

lo irónico adquiere contenidos concretos: es la ironía de los valores vigentes, la crítica social hacia la religión, el derecho, la moral, las relaciones económicas, etc. Sabemos que Marx era, entre tantas otras cosas, un seguidor de Heine.

Mann parece ocupar el lugar opuesto y simétrico de esta ironía romántica, ser una suerte de anticipo de ella, aunque para llegar, como corresponde, a su misma situación. Su ironía resulta de un afán analítico de precisión que recuerda los desvelos de la narrativa naturalista finisecular por hacer «estudios del natural» conforme la aplicación del método «científico» (Zola aplicando a Claude Bernard sería como Fontane aplicando a Haeckel, etc.). Mann pretende atomizar las representaciones en un quimismo de la imagen similar al de la pintura puntillista o la música impresionista, así como el diseño modernista desdibuja hasta la monstruosa la herencia estilística clásica y romántica. Pero se encuentra con dos conclusiones paradójicas: la imagen paralizada por el lenguaje es excedida por la vida, que sigue su curso, y la distancia del análisis extenua el mundo hasta agotarlo y disolverlo en sus componentes. En ambos casos, el lenguaje se queda consigo mismo, fuera de la vida, o sea en los dominios de la muerte, que son los de la inteligencia. «Cuando hago una frase a partir de una cosa, ¿qué queda de la cosa en la frase?» se interroga, perplejo, el mago. O José, su simulacro: «Ser vivaz es ser más que nítido.» Por fin, de nuevo, la inadecuación romántica entre palabra y realidad.

Valéry, compañero insospechado de Mann, ya nos advierte que toda palabra es un abismo, no tiene fondo, y Mann define al artista como aquel que siente simpatía por el abismo (*Abgrund, Ab-Grund*: lo que no tiene *Grund*). Llamando al aprendiz de brujo que es la palabra, este mago del análisis se abre a lo infinito, como los románticos: las infinitas posibilidades del significante.

A la vuelta de románticos y positivistas, llegamos a las conclusiones que, sobre lo cómico, obtienen Bergson (*Le rire*) y Alfred Stern (*Philosophie du rire et des pleurs*): la vida excede, con sus imprevisiones, la mecánica de la razón, y ante estos excesos «románticos», reímos. Pero reímos desde fuera de la vida, pues la risa supone ser espectador del suceso cómico. Participando, compadeciendo, o sea compartiendo, la pasión, dejamos de reír. Reímos desde fuera de la vida, desde la muerte, que es desde donde se crea, según Mann, o desde la inmortalidad, ya que los dioses griegos eran divinos porque reían.

Parodia de la parodia, la ironía manniana toma distancia «científica» para ironizar sobre la misma muerte desde donde ironiza. Cuando muere Joachim Ziemssen, su madre lo llora y el narrador describe la fórmula química de las lágrimas: agua, clara de huevo, sal, etc. Cuando Hanno Buddenbrook, incapaz de vivir como su padre, se entrega al mundo materno de la muerte, el narrador cuenta el proceso de la fiebre tifoidea como si cediera la palabra a un tratado de patología. Paródico es el procedimiento del *oxymoron*, que Borges nos acaba de recordar es uno de los fundamentos de las poéticas modernas: el negar con un adjetivo una cualidad esencial del sustantivo. Mann retrata así a Dostoievski: «Tenía el rostro pálido de un santo delincuente». La oscura luz, la nieve ardiente, la vida mortal, la muerte sin fin.

Cadencia, decadencia

Se ha dicho hasta el hartazgo que Mann es el cronista y el analista de la decadencia a partir de *Buddenbrooks*. *Decaer*, en esta novela, y de modo paradigmático, es *caer* desde la altura de lo paterno a los abismos de lo materno. La saga nos cuenta cómo se van sucediendo en el lugar del padre los hijos varones que juegan el rol de primogénitos y desplazan a los demás. Este lugar está representado gráficamente por un pergamino en que se anotan los eventos de la herencia familiar (el símbolo equivalente es, en *La montaña mágica*, la bandeja de plata de los Castorp).

El lugar del padre está señalado por el padre original, el *Urvater*, que funda el grupo en el siglo XVII, inaugura el pergamino y formula la ley en términos de moral pietista, ahorrativa, acumuladora: «Hijo mío, goza de los negocios durante el día, pero haz sólo aquello que te permita dormir tranquilo durante la noche.»

