

Thomas Mann

cronista de la decadencia

"También yo soy un burgués. Pero el conocimiento de la actual situación histórica de la burguesía implica de suyo un abandono de esta forma de vida, un dirigir la mirada hacia algo nuevo. Quien llega a reconocerse no sigue siendo enteramente el mismo".

THOMAS MANN

HACE exactamente sesenta años, a fines del verano de 1912, Thomas Mann publicaba «La muerte en Venecia». Había comenzado a escribirla el verano anterior, después de haber pasado en compañía de su esposa una corta temporada en el Lido veneciano. «Esta novela corta —relata Mann en su "Autobiografía" (1)— la había yo concebido de un modo tan poco ambicioso como ninguna otra de mis obras; la había pensado como una improvisación a la que podría dar fin con rapidez, como una simple interrupción en mi trabajo...». Sin embargo, cuando se publicó, produjo en los lectores una «impresión casi tumultuosa». No en vano la trágica historia del escritor Gustav von Aschenbach —un hombre dedicado ya tan sólo a la tarea de «administrar su gloria»— retrataba con los tintos de la fatalidad la decadencia del arte burgués alemán. Diez años antes, en «Los Buddenbrook», Thomas Mann había reflejado sin piedad el ocaso económico y social de la antigua burguesía mercantil de Alemania. Situado cronológicamente entre ambas obras, el «ensayo de comedia en forma de novela» titulado «Alteza Real» había constituido un análisis profético de la extinción de las formas de vida dinásticas; «análisis —confesaría Mann— que acaso sólo se podía ejercer con la compasión y, a la vez, la simpatía con que yo lo hacía, tratándose de una institución que ya estaba madura para sucumbir».

