéctica especulativa incesantemente activa... Puesto que es un hecho que la carrera de las transformaciones en la parte baja de la esfera no tiene fin ni conoce tregua, eso significa que las permutaciones de la parte alta deben ser igualmente inagotables. Creer que la *Bildung* de los dioses y sus mitos, de los valores sagrados y sus ritos, ya ha concluido, que ya se ha estancado su evolución histórica, que ya ha conquistado de una vez y para siempre su último nombre (étnico, político, estético, religioso...) sería tanto como imponernos, avisa Thomas Mann, un destino cultural demediado y una trágica vocación de obediencia. Y si el autor del "Félix Krull" hizo justicia a su época dando curso al desencanto de las tradiciones alemanas, con tanta o mayor lucidez estratégica supo componer su propia figura para asegurar que la *Bildung* de esas mismas tradiciones pudiera conocer nuevas aventuras tras chocar contra él.

62. *El caballero, la muerte y el diablo* es el título de un aguafuerte de Durero que Mann siempre recordaba cada vez que deseaba alegorizar esa esfera noralemana, absolutamente "nómeridional", que produjo almas severas y moralistas como la de Nietzsche y atmósferas éticas donde se respiraba el aroma fáustico de la cruz, la muerte y la tumba (según el elogio combinado de Wagner y Schopenhauer que el autor de *Aurora* dirigiera a su amigo Rohde en una carta de



octubre de 1868). La simbología *dureriana* hecha de relámpagos sulfurosos y ascetismo fanático estuvo siempre al lado de Mann como una difícil compañera de viaje que ocupara el mismo compartimiento que la muy alemana imaginación del novelista -en cuyo meollo había mucho de Sachs y de Lutero-. Se le puede entregar uno, como hicieron, desde dos extremos distintos de la vida y la cultura, Hanno y Adrián. O se la puede interpretar, sin banalizarla, sin negarla, de acuerdo al espíritu de la palabra de José, esa criatura providencial, embaucadora y de tendencias narcísicas, pero así y todo ejemplo encantador de lectores y hermeneutas. Quiero dar aquí la palabra a José, durante su entrevista con Faraón, Amenhotep IV, en el último volumen de la tetralogía manniana:

63. En mi adolescencia tuve sueños y mis hermanos, hostiles, buscaron el mal para el Soñador. Ahora que soy hombre, ha llegado el tiempo de la interpretación.(...) El dominio de sí que se conserva al interpretar se debe al hecho de que lo arquetípico y lo inmemorial se cumplen por medio del YO, de un ser único, particular, y al cual, a mi entender, se ha impartido el sello de la razón celeste. La tradición del modelo preestablecido sale de las profundidades inframundanas y nos constriñe; pero el Yo pertenece al espíritu, que es libre. Y la vida civilizada consiste en esto: el arquetipo acuñado por las profundidades nos subyuga; pero se implica en la divina libertad del Yo. Y no hay humana civilización sin lo uno y lo otro.