Al padre original sucede el padre a secas, que tiene dos hijos: Gotthold y Johann. Este desplaza a aquél, como su hijo Thomas desplazará a Christian, la bala perdida de la familia, gozador de la vida, enfermo, improductivo, borrachín y mujeriego, finalmente insomne: contradiciendo la ley, las noches no le conceden un buen sueño.

La saga familiar y la familia misma se desenvuelven conforme a los principios paternos y a la ética protestante del capitalismo primitivo, que tan puntualmente nos explican, por ejemplo, Max Weber y Werner Sombart. Se llega, así, a la segunda mitad del XIX, cuando en Alemania aparece una nueva burguesía, arribista, especuladora, amiga del lujo y del derroche. En el mundo de la novela europea acontece, paralelamente, la crisis de la épica, que podríamos indicar con obras como *El verde Enrique* de Gottfried Keller y *Madame Bovary* de Flaubert. Las novelas, en lugar de contarnos cómo se constituye un héroe, nos contarán cómo se desconstruye, o sea cómo se desordena la sucesión «normal» de la educación del Hijo para llegar al lugar del Padre, de modo que la conclusión no sea tal.

Thomas Buddenbrook, incapaz de cambiar sus principios éticos, queda desfasado en medio de una sociedad que no es la suya. La vieja casa patriarcal es reemplazada por otra, suntuosa y estetizante. El matrimonio con Gerda Arnoldsén introduce en la familia, con la nueva morada, los principios, finalmente triunfantes, de la ética materna: la música, el adulterio, el lujo, la abulia contemplativa, el gusto schopenhaueriano por la muerte, la disolución. El negocio va a la quiebra y Thomas, incapaz de soportar el dolor que le produce una mala intervención de su dentista, se deja morir.

El hijo de ambos, Hanno, será incapaz de superar la adolescencia y morirá de tifus, no sin antes tachar, en el pergamino familiar, el sitio en que él debería figurar como sucesor del *Urvater*. Es músico, pertenece al orbe materno, el de la visión estetizante de la vida desde la muerte, cuya cifra amorosa es la pasión, teñida de cierto homosexualismo, el de su compañero Kai, que irá a besar las manos de su cadáver entre lamentos de amor. La novela acaba con una reunión de mujeres en el salón de la casa, espléndido y arruinado, con la presencia constante de la maestra, la jorobada Sesemi Weichbrodt, que es la contrafigura irónica de los maestros clásicos, los iniciadores del héroe en la sabiduría paterna. Ella es, de algún modo, la pedagoga de la disolución, pequeña como un niño, símbolo de esa eterna niñez insuperable que aqueja a ciertos

antihéroes de la novela moderna, inhábiles para alcanzar la madurez y llegar al lugar del Padre. Hanno Buddenbrook es el antecedente de Oskar Matzerath, el enano que escarnece la «novela del crecimiento» en *El tambor de hojalata* de Günther Grass, de los personajes de Samuel Beckett que, en lugar de irse desarrollando, se van atrofiando o mutilando, de Leopold Bloom, que termina ovillado como un niño junto a su mujer Molly, en las páginas finales del *Ulises* joyciano, de aquel personaje que, en *Viaje a la semilla*, de Alejo Carpentier, involuciona desde la madurez al seno materno. La clave manniana nos puede servir para descifrar historias de decadencia en el ámbito de las letras hispánicas, con un muestrario que, al azar, incluye textos como *La casa* de Manuel Mujica Láinez, *Coronación* de José Donoso y *Bearn* de Lorenzo Vilallonga.

Hay en Mann una constante oposición entre el mundo paterno y el materno. Puede visualizarse de modo «geográfico» por medio de la montaña y el sur (la madre)/el llano y el norte (el padre), Munich y Lübeck, lo meridional (la familia materna de Mann era brasileña) y lo germánico, y un largo listín de dicotomías: padre-espíritu-sublimación-paz-cotidianidad-ley-puritanismo-burguesía-productividad-ahorro-acumulación-retención-estreñimiento-día-felicidad-conocimiento-tabú-letras-prohibiciones del Superyó/madre-alma-vida-arte-música-nobleza-derroche-explosión-diarrea-guerra-noche-transgresiones sexuales (el incesto en *Sangre velsa* y *El elegido*, la homosexualidad en *La muerte en Venecia*)-lo excepcional, lo genial, la locura-angustia-saber-lo demoníaco-lo prohibido-la disolución en el Ello-castración-realización de lo prohibido-muerte y enfermedad...

