

Thomas Mann: aspectos de un modo de novelar

THOMAS MANN elaboró una genial serie de ficciones que diseñan cierta porción de la turbulenta vida de nuestra época, y dió término eventual a la saga con una novela que, por lo pronto, parece que no terminó; hecho insólito, si advertimos que las precedentes creaciones del novelista alemán son piezas ejemplares de acabamiento interior, con ligazón biográfica y temporal, y continuidad responsable entre principio y fin. La estructura formal que apuntamos viene impuesta, sin duda, por los personajes cuya existencia es siempre resumen y reflejo de reales situaciones vitales, captadas en lo profundo del mundo intra-histórico, con sus cambios, crisis y bonanzas pasajeras.

Thomas Mann manejó de preferencia caracteres y situaciones que simbolizaron la vida contemporánea, siéndole, por esto, imprescindible articular la narración al lento ritmo del tiempo vital, interpolado entre principio y fin.

Decíamos que su última novela no fué terminada conforme a la costumbre¹. Acaba, precipitadamente, sin redondear la peripecia vital del personaje; queda, ésta, abierta a todas las posibilidades, cualidad que en vano buscaríamos en la producción anterior.

Hay otra característica de gran interés en esta novela sin punto final, cuyo examen puede llevarnos hasta el conocimiento de las ocultas intenciones que movieron al artista en el logro de una literatura difícil, suntuosa y enervante. Es patente que el personaje Félix Krull está compuesto por la integración de cualidades y matices que singularizaron y distinguieron a los protagonistas más importantes y famosos de las novelas anteriores. Cabe suponer en el autor el propósito de revivir y sintetizar en una sola

obra, y en un sólo personaje, las situaciones y problemas sabiamente dispersos en *Tonio Kröger*, *Los Buddenbrook*, *La Montaña Mágica*, *La tetralogía de José y sus Hermanos*, *Las Cabezas Trocadas*, *El Elegido*, etc.

¿Quién es Félix Krull, criatura imaginaria y enigmática que su creador dejó a medio camino en la novela de despedida, escrita con menos deseos de inquietar, según solía, que de jugar sin compromisos, con alegre libertad?

Conviene recordar una lejana confesión del autor que, a nuestro juicio, aclara el secreto sentido de su creación y los resortes de su original articulación. Había expresado de sus *Buddenbrook*:

“Con ésta, mi amplia obra me he construido, a la vez, una base humana y artística suficientemente vasta para que toda mi subsiguiente labor creadora tenga un fundamento donde arraigarse; podría decir que me he fabricado con ella la caja de un violín en la que luego pudiera tocar con libertad y cuya buena madera produjese resonancia armoniosa, y su acústica fuera como el eco perfecto de mi recital. Parece que algunas personas pretenden que mis sonatas son inferiores a tal violín, y que hubiera valido más no tocar; que mi recital será pronto olvidado y que si algo queda de valioso será tan sólo este violín mío tan bien construido. Sin embargo, la juventud intelectual alemana, nacida hacia 1880, ha fallado ya el pleito, por lo menos una vez: en el caso de mi *Tonio Kröger*. Este mi romance en prosa no podría subsistir sin *La Familia Buddenbrook*. Es una melodía que difícilmente hubiera podido ser ejecutada en otro instrumento que el violín de la gran novela, hecho por mis propias manos”².

Indicaciones como ésta no son frecuentes

¹Confesiones del estafador Félix Krull. Editorial Sudamericana. B. Aires, 1956.

²Prólogo a *Los Buddenbrook*. Anaconda. Buenos Aires, 1943.

en los escritores de mayor significación; ellas nos sitúan en la cercanía del comportamiento profundo de una vocación y de su plan general. Dostoyewski o Kafka estaban poseídos por la necesidad de expresar la vida en torno, los matices accesibles desde la perspectiva de sus soledades; eran fuerzas muy reveladoras, que se manifestaban sin control. Ambos fueron ejemplos de esclavitud a un demonio interior, del cual no dieron razón a sus lectores. Es muy importante considerar desde qué *situación vital* se enfrenta un escritor con la creación literaria. Sus escritos tendrán luego el sello de ese sentimiento primario y quedarán determinados por él en definitiva.

Baroja, que no fué parco en hablar de sí mismo, compuso en sus *Memorias* el cuadro completo de su vida antes de intentar la literatura. En el momento decisivo, el novelista español se hallaba embargado por un melancólico escepticismo, no sentía gran entusiasmo por nada, ni por su profesión de médico, ni por sus oficios eventuales de industrial o de bolsista: "La vida burguesa no me producía el menor entusiasmo. Las diversiones, el teatro, los toros, no me gustaban nada.

Había sido médico de pueblo, industrial, bolsista y aficionado a la literatura. Había conocido bastante gente. El ir a América no me seducía. Llegar a tener dinero a los cincuenta años no valía la pena para mí.

Quería ensayar la literatura.

Ya comprendía que la literatura daría poco resultado pecuniario, pero mientras tanto podía vivir pobremente, pero con ilusión. Y me decidí a ello" ³.

Baroja, pues, entró en la literatura con melancólica resolución.

Dentro de la misma generación europea de novelistas, Thomas Mann es el antípoda del imaginero vasco. La melancolía y los demonios están en él dominados por un principio irónico y piadoso, pleno de amable cautela, al que denomina *reserva*. Ama la *reserva* en la música "como dolorosa felicidad, como tierno titubeo del alma que lleva en sí la realización, la revelación y la armonía, pero que la niega todavía un poco, la aplaza, la resiste gozoso todavía un poco, con la esperanza de que ella se rinda" ⁴.

Mann siente la reserva intelectual como ironía "dirigida en ambos sentidos, ironía

que sin compromiso, astutamente, aunque no sin cordialidad, juega entre dos corrientes y no se apresura demasiado en su juicio para tomar un partido . . ." ⁵. Esta ironía no rehusa obtener conclusiones, pero sin ir demasiado lejos, "es el *pathos* colocado en el centro" ⁶. La precipitación en el juicio, finalmente, "no entra en la manera de ser alemana" ⁷.

