

## THOMAS MANN

La obra de Thomas Mann se presenta como un *opus conclusum*. No quiere esto decir que su obra «representa» a un mundo burgués ya desaparecido históricamente y que, en consecuencia, es obra sobre la decadencia y el fin.

Las grandes antinomias, las parejas discordes de valores en lucha que parecen destrozarse el corazón y el cerebro de Mann: vida-espíritu, arte-vida, burgués-artista, enfermedad-espíritu, están todas comprendidas en una síntesis de lo que puede hacerse, a la que no se ha buscado nunca, que ya existía, que es siempre antecedente y de la que la cultura y el conocimiento no son otra cosa que revelación y aceptación.

Hay continuamente en las obras de Mann, a menudo tan dramáticas aparentemente en la hipostatización de las tesis y de los significados contrapuestos, una sutil identificación de los contrarios que llega a ser emblemática en los procedimientos musicales de Leverkhuun, el protagonista doloroso del *Doctor Faustus*, que utiliza las mismas notas para expresar mundos opuestos como el infierno y el paraíso, revelando la sustancial identidad de los contrarios en una realidad religiosa que es polimorfa pero unívoca. El mismo Mittner subraya una sospechosa intercambiabilidad de las partes aparentemente contrapuestas (vida-espíritu, vida-arte), denunciando así la naturaleza no alternativa de una totalidad que deja espacio al triunfo final de la vida o de la realidad.

Si ambigüedad y polaridad no excluyen la unidad profunda del principio, la dicotomía es ficticia: supuesto inconciliable de la problemática de Mann es una unidad que no parece se puede revelar en la univocidad, sino sólo en el centro de una contraposición. La expresión utilizada por el dilemático héroe de los Buddenbrook, Thomas, para el que «todo sobre esta tierra no es sino símbolo» manifiesta la convicción en una sustancial identificación de lo posible y de lo distinto, ya que cada cosa es símbolo o cifra de la ley indispensable y universal de lo real.

Mann acepta la «devaluación», llevada a cabo por Schopenhauer, del mundo de los sentidos en favor de lo eterno; los sentidos y lo múltiple se tiñen con los oscuros y excitantes colores del pecado; el dolor como despego culpable de la totalidad cósmica es expiación y al mismo tiempo apasionada

reiteración de aquella sujeción sagrada. La contemplación estética como «genial objetividad» y la ironía como aceptación se identifican con la «verdadera esencia de las cosas» más allá de las «apariencias».

Thomas Buddenbrook, el burgués oprimido por la congoja de una tarea social concebida luteranamente como deber y socavado por la inevitable disolución orgánica de su real existencia social, encuentra en una brevísima y muy intensa lectura de Schopenhauer la visión de su propio destino, la apasionada reiteración de la imposibilidad fatal de su tensión ético-heroica y, al mismo tiempo, de la certidumbre de una cósmica e inexorable reafirmación de la vida después de él. En la épica «decadencia de su familia» la cultura del joven Mann lleva a cabo su interpretación sagrada de lo real: la novela empieza con el fatal cierre de la firma y de la familia de los Ratekamp y a la caída y muerte de los Buddenbrook que les han sucedido corresponde la subida del astro de los Hagenstrom. Para que el tiempo pueda superar la crisis debe llegar a ser estático y circular, atraer a los adversarios de la cultura burguesa clásica, a los mismos nuevos burgueses, precisamente a los Hagenstrom, con su mentalidad vulgar y agresiva o más tarde a otras clases sociales que se asoman al horizonte histórico del poder, representadas en Mann por ideólogos místico-totalitarios como Naphta. Es preciso afrontar hasta el fondo la experiencia de lo negativo, afrontar la muerte, controlar con una concepción metafísica totalizadora (la continuidad y la metamorfosis), su margen de subversión. A la sacralización corresponde la concepción fatalista de la historia que revela siempre lo ocurrido. Han faltado, pues, las condiciones históricas para que la seguridad, la feliz coincidencia de historia e individuo sean reales.

Cuando Thomas Buddenbrook pronuncia la frase: «Es preciso salvar la fachada», no se le puede acusar de filisteísmo; él denuncia la situación de crisis, al deshacerse de la forma y del contenido, que en la mística estaban representados por su abuelo, estaban en conjunción y que, disueltos, llevarán a la muerte de su hijo Hanno. Todo lo que aparece «distinto» del valor sacralizado está lleno del concepto de culpa, perturbado por una mala conciencia de desviación y de transgresión. No sólo Cristian Buddenbrook sabe íntimamente que no es una auténtica alternativa al mundo burgués del que se ha marginado, sino sólo «culpa» respecto de la norma; también Tonio Kroeger, el artista burgués de las dos almas, lleva consigo una mala conciencia de burgués desviado y hace de su arte no una real alternativa, sino una «manera pecadora» de portarse respecto al ritual.

El hombre moderno que está en Mann es un sacerdote de lo real; su inclinación a la autoconciencia le pone en contacto con las leyes fatales que decretan la decadencia. Su vocación al conocimiento y al arte llega a ser

revelación de su destino, autoconciencia de su inevitable derrota o al menos de su tormento.