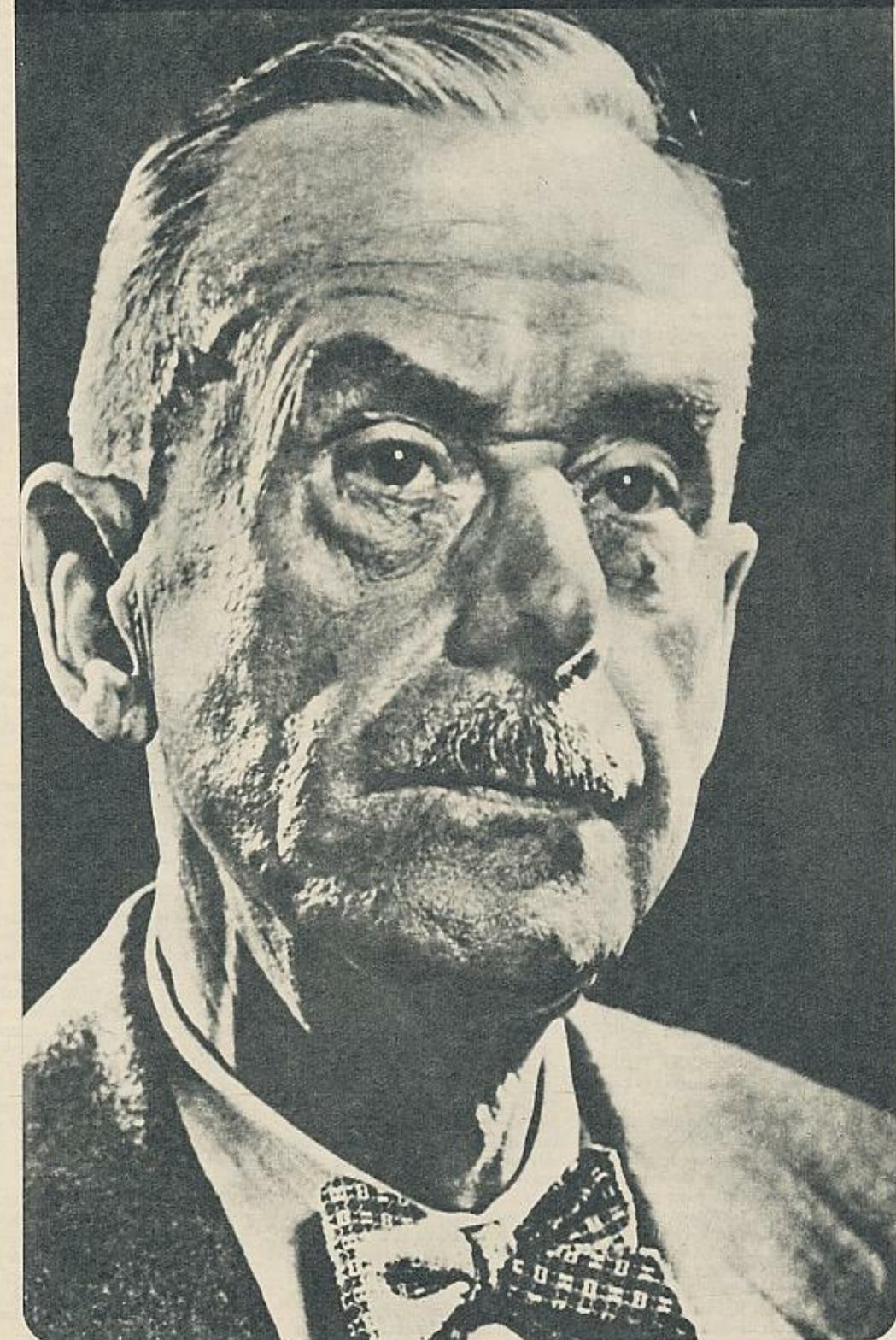
Decadencia, ocaso, extinción: estas son las claves esenciales del universo literario de Thomas Mann. Pero aún hay más: en Mann, los procesos de disolución se hallan constantemente vinculados a circunstancias personales, casi autobiográficas. Desde el momento en que —como ha señalado inteligentemente Georg Lukács (2)— «a la obra de Thomas Mann (aun cuando, por supuesto, no siempre a su pensamiento) le falta todo rasgo utópico», los temas de ficción han de referirse forzosamente a determinadas situaciones objetivas. Thomas Mann no es sólo un testigo de la decadencia burguesa; es también, y ante todo, una de sus víctimas.

«Verfall einer Familie»

Es significativo que la primera obra de Thomas Mann —una novela corta publicada en la revista «Die Gesellschaft», en 1894— se titule precisamente «Gefallen» («Caída»). Y es asimismo sintomático

(1) Existe una excelente versión castellana bajo el título «Relato de mi vida». Traducción de Andrés-Pedro Sánchez Pascual (Alianza Editorial, Madrid, 1969). Como complemento se incluye una magnífica cronología y biografía de Thomas Mann, preparada por Johanna Maria Frantzen y el traductor. Algunos de los datos aportados en este reportaje proceden de dicha cronología.

(2) Georg Lukács, «Thomas Mann». Traducción de Jacobo Muñoz. Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1969.



que la primera gran narración de Mann, «Los Buddenbrook», llevase como subtítulo: «Verfall einer Familie» («Decadencia de una familia»). No resulta gratuito asegurar que Thomas Mann reconoció en el seno de su propia familia el síndrome de autodestrucción de la burguesía.

