

# LA GRAN CONFESION, THOMAS MANN COMO CRITICO

Fue para Schiller el último tributo de Thomas Mann, para el poeta-crítico clásico, cuya estatura no ha alcanzado ningún continuador de la literatura alemana. En Thomas Mann se unen el literato y el crítico de un modo distinto y acaso tan singular. Su obra, siempre de nuevo fascinada e inspirada por artísticos encuentros, fue "crítica productiva", para citar el concepto de Schlegel preferido por Thomas Mann. A ella pueden atribuirse aquellas palabras de Jean Paul: "Toda auténtica crítica positiva sólo es un nuevo arte literario cuyo objeto es una obra de arte. Si se pregunta adónde puede llevarnos y para qué puede servirnos la exposición de una exposición, por así decirlo, yo replico que una intuición extraña, ajena, brinda a la propia más lenguaje, más firme claridad, por lo tanto, y nos otorga madurez no sólo como lectura repetida o como los años que transcurren, tirando de nosotros como... la obra misma".

El arte literario de esta crítica es "intuición". Tiene la validez de caracterizarla. La vivencia artística de la juventud de Thomas Mann es el encuentro con la obra de Richard Wagner. En el círculo de su brumosa atmósfera se siente tocado por la voz del profeta dionisiaco, del desleal discípulo de Friedrich Nietzsche. El sacro ámbito de esta vivencia no es, pues, lo clásico, sino el espíritu dionisiaco de la música. La reflexión crítica de Thomas Mann pone esencialmente su interés en los "padres". En una ocasión él mismo demarca el horizonte espiritual: "Goethe, Schopenhauer, Wagner, Nietzsche: ahí se cierne el cielo de estrellas fijas de nuestra juventud. Alemania y Europa al mismo tiempo, el origen de que estamos orgullosos... Es el gran mundo de la patria, cuyos pupilos somos..." La obra de Wagner se convierte en el dechado arquitectónico de una épica musical con la nueva magia de entonación de mitos irónicamente metamorfoseados como "Wälsungenblut", "Tristan" y mucho después "La muerte en Venecia" y "El elegido". El "Anillo de los Nibelungos", "es el modelo de una serie vinculada al fundamento del Leitmotiv y a él entrelazada, por el transcurrir de verdaderas generaciones", ya se llamen primero los "Buddenbrucks" o se titulen después "José y sus hermanos", una tetralogía como el "Anillo".

Si Thomas Mann reconoció que "la obra de Wagner fue estimulante como ninguna otra cosa para mi impulso artístico juvenil", acaso no le atrajo menos, más tarde, la mitología de Nietzsche. Contra la consigna dionisiaca de Wagner opone Nietzsche la melancólica sentencia: "Soy luz... ah, si fuera noche". Según él sólo en la hondura está aquello de que podemos fiarnos, en que podemos confiar. Cómo la intuitiva forma de Thomas Mann cierra la época, lo demuestran dos obras: "La Montaña Mágica" y "Doctor Faustus". "La Montaña Mágica" con su alejarse de la enfermedad genializante, es un símbolo dionisiaco. Cuando el tumulto carnavalesco del capítulo "Noche de Santa Valpurgis" se vale, en juego literario, de citas de la clásica Noche de Valpurgis del "Fausto" (la "locura mágica" del aquelarre de la Blocksberg), lo clásico experimenta aquí también una intensificación dionisiaca. El verdadero padre

por ANNI CARLSSON

De la Universidad de Tübingen



del símbolo de la Montaña Mágica es el joven Nietzsche. La fuga de Hans Castorp del "chato terreno del saludable sentido común" simboliza una experiencia que el joven Nietzsche proclamó por primera vez en el "Alumbramiento de la Tragedia": "Pero —se dice allí—, ¿no lo habrá dado todo de sí un tipo de cultura, la socrático-alejandrina, si ha podido acabar en la linda y lánguida culminación que es la cultura actual? Si héroes como Schiller y Goethe no lograron hender la puerta encantada que abre el camino de la montaña mágica helénica, si en su más audaz pugna no llegaron más lejos que a la nostálgica mirada que la "Ifigenia" de Goethe pone, desde la bárbara Táuride, sobre el mar, en la patria... ¿qué pueden esperar los epígonos de tales héroes, si repentinamente, por otro sitio, distinto por completo... la puerta no se les abriese por sí misma... bajo los místicos acordes de la resurrecta música de la tragedia?"