El centro equilibrado e irónico de su modo de ver y novelar, franquea al autor la posibilidad de explayar su libre reserva. La conciencia de sus facultades de novelista y la intuición de un *mundo* que calzaba a las mil maravillas con tales facultades, coinciden en cada uno de sus libros. La trama, densa y lenta, no acusa desviaciones que superen el *pathos* del centro, el dominio paternal y amoroso de las pasiones del buen alemán, nunca completamente sano, lo que frustraría gran parte de los alegres peligros que el autor se propuso escarmenar en las proximidades de solemnes decadencias.

Poseía una base humana y artística suficientemente vasta y rica para capitalizar caracteres y situaciones en una melodía única; para intentar las variaciones que aquella caja de violín de su novela burguesa contenía en potencia. Aun los detalles más sutiles de *Las Cabezas Trocadas* o *El Elegido* tienen eco en el sobrio y amplio instrumento en que cobijó a la familia Buddenbrook, sus hijos predilectos, que ocultaban bajo la corteza civil de comerciantes nórdicos pasta suficiente para ser sacrificados al mito preestablecido o a las pasiones frenéticas de los decadentes.

El autor domina con amplitud su objeto novelesco; por un lado los seres que maneja con irónica discreción; por otro, el mundo en que viven y que ha de provocar en ellos reacciones clasificables en un esquema general de humanidad. La decadencia de la vida equivale aquí a una pérdida de control por desaparición del *pathos del centro* que contrapesa la conducta, y cuya ausencia produce un desplazamiento azorante y morboso de índole fisiológica y moral. Mann obtiene gran beneficio de estas trizaduras que acontecen en la solemne y tradicional vida burguesa: vacilaciones sintomáticas; depresiones anímicas, aficiones difícilmente confesables o indiferencia por lo respetuosamente consagrado; en suma, el síndrome de la decadencia en hombres de alta civilización.

³Desde la *Ultima Vuelta del Camino*. Memorias. Biblioteca Nueva. Madrid, 1944.

⁴Goethe y Tolstoi. Pax. México.

⁵ ⁶ ⁷Ibid.

Es, sin duda, el tema preferente de sus narraciones, el que compromete su genio, el que lo sitúa como testigo excepcional de una etapa de la vida europea próxima a la crisis cultural que hoy vivimos.

Siempre nos pareció que este escritor no sólo reflejaba cabalmente los sucesos del espectáculo, sino que se gozaba íntimamente de su desarrollo. El hombre nuevo no tiene lugar en sus novelas, pero sí la conciencia de la muerte, las modificaciones enfermizas del cuerpo, la sangre que pesa con mucho pasado y muchos recuerdos en disolución, los huesos que bajo la piel fina duelen un poco.

En cierta hora de la existencia, las criaturas de Thomas Mann son solicitadas por fuerzas oscuras, que acechaban latentes la conducta honorable. Casi no existe carácter de algún relieve, en sus novelas, que no manifieste el detalle físico conturbador o la conciencia demoledora del cuerpo enfermo.

En el sanatorio de *La Montaña Mágica* reposan hombres y mujeres, cuyo cuerpo se destruye todos los días; son seres gobernados por una civilización de alta escuela. *Alteza Real* es la historia de un príncipe que nació con una mano pequeña, vergonzosa, del porte de una moneda, casi. El equilibrio síquico-somático se ha roto y una especial relajación sobreviene. Casi todas sus novelas describen el instante en que un tipo de vida va a declinar. Entonces, con mucha serenidad, el novelista hace el diagnóstico del mal que su arte, impresionado hasta la piedad, respeta y enaltece. Los representantes de la sangre vigorosa y vehemente en su hora, se resisten fatalmente a prolongar la situación vital de los antepasados. Dentro de este temple no es extraño que *La Montaña Mágica* sea un canto ditirámico al agua, la cal y la albúmina integrándose anormalmente en el cuerpo humano.

Estos hombres no se entregan sin lucha al desánimo.

Thomas Buddenbrook sabe que lo sano y conveniente es cuidar energicamente sus propios intereses y sostiene, solitario, el peso de una aguerrida tradición comercial; pero, en el fondo de sí mismo, sospecha que ha perdido el instinto. Thomas Mann le rinde por ello homenaje, cuidando de que su desaparición sea digna, aunque en el detalle de su muerte —la extracción de un molar—, el atento inspector de la vitalidad señale, con mucha circunspección, la verdadera hondura del mal. Se trata de persona-

jes de final de serie, dotados de inconfundible parentesco. Thomas Buddenbrook, Hans Castorp, Christian Buddenbrook, Tonio Kröger, son parecidos y distintos, como primos fisiológicos. Les fastidia la costumbre, no toleran la tradición, y asumen la soledad intentando una vida sin supuestos ni ligazones.

Parentesco interior y similitud de situaciones. Con notable lentitud y prolijidad, el relato los pone, en una hora melancólica, ante la necesidad de declarar el amor. Una impresionante carga somática desborda estas confesiones; su técnica misma —un largo discurso sofocante— no tiene precedentes en la literatura europea, salvo en el curioso acontecer de una novela costumbrista española: *Pepita Jiménez*. Todos los distinguos que se quieran interpolar entre Juan Valera y Thomas Mann son pocos; sin embargo, los párrafos que el escritor andaluz pone en boca de su graciosa protagonista, son curiosamente parecidos a los que enervan la prosa del autor alemán, cuando abandona momentáneamente a Castorp o a Mut, la mujer de Putifar, y son presa de los ardores de su íntima combustión. El amor como enfermedad, se despeña en briosa catarata verbal. Lo dionisiaco está ahí, delante del autor circunspecto, decidido a defender los honorables fundamentos del humanismo burgués. Nos muestra el hecho sin comprometerse y posterga el comentario hasta que las aguas convulsionadas se tranquilizan y la razón puede iluminar el significado del abrupto trance.

