

APOLO Y DIONISOS EN TRES OBRAS DE THOMAS MANN: *MUERTE EN VENECIA*, *LA MONTAÑA MÁGICA*, *MARIO EL MAGO*

Nuria Alfonso Matute
Universidad de Zaragoza

Es evidente que Thomas Mann es un autor consagrado y aplaudido por el mundo literario. Ya en vida consiguió fama, lectores y recibió el Premio Nobel de literatura en 1929. La decisión de trabajar sobre ciertos aspectos de su obra se debe, en cambio, a razones menos evidentes. Su intento por mantenerse al margen de las corrientes estéticas hegemónicas de su tiempo, por no ser encasillado en ningún movimiento, y su intención de preservar su individualidad "nórdica" –como él decía– fueron sobrepasados por el peso y la fuerza avasalladora de acontecimientos y tendencias de su época.

Los sustitutos de la religión en Alemania –*Ersatzreligionen*– no pudieron pasar por él sin dejar huella y fue embebido por estas fuerzas más allá de su voluntad. Esto se plasma en su obra: la lucha continua entre el caos y la contención; entre el querer ser y el ser en sí; entre lo racional y lo misterioso; entre lo apolíneo y lo dionisiaco; la superación de uno mismo o el ser vencido por lo externo... Todos estos factores, que se materializan a través de diversos motivos recurrentes en su obra, consiguen dar al conjunto de la obra literaria de Mann un relieve inusitado. Thomas Mann, con su formación patricia, pseudoaristocrática y autodidacta a la vez, se convierte en un escritor "moderno" a su pesar, podríamos decir; inaugurando lo que me atrevería a llamar "realismo estético".

La obra de Mann, se organiza según vectores de formación, en torno a algunos aspectos que se repiten a lo largo de su vida literaria. Esta relación y significado de ciertas tendencias temáticas y simbólicas aparecen en tres obras fundamentales suyas: en los relatos o *novelle* *Muerte en Venecia* (*Der Tod in Venedig*) y *Mario y el mago* (*Mario und der Zauberer*), y en la novela larga *La montaña mágica* (*Der Zauberberg*), pertenecientes cada una a una etapa diferente de su vida y de su creación.

Para este trabajo ha sido fundamental la visión de Nil Santiáñez (2002), que consigue aportar un nuevo enfoque de las estéticas modernistas y de la modernidad y posmodernidad pero, sobre

todo, presenta una visión crítica de los estudios tradicionales sobre historia de la literatura y arroja así algo de luz sobre la forma de tratar estos temas. Santiáñez utiliza un concepto tomado de la filosofía del lenguaje de Wittgenstein, que será de gran utilidad: "semejanza de familia" o *Familienähnlichkeiten*, en términos de Wittgenstein. Por eso, aunque la obra citada de Santiáñez no habla de forma explícita de Thomas Mann, los conceptos por él propuestos son de gran utilidad para comprender mejor el enfoque dado a este escritor.

Santiáñez introduce la idea de los *vectores de formación*. Esta idea expresa de forma muy clara y gráfica la evolución de cualquier hecho en el tiempo. Tras una ruptura, la hegemonía histórico-social del mundo va en unas direcciones determinadas (vectores) que desembocan inevitablemente en el mundo moderno. Uno de los vectores más característicos es el de los mundos irracionales y misteriosos dentro, incluso, de obras que se podrían catalogar como "realistas". Estos vectores son, pues, transhistóricos. No todos pertenecen al mismo tiempo, pero sí que avanzan en un mismo sentido. Comparten una "semejanza de familia" común, una línea hegemónica común, una intersección que los lleva hacia el mundo de la modernidad, de la globalización y la diversidad, de la ausencia de Dios en la toma de decisiones, aunque permanezca como elemento estético, del criticismo frente al conformismo natural. En la ciencia, los nuevos modelos surgidos en el Renacimiento y perfeccionados después, sustituyen al mundo guiado por la revelación propia del cristianismo. La antigua hegemonía cristiana es sustituida por el relativismo, la ruptura, la contradicción... y en este panorama desolado para el ser humano, se introducen las *Ersatzreligionen*, los sustitutos de la religión tradicional. Toda esta mezcla de tendencias,

[...] en apariencia divergentes es frecuente en el siglo XIX, momento histórico en que los escritores, paulatinamente escindidos de la sociedad y de la tradición literaria, se lanzaron por su cuenta a la búsqueda de una estética personal (Santiáñez, 2002: 33).