Hans Castorp se introduce en la montaña mágica dionisiaca sólo tarde, cuando hacia el fin de la narración descubre en sí mismo al servidor de Dionisos, al sátiro. En el "alumbramiento de la tragedia" el sátiro es "la naturaleza a la que no se ha infundido aún ningún conocimiento, en la que se mantienen intactos los cerrojos de la cultura... el griego dionisiaco quiere la verdad y la naturaleza con su fuerza máxima: se ve convertido en sátiro por encantamiento". Precisamente este retrospectivo encantamiento es, en un sueño, la vivencia de Hans Castorp al oír un disco gramofónico de Debussy (en el capítulo "Plenitud de lo melodioso"). La música ("L'après-midi d'un faune") es idílica, el sueño, dionisiaco, sigue la orientación del "Alumbramiento de la tragedia". Tendido en un prado, convertido en sátiro, yace "Hans con las patas de chivo" y toca una flauta que preludia la "mezclada melodía" de la naturaleza estival, el canto alternado con el coro del Cosmos, que, finalmente, en "dulce autointensificación", con la inserción de voces siempre nuevas cobra la orgiástica opulencia de la unidad del Universo. Por un instante de la eternidad son rebasados los límites de la individuación y se hacen realidad las nupcias de hombre y naturaleza en dionisiaca embriaguez.

Si el joven Nietzsche es el ancestro de la "montaña mágica", del Nietzsche de la época tardía procede el rostro de Ecce-Homo de Adrian Leverkühn, del Dionisos crucificado. Ya el título evidencia la constelación espiritual del libro. El carácter medieval, "arcaico", que tras la figura clásica se destaca, experimenta una intensificación dionisiaca al contacto de una vivencia alemana musical. Enfermedad y genio, la receptividad embriagadora del espíritu para la "voluptuosidad del infierno" (Nietzsche), caracterizan la fase final de la época dionisiaca. Su signo es el clásico pacto con el diablo llevado al extremo por lo dionisiaco mismo. Con un aliento místico, la enfermedad es el diablo y por ser el diablo la enfermedad no se conforma con la anticuada hipoteca del alma inmortal, sino que procede al punto, gradualmente y en vida, a la total toma de posesión de la infiltración psicofisi-

ca (cuyo padre espiritual es Jakob Böhme). El destino de Nietzsche, espíritu representativo de la época, adquiere conciencia y "amor fati" (amor al destino) en el destino simbólico de Adrian Leverkühn.

Thomas Mann ha aplicado al drama musical de Wagner la fórmula "mito y psicología". Su consideración crítica caracteriza igualmente la sucesión de Wagner, confirmándola. Observa también, con un especial interés psicológico, otras personalidades artísticas —"la verdad del arte es la verdad sobre los artistas"— y merced a la "familiaridad con todo arte productivo" descifra, con psíquica destreza, sus rasgos secretos. El literato otorga rotundidad e intensifica, además, la diferenciada imagen de la personalidad obtenida del modelo vivo para convertirla en tipo mítico. Son "mitos psicológicos" tanto "La Montaña Mágica" como "Doktor Faustus". La "fuerza" intuitiva que es impulso de las "formas" intuitivas se manifiesta cuando, tras la lectura del "Quijote", el Caballero de la Triste Figura se le aparece en sueños. Se comporta —así dice— con delicadeza y cortesía extremadas, pero tenía un grueso y espeso bigote, unos ojos grises, casi ciegos, bajo crespas cejas y se llamaba a sí mismo Zaratustra. ¡Inconsciente interpretación de sonámbulo allende el espacio y el tiempo!

De especial elocuencia para lo intuitivo en Thomas Mann, para su psicología de contrastes y su mitología de matiz dionisiaco, es su confesión de 1946, según la cual si, ciertamente, durante su vida, ha escrito mucho sobre Goethe y Tolstoi, los estudios sobre Nietzsche y Dostoievski, sin embargo, "son otras dos y distintas vivencias culturales que estremecieron, tan hondamente por lo menos, mi juventud".