El mito preestablecido conduce la existencia virginal del joven José, en ascenso continuo; posee, además, cabal conciencia de su papel. La aventura se viene repitiendo desde el abismo de los tiempos; su significado le es transparente y encierra el mandato de actualizar el mito y prolongar su validez. José, tentado por el amor, es el *Elegido*, el que debe ser tentado para que su heroica resistencia tenga el mérito de prevalecer al deseo de quemarse en deleitable llama. Así sucede con el joven *Usarsif*, que permanece fiel a la norma prefijada. Juega ante la mujer la sutil partida: provoca la llamarada, por tanto, se exhibe. Sin ataque pasional no puede cuajar el tema de su destino electrificante, ni su defensa que se apoya en los sutiles argumentos de la religión de su raza.

Mut era una hermosa egipcia de la alta nobleza, condenada por la sociedad a ser la esposa virtual y formal de un hombre castrado, cortesano del Faraón. El intendente

de su esposo, José, joven hebreo llamado Usarsif, siervo de un Dios desconocido, despierta en ella el amor. El nivel de esta pasión sube lentamente: Mut no es una mujer cualquiera. Necesitó esta mujer tres años de porfiada lucha para ceder ante sí misma definitivamente; tres años de conversaciones pretextadas maliciosamente, hasta el día que buscó, enajenada de pasión, a José, enviándole el famoso geroglífico que deshonró su nombre en la historia, con la súplica solemne: *acuéstate una hora conmigo*.

Thomas Mann extremó su cuidado en el diseño de esta silueta de mujer, para que respondiese plenamente a la situación planeada: era una mujer agradable, unida a la tierra, al limo, al río de la región que se desborda en las primaveras, esparciendo su vigor; una mujer, cuyo cuerpo postergado por las normas sociales, esperaba la hora tumultuosa que le permitiese pasar al primer plano. El amor, ha dicho Ortega, es una enfermedad de la atención. Thomas Mann lo entiende como una *peligrosa y única* aventura en el mal, cuya huella turbadora y pavorosa es visible en el cuerpo de Mut.

"Era un cambio singular. Definiéndole se corre el peligro de ser incomprendido: ofrecía a José, desde que lo había advertido, un amplio campo a la meditación profunda... ¿Se había vuelto más hermosa? Sí y no. Más bien, no."

"La belleza femenina puede ser belleza encarnada en un molde femenino, sirviendo lo femenino, de modo de expresión a lo bello."

"¿Qué sería si el sexo se sirviera de la belleza como de una materia que de tal modo se encarna que sería la expresión del elemento femenino?" "Claro es que resulta una belleza de una índole totalmente diversa, una belleza peligrosa, siniestra, que puede rozar la fealdad y, sin embargo, ejercer enojosamente la atracción de lo bello por medio del sexo que a ella se substituye, actúa en su lugar y usurpa su nombre. No es entonces una belleza *respetable y espiritual*, manifestada bajo una forma femenina, sino una explosión de sexo, una belleza de hechicera."

"Esta palabra sin duda espantable se hace necesaria para caracterizar la transformación largo tiempo acaecida en el cuerpo de Mut."

La transformación que la carne de la mujer bíblica transparenta nos es señalada con precisión y serena complacencia:

"El pecho de Mut, antes de una gracia

virginal, se había desarrollado bajo la influencia de la pasión y formaba curvas salientes, sólidos frutos de amor, cuya protuberancia tenía algo de la bruja, pero únicamente en oposición a la delgadez, a lo magro de los omóplatos frágiles. Muy distinto era lo que acontecía a sus muslos, que también por contraste —casi se diría incongruente— con las extremidades superiores, se habían desarrollado de una manera desmesurada."

Así son las potencias irresistibles que se han adueñado del cuerpo de esta mujer vilipendiada por la tradición. El lejano caso despierta la simpatía de nuestro novelista, que modifica la perspectiva con que habitualmente se le enfoca y promueve un modo de comprensión benévola.

El Yo corporal de Mut se ha desbordado. La Mujer, ya sin control espiritual, envía el jeroglífico solicitando el cuerpo del joven hebreo para *después de comida*, en su cámara privada. Allí declara a José, jadeando, en un largo discurso entrecortado, su amor y desventura; allí "se despoja de su orgullo y honor espiritual para conquistar, con la realización de la felicidad entrevista en sueños, su honor carnal."

"Sí, sí, no más, no podemos ir más allá, la partida está perdida, no nos queda sino la derrota común, Usarsif, hermoso dios venido de lejos, mi cisne, mi toro, mi amado ardentemente, altamente, eternamente amado, para morir juntos y naufragar en una noche de desesperado éxtasis. Háblame, háblame, háblame libremente... Confíes francamente sin ver mis ojos, si has recibido mi carta que te escribí antes que me mordiera la lengua para no tener que decirte lo que te he escrito, y que estoy obligada a decirte de todas maneras, ya que soy tu ama y soy yo la que debe pronunciar la palabra que está prohibida, que te está condenada por razones largo tiempo abolidas ya... Usarsif, dios disfrazado de servidor, mi halcón celeste, ¿me amas como yo te amo desde hace ya tiempo, mucho tiempo, en la ebriedad y en la angustia?... Fascinada como estoy por tus hombros dorados, por la ternura que a todo el mundo inspiras, pero, principalmente, por tu mirada de dios, bajo la cual mi cuerpo se ha transformado y mis senos se han redondeado en frutos de amor... Acuéstate... conmigo... dame tu juventud y tu esplendor, y en cambio yo te daré una embriaguez que ni siquiera sueñas, bien sé lo que te digo... deja que nuestras cabezas y nuestros

pies se unan, pues ya no soporto que vivamos tu aquí, yo allá divididos . . .”

El discurso, en totalidad, es un llamado, una súplica desbordante de abolición y libertad. Esta virulencia, estas palabras, esta cadencia, nos eran conocidas. Son las mismas que manejara en *La Montaña Mágica* para una ocasión similar. El empleo del *Velo* es también semejante, recurso a que el personaje recurre para envalentonarse y responder plenamente al reto circunstancial. Mut se muerde la lengua hasta sangrar, lo que infantiliza su elocución y atenúa la tonalidad pastosa, el contenido tremante de sus palabras. Tiene la ilusión de hablar en otra lengua, de ser otra persona la que acepta el abismo del amor y de la muerte. En *La Montaña Mágica*, Hans-Castorp, representante de una Alemania oficial y burguesa, desazonado por la ruptura, que su pasión supone, con la ley honorable y culta que rige la vida en las llanuras de su patria, intenta la evasión de sí mismo, declarándose en francés a Madame Chauchat, “de los ojos Kirguises”.