Al igual que la Antigüedad tardía, también el pensamiento y la cultura de fines del siglo XIX se caracterizan por el sincretismo: el positivismo, el darwinismo, la ciencia experimental, el espiritismo, las sectas religiosas de carácter hermético, el interés por lo irracional, el nihilismo... conviven en esta época muchas veces formando una proteica simbiosis y otras veces compitiendo en esa necesidad «de ofrecer una explicación completa, comprensiva y unificadora del mundo» (Santiáñez, 2002: 35).

El cambio de actitud frente al tiempo unitario, único y lineal, se desvanece en la segunda mitad del siglo XIX, hecho que influirá en las posturas estéticas de los artistas: la homogeneidad es destruida. Se acuñan nuevos conceptos relativos al tiempo: tiempo privado frente a tiempo público o tiempo en general, tiempo objetivo o cósmico frente a tiempo fenomenológico... Así, el nacimiento del cine refuerza esta multiplicidad de tiempos y esta reversibilidad del tiempo, desde el momento en que

[...] la llamada "flecha del tiempo" no siempre fluye hacia delante, poniendo en entredicho la uniformidad y la irreversibilidad del tiempo. Eso mismo observaban, por los años del cambio de siglo eminentes psicólogos y sociólogos (Santiáñez, 2002: 58).

Pues al tiempo lineal se añadiría el tiempo versátil y reversible de los sueños, la magia y la religión. Es decir, se acepta la existencia de un tiempo discontinuo, privado, fluido, reversible y heterogéneo que coexiste con un tiempo público. Hoy se acepta el tiempo como una construcción mental del ser humano. Se crea así el concepto de cronotopo¹. Y será Thomas Mann, en *La montaña mágica*, sobre todo, pero también en *Mario y el mago* e incluso en *Muerte en Venecia* uno de los autores de esta Modernidad que más ha jugado y tensado el tema del tiempo. El tiempo se convierte en la pluma de este autor en un elemento versátil y flexible a su antojo, a la vez

1.- No confundir con el concepto acuñado por Bajtin de cronotopo, concepto creado para estudiar y clasificar la novela.

que tirano y caprichoso. Los minutos, las horas, los días y los años duran tanto como decida el narrador. Y Thomas Mann no suele tener prisa. Santiañez trata de superar en su estudio los estudios cronológicos de la historia literaria:

Un rasgo peculiar de la obra literaria consiste, bien lo sabemos, en su transtemporalidad, en su vigencia más allá del tiempo histórico en que fue creada (Santiañez, 2002: 63).

La Modernidad necesita de unos estudios literarios con las nuevas perspectivas surgidas a raíz de la percepción nueva del tiempo, es decir, se hacen necesarios estudios multitemporales. Santiañez trata de zanjar la polémica quitando importancia al término elegido siempre que seamos conscientes de que hay un determinado grupo de obras que compartirían cierta semejanza de familia o *Familienähnlichkeit*. Y esta semejanza de familia se alejaría de las líneas hegemónicas de su época para proponer visiones distintas de la estética literaria.

El establecimiento de las semejanzas de familia del modernismo podría parecer una forma de relativismo y, sin embargo, nos devuelve la libertad, secuestrada por tantos debates, por los modelos racionales y por las lecturas exclusivistas, de ver las conexiones entre textos generalmente estudiados aparte por pertenecer a autores de "generaciones distintas" y percibir, por ello, la compleja red de semejanzas que se superponen y entrecruzan en el doble nivel sincrónico y diacrónico. Las semejanzas de familia del modernismo serán revisadas a la luz de nuevas lecturas o hallazgos y, naturalmente, pueden ser historiadas con el fin de que veamos sus cambios y sus constantes (Santiañez, 2002: 126-127).

1. El héroe decadente

En la modernidad aparece la figura que se ha llamado "héroe decadente". El artista, junto con otros tipos sociales antes nada considerados, se convierte en héroe y protagonista de la modernidad. El Aschenbach de *Muerte en Venecia* es un héroe de la modernidad, un héroe decadente. El héroe decadente o héroe moderno no lucha con la fuerza como Aquiles, ni con el ingenio como Ulises contra enemigos sobrenaturales. El héroe decadente se siente incómodo en el mundo en el que le ha tocado vivir y debe huir de él, pero no suele tener fuerzas para ello. Lucha contra sus propias contradicciones y su postura ante la vida es la que genera el conflicto. Si el mundo está dominado por el utilitarismo, el capitalismo y las máquinas, el surgimiento de héroes marginales, que se pretenden apartar de la corriente hegemónica de los tiempos, no es sino la punta del iceberg que marca el rumbo que sigue la evolución cultural: son la cabeza del vector, aunque el resto de la sociedad siga apiñada a lo largo de su misma línea de fuerza. Por eso, el poeta es el héroe más genuinamente moderno: es el primero que ha sido capaz de intuir el desastre, aunque no tenga medios, si no son estéticos, para evitarlo.