He quedado aquí en deuda. ¿Cuál es la causa de este esquivarse y este silencio?... Lo sé muy bien. Homenajes con los que estaba familiarizado, entusiastas y traspasados de delicada ironía, me eran más fáciles ante la imagen de lo divino y consagrado, de los hijos de la naturaleza en su alta sencillez y su brillante salud: ante Goethe, el majestuoso escultor de un autobiográfico aristocratismo y ante las épicas fuerzas de oso y el enorme frescor natural del "gran escritor del país de los rusos", Tolstoi, con sus formidablemente ineptos y nunca logrados intentos de una espiritualización de su somática constitución pagana. Mi timidez, una honda, mística timidez, mantenida en silencio, empieza ante la religiosa grandeza de los malditos, ante el genio como enfermedad y la enfermedad como genio, ante el tipo de los afligidos y posesos, en los que el santo y el criminal son uno... Este contraste de salud y enfermedad se evidencia en los desiguales amigos Serenus Zeitblom y Adrian Leverkühn. Su punto cardinal es el compañero dionisiaco: el moderno Doktor Faustus es de carácter distinto al del humanista burgués. "Partiendo de lo demoníaco —continúa Thomas Mann— se debe componer la obra literaria, no escribirla... Es incomparablemente más fácil y soportable escribir sobre la divina y pagana salud que sobre la sagrada enfermedad. Con los hijos benditos de la naturale-



za y su ingenuidad puede uno divertirse: con los hijos del espíritu, los grandes malditos y pecadores, con los sagrados enfermos, no. Me sería completamente imposible hacer bromas sobre Nietzsche y Dostoievski... De donde que mi veneración hacia los familiarizados con el infierno, los grandes religiosos y enfermos, sea en el fondo mucho más honda —y sólo por ello más silenciosa— que mi veneración hacia los hijos de la luz”. Esto elucida la constelación de “Lotte en Weimar” y “Doktor Faustus”.

La caracterización mística de “hijos del espíritu” para los pecadores malditos y santos enfermos es una irrupción rusa en el mito psicológico de Thomas Mann. Cuando Goethe y Tolstoi, como imágenes de divina y pagana salud y somático paganismo, son enfrentados a los pecadores en el espíritu y sagrados enfermos Nietzsche y Dostoievski, esta tipología mítica se debe al directo influjo del crítico ruso Dimitri Mereschovski, cuyos estudios sobre Tolstoi y Dostoievski, y especialmente sobre Gogol y el diablo, impresionaron hondamente a Thomas Mann. Rasgos del diablo de Gogol (a través de Mereschovski), hereda el satánico compañero de Adrian Leverkühn. Según Mereschovski se quejaba siempre Gogol de una sensación de frío, a la que Mann agrega una “honda significación simbólica”. Explica aquí con místico criterio: “No parece haber sido una sensación de frío común y corriente, sino el soplo de un frío ultraterrenal”. “Tocado por el cuchillo del frío” se siente también Adrian Leverkühn cuando ve al diablo sentado “vis-à-vis. Echa mano de su abrigo de invierno: la “corriente helada” se agudiza, si embargo. El demonio no puede detenerla. La definida crítica de Mereschovski lo interpreta como el tránsito de la creación subconsciente a la conciencia creadora”. Lo hace también Thomas Mann. Pero este “tránsito” no sigue ya las líneas de referencia de una mitología histórica del espíritu, sino las leyes del análisis. Es la orientación de Sigmund Freud. La fórmula de Mann para Wagner, “mito y psicología”, se refiere también al análisis, al trayecto de mito a psicología, a la revelación del mito como psicología. El mito dionisiaco con su ansia de “ahogo, de inmersión” sólo por medio del análisis que retorna de la noche cobra una abismal conciencia de sí mismo. Sobre su fundamento está la pasión. En combinación con el análisis maniobra la forma intuitiva de una pasión críticamente hendida.