Mann definía así la mitad «oscura» de su mundo: «Las fuerzas vitales y dispendiosas de lo inconsciente, lo dinámico, lo tenebroso, lo creador, lo maternal, lo telúrico, lo fecundo, lo sagrado, el mundo inferior (*Unterwelt*)». Lo inferior no implica devaluación, salvo que se asuman los valores patriarcales, pues el abismo siniestro es, también, parte necesaria de lo divino: el demonio, como bien se explica en *Doktor Faustus*, es inherencia imprescindible de Dios.

De algún modo, la elección del arte es una opción por lo materno y Mann cae, en este sentido, del lado de las Madres. Pero el arte que elige Mann, con toda su simpatía por la música, que es femenina, es el arte de las letras, emblema paterno. Este forcejeo queda siempre en suspenso y si el principio materno triunfa en Hanno Buddenbrook y en Adrian Leverkühn, en José, como en el príncipe Klaus Heinrich, hay un intento de síntesis, el esbozo de una «nueva humanidad», no ya de dominante hermética (Hermes como paradigma del hombre en las creencias iniciáticas clásicas y en las religiones griega y egipcia) sino, tal vez, de aspiración a una totalidad que, mirada desde la óptica de lo sexual, parecería ser andrógina.

Tal vez lo más sugestivo de Mann y los demás maestros de la crisis de la épica moderna (Kafka, Proust, Musil, Svevo, Joyce, Henry James) sea una suerte de anuncio respecto a una crisis más profunda, que afectaría a toda la cultura patriarcalista. Si la épica clásica nos contaba cómo el héroe, que siempre era un varón, llegaba a desarrollar sus *virtudes*, sus cualidades de *vir* (varón, precisamente), ahora, al contarnos la épica de la crisis cómo esas virtudes carecen de virtualidad (el hombre sin cualidades musiliano), nos está susurrando una posible nueva era matriarcal, que sería el retorno del matriarcalismo originario, acaso meramente mítico, pero del cual

no tenemos epopeyas ni novelas. Tal vez porque las estamos escribiendo ahora. Un descendiente privilegiado de la ironía manniana, el Grass de *El rodaballo*, así pretende afirmarlo.

Mann y Freud

La crisis que personifica la novelística manniana es, a otro nivel, la crisis de la cultura burguesa como *cultura de la personalidad*. Los personajes de Mann no tienen psicología individual a la manera de la novela decimonónica, a cuyas exigencias, en principio, parece responder. El modelo que toma en clave de parodia implica una generalización que disuelve lo peculiar. La parodia es un modo de señalar un límite, el final de una era (la del hombre-Dios del humanismo) y la necesidad impostergable de una transición.

Esta inversión de la lógica novelística del XIX implica otras inversiones, heredadas de ciertas sugerencias románticas: la *enfermedad* deja de ser una mera categoría biológica y pasa a concepto intelectual que sirve de apoyatura antropológica: el hombre es un animal enfermo o la enfermedad de Dios; el *pecado* cobra un valor ético positivo porque la violación de la norma es inherente a su conocimiento: el santo debe pecar para llegar a lo sagrado atravesando el mundo de la transgresión; la *muerte* no es mera experiencia sino una experiencia estética en sí misma, el camino central que diseña la cara del hombre-Dios en medio de la maraña de la vida. Enfermedad, pecado y muerte como principios lógicos son, también, peticiones de principios del psicoanálisis.

Tanto Freud como Mann son hijos de la filosofía del querer (Schopenhauer) y de la psicología del desenmascaramiento (Nietzsche). En Mann, el querer y la representación (la vida y la palabra) viven excediéndose constante y mutuamente; en Freud la representación (conciencia) está montada sobre o es la superestructura del querer (inconsciente). Psicoanalizar es desenmascarar y es, también, como en Mann, hacer manifiesto lo latente.