Los estudiantes de la Universidad de Princeton, escucharon de labios de Thomas Mann una explicación del reiterado recurso del *Velo*:

“Que yo tenga que expresarme en inglés no es para mí excepcionalmente más difícil, sino más fácil. Me viene inmediatamente a la mente el héroe de mi relato, el joven ingeniero Hans Castorp, quien al final del primer tomo hace una rara declaración de amor a Madame Chauchat, a quien él puede lanzar el *velo* de un idioma extranjero, el francés. De ello se aprovecha su pudor y se envalentona para decir cosas que él apenas habría llevado a sus labios en alemán . . . En resumen le ayuda a vencer sus inhibiciones —y también las inhibiciones que padece el autor”.

El tiempo separa las situaciones. La caída de la mujer de Putifar es la reiteración verbal y somática de la del joven ingeniero de la Europa decimonónica. El autor, por su parte, se mueve dentro del mismo cuadro, con pudor y reserva; concilia o encubre con el recurso del *Velo* —lengua mordida, idioma extraño— sus íntimas vacilaciones de imaginero peligroso.

El recurso del *Velo* se empleó en *La Montaña Mágica* de dos modos. Hans Castorp solicita a Madame Chauchat en francés; el autor sitúa la escena en la atmósfera irónica de un carnaval privado, que organiza y financia el gran sanatorio, para paliar la

angustiosa existencia de sus tuberculosos. Máscaras, alegría un tanto de compromiso, atmósfera engañosa catalizan a dos seres que hace tiempo se necesitan. La momentánea informalidad de la fiesta espectral, permite al joven burgués tratar inmediatamente de tú a la deslizante mujer. Se han roto súbitamente las normas consagradas. Thomas Mann controla el suceso hasta donde le es posible en la persona de Lodovico Settembrini. Desde el *pathos del centro*, admonitoria, se oye la voz angustiada del humanista italiano, llamando a la cordura al representante de la vieja Europa que se despeña irremediadamente:

“Eh, Ingegnere ¡Aspetti! Che cosa fa? Ingegnere ¡un poco di ragione, sa ¡Ma é matto, questo ragazzo!”

La voz de la razón pierde el tiempo. Hans Castorp ha cerrado los ojos, doblado sus rodillas; sus labios modulan quedamente:

“Oh el amor, ¿sabes? . . . el cuerpo, el amor, la muerte, esas tres cosas no hacen más que una. Pues el cuerpo es la enfermedad y la voluptuosidad, y es el que hace la muerte; sí, son carnales ambos, el amor y la muerte . . .”

La argumentación de Castorp no es más seria que la de Mut; como aquella mujer, el joven ingeniero alemán, bien educado, pierde el sentido de toda proporción reguladora, está vencido y solicita la encantadora belleza orgánica, “la simetría maravillosa del edificio humano”; sueña omóplatos que se mueven bajo la piel sedosa, columnas vertebrales que descienden hacia “la doble lujuria fresca de las nalgas”. Balbuce en la proximidad de exquiciteces que adivina, de regiones dulces como la juntura interior del codo y del tobillo.

“¡Fiesta para morir luego sin un solo lamento! ¡Sí, Dios mío, déjame sentir el olor de la piel de tu rótula, bajo la cual la ingeniosa cápsula articular segrega su aceite resbaladizo! ¡Déjame tocar devotamente con mi boca la *Arteria Femoralis* que late en el fondo del muslo y que se divide, más abajo, en las dos arterias de la tibia!” etc.

Sorprendió en su hora la apasionada declaración; sin duda, había en ella un cierto snobismo curioso y atrayente; Castorp es un pecador informado, casi un aficionado a pecar. En todo caso, el más ilustre representante contemporáneo del *placet experiri*.

Amor y muerte. El tema tiene un des-

arrollo muy parecido y de gran nobleza en *La Celestina*:

“Melibea — ¿Cómo dices que llaman a este mi dolor, que así se ha enseñoreado en lo mejor de mi cuerpo?

Celestina — Amor dulce.

Melibea — Eso me declara qué es, que con sólo oírlo me alegro.

Celestina — Es un fuego escondido, una agradable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, *una blanda muerte*⁸”

Thomas Mann sugiere que en este campo de valores sospechosos existe una potencia “más educadora que toda la pedagogía del mundo”. La eventual sugerencia recibió posteriormente toda la atención del novelista. En su *Doktor Faustus* dramatizó la sobrecogedora odisea del genio alemán, obligado a pactar con obscuras potencias para conseguir un cierto tipo de conocimiento o de expresión ontológica, que posibilitara su auténtica realización histórica. El mal, como método de conocimiento y expresión vital, es la tesis evidente de esta novela. Adrián Leverkühn, el personaje, es una figura extravagante y esencial, radicalmente desdeñosa. Se dan en él, simultáneamente, todas las singularidades del nietzscheano solitario, en sus formas extremas de inadaptación. Leverkühn era, naturalmente, un crítico bien dotado para observar e interpretar a sus compatriotas. Estas cualidades le impedían, en cierto modo, *representar* a su nación plenamente, ser un símbolo de la vida alemana como Goethe. Carecía de la genialidad necesaria; no era genio en una nación que los produce con exuberancia, que exhibe siempre con indisimulado orgullo, a quienes, por otra parte, olvida en los momentos críticos de su historia.

¿Qué significa genio para Thomas Mann?