Thomas Mann era el segundo vástago del matrimonio formado por Thomas Johann Heinrich Mann, acaudalado comerciante y miembro de una ilustre estirpe patricia de Lübeck, y Julia da Silva-Bruhns, hija de un colono alemán y una criolla brasileña. El matrimonio tuvo cinco hijos: tres varones y dos hembras. El mayor, Heinrich, se dedicó desde muy joven a los quehaceres literarios y llegó a alcanzar gran fama a raíz de la publicación de la novela «Professor Unrat» (llevada más tarde al cine por Josef von Sternberg con el título de «El ángel azul»); por razones políticas, Heinrich y su hermano Thomas vivieron enemistados durante muchos años (el advenimiento del nazismo provocaría la reconciliación entre ambos). Julia, la mayor de las dos hermanas, se casó con un banquero de Munich y se suicidó en 1927. La segunda, Carla, tras haber fracasado como actriz, se suicidó en 1910. El menor, Viktor, escribiría poco antes de su muerte, en 1949, un entrañable libro de memorias: «Eramos cinco». Y en ese mismo año, el segundo de los seis hijos de Thomas Mann, Klaus, elegiría también la solución final del suicidio.

El padre había muerto en 1891. Y la poderosa empresa familiar, fundada en 1790, se había desmoronado en un abrir y cerrar de ojos. La viuda se trasladó a Munich —ciudad considerada por aquel entonces como la «Atenas alemana», y el joven Thomas se matriculó en la prestigiosa Escuela Técnica Superior de la capital bávara. La decadencia estamental de la familia Mann había tocado a su fin. Thomas no sería comerciante, sino escritor. Pero el lastre familiar —el recuerdo de la casa paterna en Lübeck, el derrumbamiento de un «status» social, la acumulación de tragedias personales— pesaría siempre como un signo de amenaza y desolación en la obra del escritor. El anquilamiento vital de la familia Mann no era solamente el símbolo de un anquilamiento supremo e insoslayable; era también un fragmento de su experiencia personal.

Thomas Mann —ya se ha dicho— nunca fue un escritor utópico. Necesitaba «modelos» reales; o mejor dicho: le fueron dados. La casa señorial de «Los Buddenbrook» es la misma que ocuparon hasta 1891 los Mann en Lübeck: una de esas casas en que «se cobijan la cortesía y la dignidad del porte, el gusto por el trabajo y la reverencia del dinero, la existencia holgada y la severidad de costumbres. La similitud de rasgos —comenta J. Estelrich, autor de la precedente descripción (3)— recuerda un tanto a la burguesía barcelonesa del siglo pasado». Las coincidencias ficción-realidad abundan en la obra de Thomas Mann; es casi obligatorio bus-

carlas. Y así, las escabrosas relaciones fraternales entre Heinrich y Thomas se reflejan en la extensa tetralogía «José y sus hermanos». El suicidio de Clarisa Rodde en el capítulo XXXV del «Doktor Faustus» constituye un trasunto literario de la trágica muerte de Carla Mann. En el sanatorio antituberculoso de Davos-Platz, escenario de «La montaña mágica», estuvo internada de marzo a septiembre de 1912 Katja Pringsheim, esposa del novelista. Aún más: dos importantes personajes de «La montaña mágica» —el holandés Mijner Peepkorn y el jesuita judío Naphta— son respectivamente retratos fisonómicos (no ideológicos, por supuesto) del dramaturgo alemán Gerhart Hauptmann y del filósofo húngaro Georg Lukács. Las situaciones, los seres y los paisajes responden fielmente a una preexistencia objetiva, a un «modelo» real. «En «La muerte en Venecia» —declararía Thomas Mann— no hay inventado absolutamente nada: el paseante del cementerio norte de Munich (4), el siniestro navío de Pola, el viejo presumido, el sospechoso gondoleiro, Tazio y su familia, la marcha impedida por el error con el equipaje, el cólera, el sincero empleado de la oficina de turismo, el maligno saltimbanqui o cualquier otro detalle que pudiera citarse: todo, todo estaba allí, y lo único que faltaba era colocarlo en su lugar para que mostrase, de un modo asombroso, su capacidad interpretativa dentro de la composición». He aquí, en un concreto resumen casuístico, el secreto literario de Thomas Mann. La imaginación no actúa como potencia disgregadora, sino como vehículo ordenador de datos sustantivos. Y por ello, el propio Mann será sucesivamente un Tonio Kröger atormentado por las contradicciones del artista burgués; un Gustav von Aschenbach a punto de renegar de una fría y agobiante «disciplina vital»; un Hans Castorp debatiéndose entre la democracia y el prefascismo; un José que camina desde el aislamiento al comunitarismo; un imposible, añorado y paradigático Goethe en Weimar; un Adrian Leverkühn convencido de que «si se obra con seriedad, se renuncia al arte, porque nunca se está a la altura del arte». El método de Thomas Mann se basa en una concentración personal de inducciones: el mismo Mann, a través de sus protagonistas, se constituye en síntesis de una evolución ideológica y social. O si se prefiere —y cito de nuevo a Lukács—, «es un ejemplo extremo de esos escritores cuya grandeza consiste en ser un espejo del mundo».