En ambas obras hay, como dice Jean Finck, una suerte de *utopía burguesa negativa*, que se edifica sobre la creatividad productiva de la enfermedad (contra el ideal del hombre sano y laborioso), la psicología de la decadencia (sustitución de los valores patriarcales por los maternos) y una angustia gozosa que lleva por un camino descendiente, del Eros al Tánatos, la homeostasis definitiva de la muerte, cesación del deseo y caducidad de toda fantasía de satisfacción.

El pecado, la enfermedad y la muerte hacen grandiosa, por el lado de la sombra, la vida pequeña del filisteo. Lo convierten en santo y en artista, síntesis que personifica Adrian Leverkühn y que explica la seducción ejercida sobre Mann por los grandes escritores burgueses de la enfermedad: el epiléptico Dostoievski, el sifilítico Nietzsche, el tísico Chejov, Kafka y sus impotencias, Goethe y sus taras hereditarias. «Sólo el pequeño burgués —escribe Mann— cree que pecado y moralidad son nociones opuestas: son una y la misma cosa; sin el conocimiento del pecado, sin abandonarse a lo nocivo y lo consuntivo, toda moralidad es una estúpida práctica de la vida virtuosa». Esto parece la definición freudiana del héroe, violador y ejemplificador. ¶

tabú, que Freud razona a partir del mito de Moisés (que merece a Mann una divertida ilustración en *La ley*).

Mann, que fue amigo de Freud no antes de 1929 y confesó escribir bajo la influencia del psicoanálisis desde, al menos, *La muerte en Venecia* (1911) hace una irónica alusión al «desvergonzado confesor» que es el analista en la sociedad moderna, en la figura del doctor Krokovski, uno de los maestros de *La montaña mágica*. El desilusiona al discípulo acerca de la posibilidad de ser feliz, quimera sin asiento en este mundo infernal que tanto se parece a una cueva iniciática. Sus conferencias sobre el amor y la enfermedad parecen páginas del Freud primerizo, pero, en suma, ¿no es también para Freud la dicha algo ajeno a la cultura? ¿No es *La montaña mágica* una suerte de ejemplificación novelesca, en anticipo, de *El malestar en la cultura*?

Mann confiesa en carta a Fritz Strich que, de renacer, sería médico (Freud lo era) o músico. Seguiría debatiéndose entre la salud, ideal paterno, y la disolución en un lenguaje sin semiótica, la música, ideal materno. En todo caso, podría repetir las divertidas palabras de su amado Chejov: «La literatura es mi amante y la medicina es mi mujer legítima». Quiero creer que Freud también suscribiría el propósito.

El psicoanálisis, como la dialéctica, como el humanismo andrógino de Mann, son intentos de pensar la vida, intentos lúcidos en cuanto a la imposibilidad de la empresa, que sólo puede alcanzarse en un mundo sin deseos, sin historia, un mundo concluso e inmóvil, el Fin de los Tiempos, la reconciliación de la cultura y el impulso del saber y el vivir, del querer y su objeto infinito. En tanto, las respuestas de Mann son alternativas: Hans Castorp se inclina hacia la vida a pesar del saber adquirido en la mágica montaña de los enfermos y los maestros, en tanto José y Klaus Heinrich se inclinan hacia la vida, precisamente, porque eso les enseña el saber.

Podría decirse que Mann era freudiano *avant la lettre*, como queda dicho a propósito de la dialéctica paterno/materna en la historia decadente de los Buddenbrooks. El psicoanálisis es, entre tantas cosas, una exposición y crítica del patriarcalismo occidental, del judeocristianismo, hecha por un patriarca judío, sabio y crítico, y en lengua alemana, la de Mann. Pero, en tanto durante el apogeo de la épica patriarcal clásica los héroes se sumergían en el mundo infernal de los muertos para volver a la vida con la Prueba de las pruebas felizmente superada, ahora, frecuentemente, se quedan en la tiniebla inferior, atrapados por el amnios materno y telúrico, demoníaco y fecundo. Los recobra el gran útero universal, pero les impide renacer. Han fracasado en su intento de ejercer sus potencias, han sido emasculados de ellas. Mezclados con las sombras, anuncian, tal vez, el giro de los tiempos, la derrota del Padre y la entronización de la Madre.

BLAS MATAMORO

San Vicente Ferrer, 34, 4.º izq.
28004 MADRID