La conciencia creadora de la creación subconsciente enseña a la fantasía “a marchar sobre huellas”. La intuición busca en la imagen su forma primaria, en la figura individual procura captar el tipo y el arquetipo. También el crítico ve con los ojos del literato, del poeta. El tema del narrador, en cada caso, imprime su forma intuitiva. Esto lo demuestra, por ejemplo, el “Discurso sobre Lessing” (1929), pronunciado en momentos en que las “historias de Jaakob” estaban en embrión todavía. Lo clásico, así se dice allí, casi con matiz bíblico... “es el inicial fundamento de una forma de vida espiritual... es un tipo primario, un arquetipo, de remota estructuración, en el que la vida posterior volverá

a reconocerse, sobre la huella de cuyas pisadas ambulará: es, por lo tanto, un mito... la era clásica es la era de los patriarcas”. Por ello “es Lessing el patriarca, el clásico del intelecto literario, poético”. El abuelo Lessing nos mira aquí con los ojos de Jaakob, por lo que en sus pupilas aparece la luz de Nathan. Se trata un paralelo similar a la exaltación de José por el Faraón y el tratado de Goethe a Weimar, a la corte de Carlos Augusto. Nos deja en la duda sobre cuál de estos dos destinos es aquí el míticamente fundamentado.

El siglo XIX no sólo tiene la inclinación a lo monumental común a Wagner y Nietzsche, a Zola y a Ibsen: posee también un tipo de escritores burgueses, vinculados al gran arte con gran modestia, una modestia que hunde su raíz “en ese escepticismo del artista que va contra el arte y el propio oficio artístico y del que puede decirse que es la base de toda la decencia del artista...” A este tipo pertenecen Fontane y Chéjov. Especialmente a Fontane le admiró durante toda su vida, con creciente amor, Thomas Mann. En realidad es discípulo y heredero de ambos, de Wagner y de Fontane, de estos dos polos opuestos del espíritu de la época: del dionisiaco artista de la embriaguez y del escéptico realista, en una nueva y peculiar estructura estilística. A su modo era también el lúcido Fontane un escritor musical en la genial formulación de Thomas Mann: “...un cantante... incluso cuando menos lo parecía”. El “encanto de su entonación” sedimenta espiritualmente en los breves y concisos diálogos del joven Adrian Leverkühn. Aquí se llega al non plus ultra: lo dionisiaco mismo habla a lo Fontane...

Si Thomas Mann comparte la pasión del artista dionisiaco, el escepticismo del escritor modesto es también el suyo (de donde, a su vez, se deriva la combinación de una pasión “escépticamente hendida”). Por lo cual su crítica productiva se inserta a menudo allí donde, con clara intuición, en un miembro de la gran familia de los artistas reconoce un problema propio, un rasgo propio de su carácter. El escepticismo de Fontane se ahonda en Chéjov. Le plantea la pregunta de “si no conduce al lector detrás de la luz, ya que sobre las cosas más importantes nada sabe responder”. “La palabra”, confiesa Thomas Mann, “me ha afectado más que a ningún otro”. Pues tantea y apunta en lo oscuro la propia problemática de su conciencia, ese problema que se mantiene durante toda una vida, sobre si el arte es engaño, estafa, lo mismo que su escenificación del ejemplo Félix Krull. Radicalizado en el aspecto dionisiaco se nos muestra el problema en un aforismo de Nietzsche. Dice Thomas Mann que “con ello expresa que toda singularidad espiritual, todo apartarse de lo burguésmente aceptado, toda independencia de pensamiento y falta de miramientos en lo que atañe a la forma de existencia, es afín al crimen y brinda un atisbo de su vivencia. Por mi parte encuentro, añade de modo elocuentísimo, poco después de la terminación del “Faustus”, su autor, que “debe irse más lejos y afirmar sencillamente que toda originalidad creadora, todo cultivo del arte en su sentido



más lato lo hace así". Por tal manera cobra el caso Félix Krull en el destino de Adrian Leverkühn su intensificación dionisiaca. Como un mito de la propia duda descifra Thomas Mann también la historia de Peter Schlemihl, en la cual el artista, como el eterno extraño, como el marcado y eludido, sabe apreciar con dolor lo que vale una sombra saludable como símbolo de su respectabilidad burguesa y adaptabilidad social. La más audaz y profunda exposición del problema nos la brinda Schiller en "Demetrius", su último fragmento dramático, en el caso del substituido vástago del Zar, "diría que, ahondando subjetivamente... vive y agita la idea de la falsedad... Y... muere".