El arquetipo de este héroe decadente fue aportado de forma contundente a la Modernidad y al Simbolismo por Baudelaire. Este héroe se asocia de forma directa al movimiento simbolista. Aunque a veces el concepto de decadente se confunde con el de *dandy*, y Baudelaire mismo se sentía más como este último. El *dandy*, imagen del hombre perezoso y egocéntrico, oportunista, bien vestido y excéntrico, ha experimentado todas las experiencias modernas y termina por aburrirse con todo. Baudelaire podía ser un *dandy* en la superficie, pero su trasfondo moral y sus disimulados intereses metafísicos lo convertían, a su pesar, en decadente. Y este héroe moderno se considera a sí mismo un "exiliado metafísico". La consolidación de este héroe decadente provocará el surgimiento de un tipo de novela puramente moderna: "la novela de artista", de la que Thomas Mann será un genuino representante. «Las novelas de artista se convierten en el espacio literario del antagonismo entre el artista y determinados valores de la sociedad moderna» (Santiañez, 2002: 173). El héroe decadente supone la culminación de la subjetividad moderna. El héroe decadente prefiere la vida contemplativa y no necesita salir de su casa para ser héroe, pues es su propia conciencia el objeto de lucha. El héroe moderno aparece casi como un «heredero secularizado del monje cristiano» (Santiañez, 2002: 180). Ve el mundo ajeno como banal, despreciable y agresivo; y elabora su vida de forma ascética e intimista. Desprecia el mundo en el que vive y el arte actúa

APOLO Y DIONISOS EN TRES OBRAS DE THOMAS MANN

como forma de huida, de alejamiento del mundo. Muchas veces, es un sufridor por la situación que le rodea, pero a la vez es incapaz de actuar. No es un hombre de acción, sino más bien un "hombre sin atributos"².

Toda esa subjetividad se manifiesta a través del narrador. Si en la novela de tipo realista, el narrador aparece como garante de veracidad, en el modernismo, encontraríamos un narrador que no nos garantiza esa verdad ineludible; el autor de fin de siglo está más preocupado por los problemas del individuo singular que por los de la sociedad en general, ya que no se siente en ella involucrado, sino más bien, desterrado. Encontraríamos así lo que se ha llamado en inglés el *unreliable narrator*, término que se ha traducido al castellano como "narrador no fidedigno" o "narrador no fiable". El narrador se convierte así en sospechoso de mentir o falsear la realidad.

Los escritores de orientación modernista no volvieron al yo egocéntrico del romanticismo. Su visión del sujeto condujo a la representación de un yo escindido, desintegrado, evanescente, múltiple, desorientado, discontinuo (325).

Las lesbianas se convierten en heroínas de esta modernidad estética. El tema de la heroificación de la lesbiana engarza con el ensimismamiento tradicional ante la androginia (el Tazio de *Muerte en Venecia*). Históricamente, en el mundo de las tradiciones y del folclore y, sobre todo, de las religiones, la androginia era el estado perfecto del ser humano que se perdió y que se trata de recuperar mediante algunos ritos: el bautismo, la imagen de los ángeles, algunos ritos folclóricos documentados en Rumania que tratan de resaltar el aspecto andrógino de los jóvenes entre 18 y 28 años, o el éxito literario del personaje-efebo.

Todo este ambiente se manifiesta en las teorías centradas en lo irracional y lo misterioso, que son muy operativas en la Modernidad y en sus héroes. Dentro de estos mundos irracionales son, quizá, las corrientes herméticas las más importantes a lo largo de la historia y a la vez, las más desconocidas; como su propio nombre indica, mostraban siempre un mundo oculto para el que se requeriría cierta iniciación. El hermetismo antiguo, independientemente de sus versiones popular o culta, era claramente religioso. El hermetismo renacentista y humanista es, sobre todo, científico y con la llegada de la Modernidad, el hermetismo dominante es estético. Se convierte en una postura estética que aparece en muchos artistas y literatos, tanto en sus modos de vida como en sus obras. El hermetismo se ha considerado siempre algo relacionado con la marginalidad (línea periférica de cualquier producción cultural), y numerosas obras a lo largo de la historia son herméticas. Desde el *Evangelio de San Juan*, hasta la obra de Giordano Bruno, algunas obras de Shakespeare, el *Fausto* de Goethe, Nietzsche, Eliot, Auden, Pound, Borges, Cortázar y, como no, la obra, en general, de Thomas Mann, y en especial, *La Montaña mágica*.