La conciencia de la destrucción

Pero, ¿cuál es el mundo de Thomas Mann? La respuesta es previsible: el mundo de la burguesía alemana. «Verdaderamente, he ignorado un poco la transformación del burgués alemán en *bourgeois*...», escribe Mann en 1918, añorando sin

(4) Este episodio ha sido suprimido —a mi entender, sin excesiva justificación— de la versión cinematográfica de Luciano Visconti. En el capítulo de «La montaña mágica» titulado «Danza macabra», Thomas Mann vierte circunstancialmente sus opiniones personales sobre el cinematógrafo. Téngase en cuenta, sin embargo, que «La montaña mágica» fue publicada en 1924.

duda la positiva esencia creadora de aquella antigua «Bürgeradel» —término que podría traducirse por «burguesía patricia», en oposición a «Bürgerstand» («estado llano») —, que tuvo como máximo exponente a Wolfgang Goethe. «Hacia el final de su vida —señala Hans Mayer refiriéndose a Mann (5)—, acostumbraba a contemplarse en su significado «histórico», cosa que había hecho ya Goethe desde muy pronto y que Thomas Mann se esforzaba conscientemente en imitar, como un fenómeno que había desempeñado, dentro de la literatura alemana, una función muy fácil de definir en una época de contornos bien definidos». El profesor Mayer opina, quizá un poco a la ligera, que la época de Mann posee unos «contornos bien definidos», cuando en realidad la República de Weimar (origen de una toma de conciencia política por parte de Thomas Mann) no es el producto de una confrontación democrática, sino una consecuencia del Tratado de Versalles encaminada a la reconstrucción económica de Alemania con base en los sectores burgueses del país (el asesinato de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht es una prueba fehaciente de cuanto antecede). Thomas Mann, que en 1918 ha publicado las «Consideraciones de un apolítico» —testimonio de cariz marcadamente conservador—, evoluciona hacia una ideología democrática. El progresivo auge del nazismo le forzará a radicalizar sus posiciones. Pero aún conserva el optimismo: «Creo —declara Thomas Mann en 1923, durante el transcurso de una visita a España— que la República está consolidándose y que no la amenaza ningún peligro serio. La reacción nacionalista dispone de unas organizaciones militares (como las huestes de Hitler), pero no recibe alimento espiritual alguno, estando divorciada de la Alemania intelectual» (6). El optimismo de Mann es a todas luces excesivo. En 1928 —un año antes de que le sea concedido el Premio Nobel— es atacado por el diario «El Nacionalista» en términos que no pueden calificarse de dudosos: «A un futuro Estado popular no le queda otro medio de limpieza que el siguiente: deportar al extranjero a todos aquellos que nos ensucian la casa». La profecía nazi se cumple en 1933. «Cunto escribiera luego —indica acertadamente Hans Mayer—, en aquellos años de antes de la guerra y durante la guerra misma, fue, desde el punto de vista de su localización, literatura de exilio; desde el punto de vista de su sustancia, literatura de un humanismo antifascista, cualquiera que sea la interpretación que se dé a este período de su producción literaria».