“... esta palabra, genio, aun cuando extremada es eufónica, noble y sanamente humana, y a hombres como yo, aun cuando privados de entrar por sí mismos en tan elevadas regiones y sin haber pretendido jamás entrar en la gracia del *divinus influxibus exalto*, del soplo divino venido de las alturas, nada debiera privarles de hablar y tratar de lo genial con un sentimiento de gozosa contemplación y respetuosa confianza. Así parece. Y no obstante, es innegable y nadie ha pretendido negar-

lo nunca, *que en esa radiante esfera la participación de lo demoníaco y contrario a la razón es inquietante*; que existe una relación, generadora de un suave horror, entre ella y el imperio infernal, y que los mismos adjetivos que he tratado de aplicarle, noble, humanamente sana, armónica, no acaban de encajar perfectamente, incluso cuando —he de reconocerlo no sin dolor— se trata de una sublime y genuina genialidad, dada, o impuesta, por Dios, y no de *una genialidad adquirida y perecedera, de la consunción pecaminosa y enfermiza de dones naturales, del cumplimiento de un oneroso contrato de enajenación*”⁹.

El concepto de genio que estas líneas explanan señala claramente el déficit de Adrián Leverkühn y el camino a seguir para satisfacer su menesterosidad: una alianza con los poderes oscuros, *un contrato de enajenación* con el Demonio, el gran religioso. Alemania y Leverkühn están aislados, aunque sus portentosos tesoros espirituales sean conocidos por todo el mundo. El Ser alemán *no ha abierto la brecha*. Eclecticismo e ironía se contraponen en Leverkühn, y anulan la posibilidad de una creación musical, de rango revolucionario. Ironía y crítica son formas expresivas propias de la razón. ¿Cómo llegar? Thomas Mann sabe que lo que falta es lo demoníaco. Su personaje necesita tomar una peligrosa decisión, y se decide contrayendo una sífilis cerebral, meníngea, para complementar sus insuficientes recursos.

El asunto está planteado de tal manera que este contrato de enajenación individual sea el antecedente de aquel otro contrato colectivo, que años después aceptaría toda la nación, para imponer más allá de sus fronteras su comportamiento y su ser vernacular. Leverkühn, primero, Alemania, después, compran tiempo esplendoroso en diabólico pacto.

El autor suelta todos los registros de su prosa contenida y ceremoniosa; está bordeando el peligro. Ha llegado al límite de lo razonable y tiene que introducirse en una atmósfera dual de brujería y realidad. El equilibrado sacerdote del *pathos del centro*, reitera sus disculpas en la densidad maravillosa de su estilo. La cosa sucede en Leipzig. El día de su llegada, Leverkühn conoce a un extraño mozo maletero que le sirve de guía para encontrar habitación y

⁸*La Celestina*. Edit. Universitaria. Biblioteca Hispánica. Adaptación de J. R. Morales.

⁹*Doktor Faustus*. Edit. Sudamericana. B. Aires, 1950.

visitar algunos lugares de la desconocida ciudad. Horas después, cansado, quiere despedir al guía y la cosa se complica súbitamente, pues, el desconocido maletero introduce a Leverkühn en un prostíbulo, y desaparece.

¿Qué hace Adrián Leverkühn en ese salón de prostitutas arlequinadas? Cohibido y nervioso, avanza hasta el piano y ensaya unos acordes. Se acerca a él una muchacha morena, *Hetaira Esmeralda*, tocada con una chaquetilla española y le roza suavemente el rostro con su brazo. Toque mortal. El joven músico huye del salón y nada pasa, pero en su alma crece incontenible el deseo y vuelve un mes después. La muchacha morena no está, se ha ido a otra ciudad; Adrián *la busca* y contrae de ella, con pleno conocimiento, ya que es advertido por Esmeralda, la dolencia sifilítica, necesaria a su pretensión de genio musical.

Dolencia fisiológica, conciencia del mal necesario, guía desconocido, pacto... manejo cuidadoso de la compleja causalidad mediante la cual un alemán esencial, como Adrián, se somete al trato oneroso.

No es fácil determinar la posible base real de esta ficción, radicalmente incorporada a los acontecimientos de la vida europea. Existe un pasaje en el pavoroso libro de Federico Nietzsche *Mi hermana y Yo*, que nos permite considerar a Adrián Leverkühn como un doble de Nietzsche; la similitud de la escena de prostíbulo que hemos examinado y su peculiar desenlace, con la que nos describe Nietzsche desde su covacha de loco —locura que parece elegida como defensa— es evidente.

“Cuando estaba en Colonia —cuenta Nietzsche—, luego de mi aventura con la condesa euroasiática, pedí a un caballero que me indicara el camino de un restaurante determinado, pero en lugar de eso me guió a una casa de mala reputación. Las muchachas del burdel, desvestidas en diversos grados, ostentaban sus estudiadas desnudeces frente a mí, tratando de entusiasmarme mediante posturas lujuriosas, miradas lascivas y bromas impúdicas. Me aparté del círculo cerrado de carne desnuda y semidesnuda, impregnada de cálido y obscuro hálito de burdel y me precipité hacia el polvoriento piano que se hallaba en un rincón, tocando un solo acorde dilatado...”

El protagonista de la novela tiene a su disposición un camino brillante. La meta es catastrófica; el temible desenlace podría,

tal vez, evitarse en una Alemania sin genios, que casi encuentra su forma política en los años posteriores a 1918. El genio alemán es temible para Europa, daña el humanismo y rehuye el *pathos del centro*, tan grato a nuestro novelista. Las postulaciones extremas de tal genio —el imperativo categórico y el nacional socialismo— descubren, en esta perspectiva, una íntima coherencia definitoria del germanismo espiritual.

En 1930, Adrián Leverkühn compone su *Lamento del Doctor Fausto* —alarido musical de siniestra tristeza— y cae al fondo hermético de la demencia. El tiempo que prefijaba el pacto se ha cumplido. Alemania intenta, en ese mismo año, una salida al mundo, para imponer un modo de ser que añora desde lo más lejano de la tradición germánica. Ahora es la Nación la que pacta con el Diabolo, embalada en un embriagador movimiento juvenil.

¿El vuelco casi unánime del pueblo alemán en el cauce de este movimiento se puede considerar como un gesto consecuente de ese pueblo con sus antiguos mitos, su música, su filosofía? ¿Es el ser encubierto y subterráneo que se manifiesta plenamente, por fin?

Humanista, burgués derrotado, el autor enjuicia la incontenible catarata:

“Maldición, maldito sean los corruptores culpables de haber llevado a la escuela del mal a unos hombres que fueron en su origen hombres de bien, leales, sin más defecto que una excesiva docilidad, una excesiva afición a nutrirse de teorías.”