Todos los autores que se dejaron iniciar por estas teorías aceptaron como fuente común la filosofía de Swedenborg. El swedenborguismo se constituyó en fuente de misticismo para la época. Era el lazo de unión de los modernos con las teorías místicas y herméticas. Y no nos cabe duda de que tanto Settembrini como Naphta –los dos mentores del joven Castorp en *La montaña mágica*– eran lectores de Swedenborg. Y si la revolución significó en Francia la desacralización oficial de la sociedad, la mentalidad colectiva, no exenta de supersticiones inherentes a la marcha natural de las sociedades, buscó en las doctrinas iluministas un sustituto adecuado. El sueño, el elemento onírico, tan grato a Swedenborg y a sus seguidores, aparecerá tanto en románticos como en simbolistas, como una parte fundamental de su estética. Los surrealistas llegaron incluso más allá al considerar el sueño como único estado capaz de cultivar las posibilidades de su mente.

El código burgués de la vida familiar se pone en entredicho tanto por los poetas buscadores de marginalidad y emociones fuertes, como por los proletarios. Por ello, los movimientos alternativos

2.- Expresión tomada de la obra de Robert Musil *El hombre sin atributos*, obra que expresa muy bien la esencia del artista moderno.

(*Ersatzreligionen*) surgen para rendir culto al individuo o simplemente mantenerlo a flote en su individualidad: el psicoanálisis, los baños de sol, el nudismo, el vegetarianismo, el ocultismo... se ponen de moda en estos años del cambio de siglo, como si de movimientos milenaristas se tratase. Todos estos movimientos ya existían antes (excepto el psicoanálisis, por supuesto, que lo inventó Freud por estas fechas), pero es ahora, con la crisis de los valores tradicionales, cuando se normalizan³.

Aunque la feminización del arte es importante en esta época, Thomas Mann es un creador de personajes masculinos, mucho más que femeninos; y opta por la androginia como material de tentación: varones afeminados como Tazio de *Muerte en Venecia* o mujeres que recuerdan a antiguos compañeros de clase, como Clawdia Chauchat en *La montaña mágica*.

Hay dos obras cuyas perspectivas y dirección son parecidas sobre la vida y la obra de Thomas Mann. El libro de Roman Karst *Thomas Mann, historia de una disonancia* y el libro, más dedicado a su obra que a su vida, de Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Epoche. Werk. Wirkung*. Los dos autores se apoyan en la tesis, por otro lado no diferente de las visiones habituales, de la desubicación de este autor y la importancia de su individualismo: su visión estrictamente estética y personal del mundo. Así como en la importancia que tuvo para él su educación patricia durante los años de su infancia en Lübeck y, posteriormente, en Munich. Estas dos ciudades representan los polos opuestos dentro de la esencia del espíritu alemán, siendo las dos, a su vez, profundamente germánicas. Y, por eso, estas dos ciudades operaron de manera contundente en la cosmovisión de Mann.

Dos elementos altamente importantes en su prosa fueron el mar y la música; y ambos fueron aprehendidos en la época de infancia y juventud; en concreto, en los veranos pasados en el balneario de Travemünde, en el Báltico. Esta conjunción entre mar y música se da cita en aquella época en balnearios, hoteles y sanatorios, lugares, todos ellos, muy frecuentados por los personajes de Mann. Su madre, que procedía del mundo del sur⁴, abandonó la ciudad báltica al poco de enviudar, en busca de un mundo más cercano a su soleado, católico y alegre sur. Así encontraría en Munich un lugar de residencia para ella y sus hijos. Thomas, en cambio, siempre se sintió un hombre del norte, de la filosofía luterana de la contención y, aunque volvió pocas veces a su ciudad natal, siempre estuvo presente en su obra y sus recuerdos:

El elemento nórdico está grabado en mí a un grado tal que en Munich, adonde fui trasladado con mis hermanos siendo todavía un adolescente, no llegué nunca a aclimatarme espiritualmente. La esfera católica popular no es la mía. Mi mundo es más bien, socialmente hablando, el de aquella burguesía patricia, y su fondo espiritual está constituido por el individualismo de intimidad protestante en que prosperó la *Bildungsroman* (Karst, 1974: 31; tomado de la conferencia de 1926, "Lübeck, como forma de vida espiritual" y publicada en sus *Cartas*).

