

Inactualidad de Thomas Mann

A Carmen Brückmann
y Ulrich Dittmann

Empiezo en primera persona del singular, recurso de pésima calidad si se trata de ensayos convincentes, pero me amparo en un dicho del propio Mann: «No es válida ninguna crítica si no es, al tiempo, una confesión.»

Recuerdo mis tiempos de lector primerizo, 1955 digamos. Los de la generación anterior, o sea los que empezaron hacia 1940, nos hablaban de sus dioses privados: Romain Rolland (ese Víctor Hugo semimarxista), Stefan Zweig (hábil urdidor de intrigas *Kitsch*), Jakob Wassermann (se me borra totalmente su *Hombrecillo de los gansos*), Hermann Hesse (jamás soporté sus gruesos sermones de Nietzsche de pastelería), Thomas Mann. Creo que todos son escritores pasados de moda, menos dos: Hesse, porque el punk, la droga, la contracultura y el nuevo individualismo de los más jóvenes lo recuperan, y Mann, porque parece, como entonces, que escribe en un tiempo propio, en la inactualidad que se atribuye a los clásicos, y que juega a ser inmarcesible.

Respetado como un monumento que envejece noblemente (ocurre con ciertos mármoles), este mago enfermo carece de auténtico predicamento como modelo entre nuestras letras. Esto, tal vez, tenga múltiples explicaciones. La más sólida se refiere al desfase comunicativo entre las culturas germana e hispánica, sobre todo en cuanto a la recepción de lo alemán en nuestro mundo idiomático. Prácticamente hay que llegar a la generación de los novecentistas (Ortega, Eugenio d'Ors, Marañón, Pérez de Ayala y González-Blanco en España, Alfonso Reyes en México, Ernesto Quesada y Ricardo Rojas —lector de Fichte— en Argentina; conviene destacar el magisterio de Baldomero Sanín Cano en Colombia, donde la cultura alemana ha sido brillantemente tenida en cuenta por, entre otros, Juan Gustavo Cobo Borda, Ernesto Volkening y Estanislao Zuleta, para hablar de un auténtico contacto con el sistema cultural de Alemania. De otra forma, los toques aislados carecen de importancia: si no se percibe el todo, no se percibe casi nada.

Desligado del universo cultural de Alemania, Mann es difícil de admitir como modelo. En efecto, ningún escritor menos «personal» que él, más preocupado por responder ante una tradición y ante unas normas. Se puede ignorar la literatura irlandesa, pero Joyce cuele como personalidad. Podemos aislar a Pessoa en medio de nuestro desconocimiento del Portugal literario. Es probable que un lector italiano se las entienda con Unamuno sin ser un hispanista. Pero ¿es posible abstraer a Mann de la tradición de la novela educativa del XVIII y el XIX, de la saga familiar nórdica? ¿Puede digerirse *La montaña mágica* sin *Los años de aprendizaje*, *Buddenbrooks* sin *Debe y haber* de Gustav Freytag?

No hablo del gusto por la lectura, sino de la aceptación del paradigma. La

conclusión es que, sin adentrarse en la selva, el árbol no nos alimenta ni nos cobija.

La novela intelectual tiene escasa descendencia en nuestras letras (me refiero a la novela en que se debaten ideas como en un diálogo platónico, en que se discurre dialógicamente con temas de ensayo, no a la narración de los escritores en que el intelecto prima y que suelen ser acusados de poco entrañables, como si el cerebro no fuera, también, una víscera).

Como todo lo alemán, la novela intelectual ha pasado antes por Francia y así es que *Clarín*, con las disputas morales de *La regenta*, tiene en cuenta a Flaubert, y Pérez de Ayala a Bourget (uno de los maestros ocultos de Mann), Eduardo Mallea a Drieu la Rochelle y Rosa Chacel a los existencialistas cristianos franceses que armonizan su Unamuno con su San Agustín y su Pascal.

Otro motivo de la inactualidad modélica de Mann es de fechas. Se lo empieza a publicar en castellano en 1920 (*Tristán* y *La muerte en Venecia*, traducidos por José Pérez Bances, para Calpe, en Madrid), cuando ya tiene un cuarto de siglo de carrera, aunque nuestro idioma es bastante precoz en este sentido, pues sólo se le adelanta el inglés, en 1916, con *Royal Highness*, traducción de Cecil Curtis de *Königliche Hoheit* (*Alteza Real*), simultáneamente en Estados Unidos y la Gran Bretaña. Los franceses empiezan en 1924, los italianos en 1926 y los brasileños en 1934. De todos modos, cuando Apolo de Barcelona lanza *Buddenbrooks* en 1936 (traducido por Francisco Payarols y Enrique de Leguina), ya el modelo de novela en saga familiar ha sido tomado de Francia, por lo menos, a través de la zoliana historia de los Rougon-Macquardt. Hay, luego, avatares políticos que afectan a Mann entre nosotros: la guerra civil y la censura franquista impiden la edición española de sus textos entre 1937 y 1945, fechas en que la tarea es seguida por los emigrados en Buenos Aires: Francisco Ayala traduce *Carlota en Weimar* (1941) y *Las cabezas trocadas* (1942), y españoles son los editores porteños de Sudamericana y Losada que las ponen en el mercado.