A este primer arranque apasionado sigue una turbadora reflexión:

“*La maldición es grata, sería grata sobre todo si surgiera de un corazón libre y sin mácula.* Pero un patriotismo lo bastante atrevido para pretender que el estado racial a cuya jadeante agonía asistimos, el estado que, para hablar como Lutero, cargó su testuz de tan inmensos crímenes y que al ser proclamado a gritos, al promulgar sus inicuas leyes, contrarias a los derechos humanos, provocaba explosiones de histérico entusiasmo popular; un estado detrás de cuyas provocantes banderas nuestra juventud, llena de orgullo y de fe, desfilaba con los ojos centelleantes; un patriotismo capaz de pretender que aquel estado era algo impuesto por la fuerza, completamente extraño y sin raíces en la naturaleza de nuestro pueblo, sería un patriotismo, a mi modo de ver, más generoso que

amante de la verdad. Por sus palabras y por sus obras, ¿no era acaso aquel poder la monstruosa caricatura de sentimientos e intenciones, *de ideas sobre el mundo y los hombres*, cuya característica autenticidad no es discutible y cuyo reflejo el hombre humano y cristiano *lo descubre con horror en los rasgos fisonómicos de las figuras más representativas del germanismo?* Resulta al contrario, casi superfluo ante ese pueblo vencido, cuyo anonadamiento tiene, precisamente, por única causa el fracaso espantable de su *última y suprema tentativa para encontrar instituciones políticas conformes a su ser.*"

El juicio es quemante y no notamos en él vestigios de contención ni entraría en "la manera de ser alemana", argumentada en el ensayo sobre Tolstoy. Sin ambages ni vaguedades, un movimiento político como el nacionalsocialismo sería la síntesis caricaturesca de sentimientos, intenciones, ideas sobre el mundo y los hombres de los próceres del germanismo.

Sentimientos que saturan la poesía de Schiller, Goethe, Hölderlin y Nietzsche, la música desde Buxtehude a Wagner. Ideas sobre el mundo y los hombres que constituyen la más alta empresa del intelecto occidental, parangonable con la realizada por los pensadores griegos, que fluyeron de las mentes de Leibniz, Kant, Hegel, Fichte y Schopenhauer. Y todavía queda la ciencia alemana, que proyecta la vida humana en un futuro grandioso y cuyos fundamentos son la base de una aventura que compromete a toda la humanidad.

Sin embargo, todo esto sería, según Thomas Mann, la preparación de una espantable tentativa que concretó el nazismo hitleriano.

Desde otra latitud cultural podemos preguntarnos ¿Quién es este escritor, indudablemente representativo, que pierde la compostura y arrasa con las raíces de su existencia, con las fuentes ilustres de su inspiración?

Es un hombre que del manantial germano sólo beneficia valores y situaciones de morbosa ambigüedad en sus novelas. El amor no está para él *en el país donde maduran los jugosos limones*, como en la balada de Wilhem Meister, sino en el cuerpo enfermo, donde nace y se sostiene. No son favorables a una futura humanidad ni, por lo tanto, ejemplares los episodios homosexuales de Hans Castorp y Pribislav Hippe en la incierta adolescencia, ni la sofocante

situación del protagonista de *La Muerte en Venecia*. Toda, toda su creación novelesca se regodea en la decadencia psíquica y fisiológica del hombre alemán, y se afana, morosa, en la indagación de sospechosos problemas.

Sí, el germanismo es todo eso, canción contrapuntística, serenidad goethiana, rigor kantiano, adivinación y desborde nietzscheano. En alguna curva interesante de esta gran trayectoria nacional, puede situarse melancólicamente la novelística de Thomas Mann, sin posibilidad de rechazar su propio limo.

Pasado el vendabal recriminatorio de *Doktor Faustus*, el novelista recuperó su paso habitual y echó a vagar por el mundo su inquietante Félix Krull. La nueva criatura da una última versión, irónica, casi picaresca, de los problemas y situaciones que colmaron las páginas de *Las Cabezas Trocadas*, *La tetralogía de José y sus hermanos*, *El Elegido*, *Los Buddenbrook*, *La Montaña Mágica*, *Tonio Kröger*, etc.

Pertenece a una familia burguesa, decadente, en trance de ruina económica. Todo en él es peculiar y dudoso, desde la adolescencia. Ya joven, se presenta a cumplir el servicio militar. Allí se le rechaza por ciertas características de su persona, que perturban a sus examinadores. Luego viaja a París a servir de mozo en la cocina de un hotel de lujo, ubicada en el subterráneo del edificio.

Estamos otra vez ante el tema de la caída al pozo que padeció José. Krull saldrá de allí a la luz de los comedores y salas de recepción por habilidades y sutilezas semejantes a las que el joven José puso en práctica para ascender a la antesala del Faraón y obtener los honores de primer ministro. El episodio del ascenso sigue al de la caída; José en la cisterna seca, *El Elegido* en una roca golpeada por el océano, Krull en los vericuetos de una cocina subterránea en un hotel de París. En las tres novelas indicadas, protagonistas de tan diversa condición, son manejados hábilmente y conducidos hasta una situación similar o esquema permanente de la vida humana: el mito preestablecido, caída y rescate.

La posibilidad de jugar con elementos prohibidos en una ciudad, famosa por su culto a lo prohibido, confiere a Thomas Mann una despreocupada soltura para penetrar hasta el fondo de los azorantes deseos, no siempre confesables; soltura que en vano buscaríamos en la obra anterior.

Por otra parte, como la atmósfera de la capital francesa no es un producto germano, Thomas Mann comprende que está dispensado de aventurar piadosas y sutiles justificaciones. Frivolidad, inteligencia, picardía, puro juego de conocedor, son los valores de la retórica amorosa que cubre la noche de placer de Krull. Es una conquista de ascensorista (el que tiene que "subir") en la persona de una dama rica e intelectual, que no sólo quiere ser amada, sino también robada, sirviendo el robo en su presencia como raro afrodisíaco.