Tras las mágicas y dionisiacas cadenas de montañas del siglo XIX divisa Thomas Mann, enhiestas, las clásicas cumbres: "el espíritu benéfico de Schiller ambulando sobre huellas de luz" y "la más sabia y natural majestad de Goethe". A pesar de la fundamental tensión dionisiaca, es su camino en el transcurso de los años cada vez más un camino hacia Goethe, cuya "ingenuidad" estaría primariamente más lejos para él que la sentimental índole espiritual de Schiller. Que Thomas Mann supo tener también sensibilidad para la presión de la autoridad de Goethe y los

discordantes sentimientos del sacrificio, lo demuestran sus artículos sobre Kleist, de cuya confusión de sentimientos Goethe no quería saber nada, a este sucesor que es Mann debieron parecerle familiarmente dionisiacos.

Lee "Anfitrión" y confiesa: "Estoy seducido... en ascuas". Algo de esta seducción arde aún todavía en la historia de "Las cabezas trocadas", también desconcertante.

La obra de Thomas Mann evidencia la asimilación y trans fusión de una intuición raramente productiva. Amplía lo representativo de las formas simbólicas con los numerosos elementos adoptados sin romper la unidad formal. Una vivencia obtenida de la literatura que se convierte de nuevo en literatura demuestra la íntima opulencia de esta vivencia justamente. Vemos aquí pasión, veneración, amor, escepticismo, crítica, ironía, análisis explorador de la conciencia. Al estar presente "por completo" en cada consideración lo constitutivo de la vivencia, todas las partes de esta obra son, en el sentido de Goethe, "fragmentos de una gran confesión". Ahora bien, en su "sonoridad mezclada", y en el gran número de las voces, en la rica escala de los matices, el carácter de contraste de lo dionisiaco del siglo XIX cobra de nuevo figura espiritual.

(de la pág. 14)

síntesis proteicas. El metabolismo energético no parece modificado, como tampoco la permeabilidad de la membrana celular. Ahora se dispone de sistemas muy standardizados para estudiar las síntesis proteicas no tanto *in vivo* (en las células), como *in vitro*.

Estos sistemas reúnen elementos celulares pero no comportan células enteras, de donde su nombre de sistemas acelulares (se trata de los "cell-free systems" de los anglosajones). Comprenden esencialmente aminoácidos, un ARN mensajero (muy a menudo artificial), ribosomas, enzimas y fuentes de energía química. Este sistema, lo mismo que una célula, puede sintetizar proteínas según el mensaje codificado en el ARN.

En estos sistemas se observa una inhibición de la incorporación de los aminoácidos ocasionada por la toxina diftérica. Los sistemas acelulares provenientes de células resistentes al efecto citotóxico se revelan sensibles a la toxina, lo que indica que la resistencia de esas células no provendría de una resistencia del sistema sintetizador de las proteínas, sino más bien de una débil penetración de la toxina.

En rigor, ha sido posible definir que estadio exacto de la síntesis proteica era inhibido por la toxina en los sistemas acelulares: se trata del transporte del amino-acyl-ARN<sup>t</sup> a la cadena polipeptídica en vía de formación. Se piensa que es una enzima, la transferasa II, la que asegura probablemente la formación del lazo peptídico, que sería inhibido. Esta acción sobre la transferasa II exige la presencia de un "cofactor", identificado como el NAD.

Es preciso hacer notar al paso que estos estudios sobre el modo de acción bioquímico de la toxina diftérica no han podido ser llevados a buen fin más que a través de supuestos y de métodos prestados provenientes del inicio puramente especulativo de los trabajos sobre la síntesis proteica. Como ya lo hacía notar Pasteur, no hay dos ciencias, una "teórica" y la otra "aplicada", y querer introducir a la fuerza esta división, para favorecer con exclusividad una u otra en los aspectos complementarios de la investigación, es tan arbitrario como peligroso.