Cuando los héroes en tensión sucumben al pecado de la debilidad son arrollados por lo ridículo, castigo religioso, espiritual contrapaso a una ley de ritual y de conducta. Piénsese en las manos y en el traje ensuciado de barro del senador Thomas Buddenbrook, muerto «por una muela» y en el maquillaje que derritiéndose hace ridícula la cara del muerto Von Aschenbach arrollado por su hosca pasión.

Efectivamente, desde las primeras obras de Mann, desde el *Pequeño señor Friedmann* hasta *Muerte en Venecia* los personajes en tensión del escritor de Lubeck se mueven hacia la revelación de su propia verdad, inconscientemente ya poseída, pero sofocada. Al hablar de la novela *José y sus hermanos*, fusión de mito y psicología, Mann afirma haber logrado con ella «la mirada para la verdad más alta que se revela en lo real, la sonriente sabiduría de lo que es eterno e inmutable, siempre válido, del esquema en el que y según el que vive incluso el que cree vivir de manera individual, ingenuamente convencido de que es el primero y el único y que ni siquiera sospecha que su vida es la repetición de una fórmula fija, un caminar sobre huellas ya mil veces pisadas».

Todo el cuento *Muerte en Venecia* está lleno de señales premonitoras del desorden que está a punto de irrumpir en la digna exaltada existencia de Aschenbach: exotismo, desenfrenada vocación sentimental, deseada destrucción.

La *Montaña mágica* está llena de falsas salidas y falsas llegadas. La misma enfermedad venérea contraída con conocimiento y por placer de sufrimiento y castidad por Leverkhuun «garantiza» el sello del destino, de un destino que ayuda al personaje a perseguir y a volver a encontrar su propia íntima verdad, a ser, a la manera de Nietzsche, lo que somos.

El acercamiento de Mann a lo real quiere ser conscientemente «realístico»: «el poeta como instrumento que señala, como sismógrafo y médium de sensibilidad»; lo que naturalmente supone una aún posible forma de epicidad si bien ya no ingenua como la clásica, sino penetrada de conciencia crítica. El placer de contar que acertadamente César Cases ha observado en la obra de Mann supone de todas formas una univocidad de significados, si bien decibles con alegoría como ocurre en la *Montaña mágica* o con parodia como en el *Felix Krull*. Al mismo tiempo, en la *Montaña mágica* lo que parece tan falto de todo «valor objetivo», en realidad se puede contar y objetivar.

El dolor, que es el gran protagonista de la representación, está recitado claramente, en su objetiva inevitabilidad, y con un despego, que nace de la irónica conciencia de que se está recitando.

Ironía es la de Castor, rechazo de todo juicio de valor con su peso de responsabilidad moral, y nace de la concepción de Mann de la *Kultur* como término medio y tolerancia allí donde se puede «tolerar», ya que se ha borrado lo extraño de sí, lo distinto.

Más que basarse en el concepto lógico de contradicción y de absurdidad inesperada, que es más bien inherente a lo cósmico, la ironía es una relativización de los opuestos, una reserva que se hace de la manera más discreta posible entre el objeto expresado y un entre bastidores no visible, pero de tal forma que no le es desconocida al lector. Este adivina la alusión, llega a formar parte del juego irónico y es implicado en aquella aura de leve despeggo, siempre en difícil equilibrio entre la luminosa libertad poética y la rígida complicación del cinismo.

Todas las palabras clave, tan frecuentes en las novelas de Mann (por ejemplo: pozo-luna para el *José*, y risa-fréo-contracción para el *Faustus*) revelan, anticipan, porque no buscan una ley de inevitabilidad, expresan con su existir el determinismo y la fatalidad. Los tiempos, gracias a la anticipación, se sobrepone irónicamente anulándose en el *amor fati*.

Ya Schlegel y después Nietzsche (y no digamos de Kierkegaard y Hegel, quienes observan la pura carga destructiva de la ironía) aun atribuyéndole una función liberadora y filosófica habían subrayado el peligro que ella subtiende, cuando domina sola en la obra, de un desenfoque de resignación refinada y de quietismo pesimista que puede llegar a ser fría desesperación o estéril futilidad.

Parece necesario, pues, que el juego irónico sea la apertura de una arena para la aparición de un elemento evocador y alusivo a lo inexpresado que puede, en la tensión con el mundo irónico de lo perfectamente adecuado, fundar o esperar fundar nuevos significados.

En Mann el elemento correlativo, la «pincelada de amor», como lo define Schlegel, ha sido antes el lirismo nostálgico, sobre el que se ironizaba; pero al revelarse la tensión lírica demasiado frágil para soportar la obra de afirmación a la que el intelectual Mann tendía, el elemento llega a ser lo sagrado, el mito evocación del eterno retorno.

La aceptación y el rechazo de un modelo de adecuación a la realidad externa suponen una postura que difícilmente puede transformarse con una sencilla operación superficial, con un acuerdo a nivel internacional, entre centros de poder político y económico. La realidad es y queda inexplicable, al menos en sus grandes líneas. Pensar en lograr un acuerdo a nivel planetario sobre un problema discutido como éste significa renunciar a tomar en consideración

aquellos aportes individuales y colectivos respecto a la realidad. La realidad sigue sustrayéndose como unidad porque las interferencias son múltiples, diferenciadas en los tiempos y en los espacios. Sólo de esta forma se persiste en un estado de movimiento que garantiza la identificación de aquellas fuerzas profundas por las que los pueblos se atribuyen un carácter y se asignan un papel.

RICCARDO CAMPA