"—¡Tutéame! —exclamó súbitamente, ya próxima al punto culminante—. Tutéame, trátame ásperamente para mi humillación. *J'adore d'être humiliée! je l'adore! Oh, je l'adore, petit esclave stupide qui me déshonore.* . . ."

"¡Vamos, tutéame en seguida! Todavía no he oído que me trates de tú. Estoy aquí tendida y hago el amor con un joven que, si bien es divino, es también un criado de la más baja especie. ¡Qué deliciosa me resulta esta deshonra! Me llamo Diane, pero tú, con tus labios, llámame prostituta. Sí, dime explícitamente dulce prostituta."

¿Y si me azotarás? ¿Quiero decir, si me azotarás rudamente? ¿A mí, a Diane Philibert? Me gustaría tanto que te estaría agradecida. Allí están los tirantes de tus pantalones. Tómalos, amado, vuélveme en la cama y castígame hasta hacerme sangre."

"... ahora mismo vas a robarme. Aquí, ante mis propios ojos. Es decir, cerraré los ojos y fingiré que estoy dormida. Pero a hurtadillas quiero ver cómo me robas. Ponte de pie, tal como estás, divinidad de los ladrones, y róbame... Deslízate por el cuarto con pasos de gato y roba. No puedes dejar de darle a tu Diane esta prueba de amor".

Estas exclamaciones, estos caprichos sólo tienen un parentesco formal con las peticiones de Hans Castorp a Claudia Chauthat. El autor pueriliza problemas y ajusta las diferencias entre las habitaciones del Berghof y su atmósfera de gimnasio límite con la muerte orgánica y las de este hotel suntuoso de la familiar rue Saint-Honoré. Los temas, sin densidad, la decisión de jugar, parecen los de un discípulo talentoso de Paul Morand. Desviado del *germanismo* solemne, Thomas Mann cultiva su decadencia consciente en esa tierra placentera e ingeniosa que Francia impone y universaliza en el corazón de todos los snobs.

Para Thomas Mann el hotel es cantera

inagotable de situaciones novelescas. El sanatorio de Davos y este hotel de la calle Saint-Honoré prueban la eficacia de su sistema: reunir bajo el mismo techo a todos los personajes.

Los temas se suceden y entremezclan como en una obertura de Wagner. El de *Las Cabezas Trocadas* cubre un momento la sinfonía. Krull lleva vida doble. Ha conseguido un pequeño departamento en que guarda sus ropas finas y su smoking. De cuando en cuando se sumerge en la ciudad, va a la ópera y al circo, cena en sitios caros y selectos. El destino le juega en estos comedores, una noche de suerte, la carta decisiva. El marqués de Venosta, habitual cliente del hotel en que sirve Krull, se acerca sorprendido a su mesa. Intima rápidamente con él. El arte de Thomas Mann despliega todos sus recursos en la construcción de la escena. El criado es un *gentleman*, el marqués un caballero de familia en apuros, que necesita desaparecer oficialmente para vivir con una mujer. Sus padres le han indicado terminantemente que debe emprender un largo viaje alrededor del mundo, que le permita superar el inconveniente compromiso amoroso en que se halla.

Un pequeño pacto. Krull será marqués y se irá por el mundo siendo el que no es. Venosta se quedará con el nombre de Krull para vivir, anónimo, su felicidad de alcoba. Una martingala bien estudiada facilita la suplantación.

Fraude absoluto. El estafador Krull hincha las velas de un destino ajeno; debe ser sí mismo haciendo la vida de otro. La primera etapa del viaje es París-Lisboa. Ya tiene el autor a su personaje en un tren de lujo, en un hotel rodante. Krull es pura posibilidad juvenil, un Castorp sin escrúpulos, que soporta cómodamente la intervención de un preceptor o informador, resorte característico de este sistema novelístico. La sombra del italiano Settembrini se hace presente en la persona del profesor Kuchuk "de ojos astrales", Director del Museo de Historia Natural de Lisboa y paleontólogo. A diferencia de Settembrini, el humanismo de Kuchuk es geológico-sideral.

Hans Castorp recibió de aquel italiano de pantalones a cuadros, y especialmente del cirujano Behrens, lecciones que lo graduaron para conocer la vida debajo de la piel. Krull es puesto al día en la historia evolutiva de la materia, en temas y problemas del mundo físico y físico-matemático, esencia intelectual del nuevo tiempo.

Para Krull se trata, en todo caso, de un conocimiento ante el cual mantiene cierta disposición deportiva, *placet experiri*, un conocimiento que, si bien puede angustiarlo definitivamente, le permite sentirse más interesante.

Los secretos del mundo orgánico aparecen como tema secundario en varias de sus obras y se acentúan un tanto en *Doktor Faustus*. Es un recurso al servicio del lector, que le satisface y le permite captar, en cierto modo, una curiosidad auténtica y vivida, que él rehusaría satisfacer indagando en la árida literatura científica. Aldous Huxley no es ajeno a esta fórmula didáctica de la novela sabia.

Krull escucha con avidez la información de su circunstancial preceptor:

"Nadie puede decir qué período tiene detrás de sí la vida.

"Su tenacidad es, por supuesto, enorme...

"Y, sin embargo, el nacimiento y la conservación de la vida están limitados a ciertas condiciones claramente definidas, condiciones que no siempre existieron y que no existirán eternamente. El tiempo en el cual un astro es habitable, es limitado. La vida es un episodio, y por cierto que muy fugaz, considerada en la escala de los eones."

Kuchuk desdobra ante su circunstancial oyente una amplia gama de conceptos metafísicos:

"El espacio no es otra cosa que la ordenación o relación de las cosas materiales entre sí. Sin cosas que lo ocupen, no habría espacio, ni tampoco tiempo, pues éste es tan sólo la ordenación de los acontecimientos hecha posible por la presencia de los objetos... Sin embargo, la falta de tiempo y espacio es la definición de la nada...