No obstante la falta de herencia directa, la obra de Mann impregna otros campos que sí están *à la page* en la producción literaria de estos días. El es sugeridor o directo maestro en, por lo menos, tres rubros de primera línea: la parodia como esencia de la novela, la estructura de la decadencia y la lectura psicoanalítica de la obra literaria.

La parodia incesante

Están muy de moda y son eventuales epidemias académicas las teorías de Mijail Bakhtin sobre la novela como género esencialmente paródico (*Estética y teoría de la novela*), al menos desde que Julia Kristeva hiciese conocer, en 1966, algunos textos del escritor soviético en francés. Pero más atrás, en 1951, Franz Altheim había dicho algo similar a propósito de la literatura latina de la decadencia (*Romandichtung und Dekadenz* es de ese año en su edición definitiva). Y antes aún, en sus diarios, Mann había apuntado en escasas palabras esta observación sobre *El Quijote*: «Lo humorístico como elemento esencial de lo épico» (anotación del 22 mayo 1934, a bordo del *Volendam*). Mann, implícitamente, define la épica —toda la épica, desde Gilgamés hasta él mismo, que intentará mejorar con la muerte de su Jacob la opaca muerte de Don Quijote— como un género que toma en broma a otro género, que se señala como serio.

Bien, pero, ese género «serio» ¿no resulta paródico con respecto a otro anterior, puesto que es épico él también? Si *El Quijote*, por ejemplo, es paródico respecto a la novela de caballerías, ésta lo es respecto a las narraciones iniciáticas propiamente dichas, que remiten a una parodia del viaje iniciático como *La Eneida*, que parodiza *La Odisea*, que es parodia del viaje de los argonautas, aún no escrito en tiempos de Homero, pero vigente como narración mítica oral. Y así hasta el origen, es decir la hora cero de la historia: la expulsión del paraíso, la ruptura del Padre con el Hijo y viceversa, la instauración de este mundo de escasez y muerte en que es posible lo histórico.

La épica nos viene contando cómo el Hijo, tras una serie de iniciaciones, adquiere la sapiencia (que es potencia) bastante como para ocupar el lugar del Padre, es decir reconciliar lo paterno y lo filial: restaurar el paraíso. Pero éste es el único lugar del mundo que carece de lugar en el mundo, de donde lo paródico de todo intento. La historia humana, en el espejo de la épica, sería la parodia de una parodia y así hasta la enésima fuente, que remiten a una sola y única historia *seria*: la Expulsión, Promesa de la Reconciliación, Viaje entre el Paraíso perdido y el Paraíso recuperado.

El mismo Mann, si bien se mira, ha parodizado constantemente en sus obras. *Buddenbrooks* es la historia de una familia, pero que parodiza la conquista del poder por una estructura familiar a través de la narración de su opuesto: la decadencia de la familia, desde el poder a la impotencia. *José y sus hermanos* parodiza la prosa bíblica, como *El elegido* las crónicas medievales y la Leyenda Dorada, y *Las cabezas trocadas* los mitos orientales. El magisterio goetheano es parodizado en *Carlota en Weimar* y la novela educativa, en *La montaña mágica*. *Doktor Faustus* es la parodia de la prosa universitaria alemana de la era guillermina y *La muerte en Venecia* relee paródicamente la vida ejemplar de un artista sometido a la ética profesionalista y productiva de la pietista burguesía hanseática en su era clásica, totalmente desfasada de los años contemporáneos.

¿Cuáles son las fuentes de este parodismo manniano que no vacilamos en entender como sistemático?

En Mann luchan, se armonizan y vuelven a armonizarse para seguir luchando dos de las grandes herencias alemanas del XIX (lo mismo ocurre en Freud, como veremos): el romanticismo y el *Darwinismus*, este último, una suerte de traducción al mundo panteísta filosófico de Haeckel de las teorías evolucionistas de Darwin, de modo tal que el naturalista inglés aparece como un discípulo innegable del Goethe que escribe sobre el origen de las plantas y sobre la presencia total de la Diosa Madre Naturaleza en las creaciones de lo natural y lo espiritual.

Una de las categorías fundantes del romanticismo es la ironía (Schlegel elevaba el *Witz*, el rasgo de ingenio, el chiste, a una de las dos formas importantes del arte contemporáneo, junto con el fragmento). La ironía romántica (como Baumgart estudia acerca de Wilhelm von Humboldt) surge de una inadaptación o inadecuación entre lenguaje y realidad. La palabra excede a la realidad que pretende representar y deja de ser un instrumento expresivo para adquirir realidad propia, es la *materia inmaterial* que hoy llamaríamos *símbolo*. Este mundo propio y autónomo del lenguaje, el orden simbólico, permite alejarse de lo real e ironizar desde tal lejanía. En Heine



Thomas Mann.

Thomas Mann (Dibujo a pluma de Max Liebermann)