No podía suceder de otro modo. Hasta el final de su vida, Thomas Mann creyó en los valores de la burguesía. Y, sin embargo, poseyó la suficiente lucidez para percatarse de que esos valores habían caído en un irremediable declinar. Fue precisamente la burguesía alemana —acomodaticia, cobarde, absentis-

(5) Hans Mayer, «La literatura alemana desde Thomas Mann». Traducción de María Pilar Lorenzo. Alianza Editorial. Madrid 1970.

(6) Entrevista realizada por el periodista Andrés Revéaz. Diario «ABC» del 2 de mayo de 1923.

ta, estéril— el elemento social que favoreció más abiertamente la ascensión del nazismo. Thomas Mann tuvo conciencia de ello, pero —y cito por enésima vez a Georg Lukács— «incluso oponiéndose a ella, Thomas Mann, el creador, no puede zafarse de la burguesía. La profundidad y extensión de su influencia descansan sobre la estabilidad de este suelo social; es representativo porque es la imagen visible y llena de sentido de lo mejor que hay en la burguesía alemana». En 1932 —es decir, poco antes de que Hinderburg designase a Hitler como canciller del Reich— se conmemoró solemnemente el primer centenario de la muerte de Goethe; la conferencia pronunciada por Mann como aportación a la efemérides («Goethe, representante de la época burguesa») contenía aseveraciones concluyentes: «El burgués se siente perdido y se enfrenta en situación de inferioridad con el nuevo mundo ascendente, hasta que no consigue deshacerse de esa serie de ideologías adversas a la vida, de esas querencias criminales que todavía le dominan, para abrirse paso con valentía por el camino del futuro... Los grandes vástagos de la burguesía, que han sabido ir más lejos en un plano espiritual, superándola, son testigos de que en lo burgués se encierran posibilidades infinitas, posibilidades de una autoliberación y autosuperación ilimitadas. El tiempo se esfuerza en recordar a la burguesía sus posibilidades congénitas para que se decida espiritual y moralmente por ellas».

Pero el tiempo de Goethe había pasado. Carlota Buff no regresaría jamás a Weimar; Beethoven no volvería a escribir música para la «Oda» de Schiller; Larra no podría suicidarse de nuevo. Y Thomas Mann lo sabía. El era la «conciencia de la burguesía alemana». Pero difícilmente podía ser conciencia de algo que estaba a punto de perder. Su lucidez, su honestidad, sus recuerdos le obligaban a dar fe de aquella lenta e insostenible agonía. Hans Castorp había muerto cantando en las trincheras de la guerra del 14. Gustav von Aschenbach había caído en una contemplación tan equívoca como perfecta. Adrian Leverkühn pasaba a la inmortalidad después de haber comprado al diablo el secreto de la composición dodecafónica. Nada quedaba por hacer sino ejercer una infructuosa nostalgia. «Por aquella época —son las últimas palabras de Jeremías Zeltblom, narrador imaginario del «Doktor Faustus»—, Alemania, con las mejillas ardientes de fiebre, tipleaba, en el apogeo de sus salvajes triunfos, a punto de conquistar el mundo gracias a un pacto que estaba resuelta a observar y que había firmado con su sangre. Hoy los demonios la oprimen, ella se hunde, con la mano en un ojo y el otro fijo sobre lo espantoso, y rueda de desesperación en desesperación. ¿Cuándo tocará el fondo del abismo? ¿Cuándo, más allá del paroxismo de una desolación sin remedio, apuntará el milagro que sobrepasa a la fe, la luz de la esperanza? Un hombre solitario junta las manos y dice: Dios conceda misericordia a vuestra pobre alma, amigo mío, patria mía». ■ SANTIAIGO RODRIGUEZ SANTEBAS.

(3) J. Estelrich, prólogo a las «Obras completas» de Thomas Mann. Plaza & Janés Editores. Barcelona, 1965.