"¿Cuándo había comenzado el tiempo? ¿Cuándo habían comenzado los acontecimientos? ¿Cuándo se había producido el primer temblor del ser emergiendo de la nada, obediente a un *sea*, que necesariamente encerraba ya en sí el *perezca*?; acaso el *cuándo* del acaecer no había comenzado hacía tanto tiempo como se suponía ni el *cuándo* del perecer tenía aún mucho tiempo por delante; quizás tan sólo algunos billones de años, tanto en el pasado como en el futuro; quizá... Mientras tanto, el ser celebraba su tumultuosa fiesta en los espacios inconmensurables, que eran obra suya y en los cuales creaba distancias congeladas en helados vacíos.

"Según decía la gente, el hombre había nacido del reino animal por evolución, pero en verdad el hombre había aparecido en virtud de algo que venía a agregarse y que era tan imposible de definir como la esencia de la vida y el origen del ser...

"El hombre mantiene su naturaleza animal, así como la vida mantiene lo que era inorgánico, pues en sus últimos elementos constitutivos, los átomos, llegamos a algo que no es ni *ya* orgánico ni *aún* inorgánico... El ser está formado de un *apenas-ya-ser* y da en un *apenas-aún-ser*."

La fenomenología del ser —Heidegger, Sartre—, las especulaciones paleontológicas de Theillard de Chardin se precisan lejanamente y componen el caldo intelectual del nuevo aficionado.

"El ser no es bienestar, es goce y trabajos, y todo el ser temporoespacial, toda la materia participa, aunque sea tan sólo en el más profundo sueño, de estos goces y de estos trabajos, participa de la percepción del hombre, poseedor de esta conciencia en su más alto grado: la simpatía universal."

Aunque se trate de un ladrón y un falsificador, el compasivo autor termina por concederle a Krull una de sus clásicas despedidas nocturnas, en la que el *pathos del centro* sonríe con ironía:

"Buenas noches, marqués de Venosta; según advierto, somos las únicas personas que hemos quedado en el coche comedor; ya es hora de que nos vayamos a dormir... ¡que duerma bien! ¡que sueñe con el ser y con la vida! Sueñe con las infinitas estrellas de la Vía Láctea, puesto que están allí y puesto que soportan con gozo los trabajos de su existencia. Sueñe con los bien torneados brazos, con sus antiguas articulaciones de huesos y con las flores del campo que, con la ayuda del sol, saben desintegrar lo inanimado y transformarlo en cuerpo vivo. Y no se olvide de soñar con las rocas, con las mohosas rocas que yacen en los lechos de los ríos desde hace millares y millares de años, bañadas, refrescadas y pulidas por la corriente y la espuma. Considere con simpatía su existencia y saludela en nombre de la creación. Todo está bien cuando el ser y el bienestar se hallan, en cierta medida, reconciliados. ¡Muy buenas noches!"

Examinamos rápidamente este modo original de narrar. El ciclo novelesco termina en un alarde de autoconciencia: repaso placentero de temas y valores, cambios

de afinación y tono en cada una de las melodías que brotaron dispersas antaño, cuando el autor trabajaba en los retazos de su gran sinfonía.

Pasaron muchos años desde aquella velada en el sanatorio, desde que la lección de Settembrini mostraba al joven discípulo la luz de la razón, cuyo símbolo era la bujía eléctrica que el italiano encendió al entrar en la habitación de Castorp. La prédica filosófico-científica que recibe Krull de su circunstancial y fortuito maestro, es un mensaje de despedida sin exclusiones, que señala el motivo último, fundamento de afanes y trabajos; la vida como conocimiento de principio y fin. Se invita a la juventud a descansar confiada en el destino universal. La lección, en el fondo, muestra la inquietud del autor por las formas más recientes de la filosofía y la ciencia biológica, en la que se divisan los luminosos atisbos de Heidegger, Ortega y Jaspers.

Termina el libro. Thomas Mann, luego de "controlar" una vez más su amplia temática, se resigna a que una suerte de disolución penetre en su novela. No puede dar a ella un final armonioso y significativo. Vemos su esfuerzo por interesar al lector en una aventura exenta de realidad, es decir, de una realidad que al autor incumbe. Desaprovecha algunas circunstancias como la "tourada", de la que sólo extrae "el modo más elegante de matar" y cierra el libro de cualquier manera. Krull es provocado por una portuguesa morena y otoñal y se rinde a un amor que Thomas Mann habría calificado severamente treinta años antes.

Esta irresponsabilidad alocada, este brillo rufianesco de la última escena, que no termina, constituye un desenlace melancólico para la gran saga novelesca, que saturó una a una todas sus posibilidades de ficción. El instrumento fabricado para

Los Buddenbrook desafinaba en su última sonata, aunque la disonancia no afectara en absoluto la armonía del noble tablero de humanidades que Thomas Mann compuso con trabajo y genio.

El desgaste de una larga vida no aminoró las poderosas facultades del novelista. Todavía *El Elegido* podía compararse con las creaciones de la gran madurez. Félix Krull es el tardío esfuerzo de una vocación auténtica, que insiste cuando los temas grandes, y hasta los secundarios, han recibido desarrollo exuberante. Todavía podía Thomas Mann jugar, con soltura y goethiana serenidad, con sus propios recursos; podía heredarse a sí mismo. Los caracteres y situaciones ya estaban inventados. Como posibilidad literaria le restaba recomponer, variar (variaciones sobre tal tema o tal otro), jugar como virtuoso.

Esta lúcida plenitud y dominio de valores acumulados, no es frecuente en escritores de larga vida. Baroja, en sus últimos años, había olvidado o recordaba mal el convulso de su obra; los problemas y sentimientos que la hicieron posible, le eran ajenos. No pudo gozar D. Pío de la bizantina entretención que el destino deparó a Thomas Mann.

Félix Krull es un personaje clave, de secreta intimidad; sujeto sumado, cuya realidad debe buscarse por parcialidades en una docena de personajes que vivieron una vida cerrada, a quienes hereda e integra. Concebido con vidas prestadas, no tiene el dramatismo de los caracteres afluentes. "La vida es siempre seria", ha dicho Ortega. El progenitor de Krull, sabio novelista, no tenía compromiso especial con él. Su trayectoria quedó trunca, no divisamos en el trazo de su vida una meta posible:

Criatura patricia, imaginada por un padre artista con mentalidad de abuelo, consentidor y tierno.