En Munich se transforma por completo el escenario de su vida. Comparada con Lübeck, ciudad pequeño burguesa, comercial, luterana y de provincias, Munich era una auténtica metrópolis:

A fines del siglo XIX, era considerada como el centro principal de la vida artística y cultural de Alemania. La ciudad del Isar se convirtió en la Meca de los pintores; a ella afluan artistas de toda Europa y en la Academia de Munich estudiaban jóvenes artistas amateurs de diferentes países, pintores y dibujantes. Munich disfrutaba de una antigua tradición musical, poseía un teatro extraordinario, una Ópera que, desde hacía tiempo, era considerada como una de las escenas musicales más lujosas de Europa, así como el famoso Hoftheater (Teatro Real), donde se realizaban los estrenos mundiales de los dramas líricos de Wagner. En

3.- Los baños de sol y el nudismo ya se pusieron de moda entre algunos grupos elitistas y naturalistas durante el siglo XVIII. El vegetarianismo ya era practicado por Pitágoras y los órficos, por lo tanto no es nada nuevo.

4.- La madre de Thomas Mann, Julia da Silva Mann, era nacida en Brasil, de padre alemán de Lübeck y madre brasileña.

APOLO Y DIONISOS EN TRES OBRAS DE THOMAS MANN

Munich se habían establecido también numerosas editoriales, se publicaban revistas, se desarrollaba una activa vida literaria y en los cafés era posible encontrar a muchos escritores conocidos y consagrados (Karst, 1974: 38).

Las influencias más claras de esta época para Thomas Mann eran dos filósofos y un músico: Nietzsche, Schopenhauer y Wagner. De Schopenhauer tomó, entre otras cosas, la primacía de la música sobre el resto de las manifestaciones del espíritu, pues era la expresión directa de la voluntad en sí. Cuando Thomas Mann inició su actividad literaria, Nietzsche era el filósofo de moda. Sin embargo, al joven Thomas no le impactó de la filosofía nietzscheana lo que subyugó al resto de los alemanes (la idea del Superhombre, el desprecio por las masas o el esteticismo) sino precisamente, la idea que tuvo de Nietzsche como hombre que se superó a sí mismo, al que no le creía casi nada y que, por eso mismo, despertó su admiración. En su obra *Fiorenza*, de 1905, ya aparece de forma explícita la lucha entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Quizá sea este drama la obra de Mann que lleve marcada más claramente la huella de Nietzsche: la lucha entre el goce sensorial (representada en el príncipe mundano, admirador de Dionisos) y el monje fanático, representante de Cristo; la lucha entre el caos y la contención que desarrollará en profundidad en el resto de sus novelas y relatos. A pesar de que fue una obra de las favoritas para su autor, fracasó.

En los años 20 Thomas Mann ya era famoso y se relacionó con muchos nombres de la cultura, entre ellos, Georg Lukács, al que admiraba aunque no compartía en absoluto su visión marxista de la crítica literaria. El Naphta de *La montaña mágica* está inspirado de forma irónica en Lukács. De todas las corrientes estéticas de finales del siglo XIX y comienzos del XX (que juntamos bajo el común epígrafe de Modernismo) sea, quizá, el llamado "Neuklassik" o Nuevo Clasicismo, la que más se acerca a la obra de Mann y, probablemente, la única a la que él aceptaría pertenecer. El nuevo clasicismo no es una tendencia tan establecida como el resto de los ismos de principios de siglo, con sus manifiestos y sus pseudo-iniciaciones que iban más allá de lo estrictamente literario; pues, muchas veces, suponían un estilo de vida determinado y, en los locos años 20, demasiado ajetreado y frenético para el "insulso" Thomas Mann.

2. Muerte en Venecia

Con asombro observó Aschenbach que el muchacho era bellísimo. El rostro, pálido y graciosamente reservado, la rizosa cabellera color miel que lo enmarcaba, la nariz rectilínea, la boca adorable y una expresión de seriedad divina hacían pensar en la estatuaria griega de la época más noble.⁵

En su tratado sobre el arte de Wagner, *Über die Kunst Richard Wagners*, escrito en mayo de 1911 en Venecia, afirmó Thomas Mann la necesidad de un nuevo clasicismo para el arte: «Eine neue Klassizität, dünkt mich, muss kommen»⁶. Este clasicismo nuevo se basaría en un estilo elevado, una forma cerrada y rígida, la renuncia al psicologismo, la dignidad como pilar importante de su estética y el dar un nuevo sentido a los mitos de la Antigüedad clásica. Todo ello relaciona *Muerte en Venecia* con esta corriente poco atendida por la crítica actual, debido a la fuerte competencia estética que hubo en su tiempo, ya que expresionismo, impresionismo, decadentismo o *Jugendstil* eran rivales muy duros.

Muerte en Venecia es una "novella", un relato breve compuesto entre 1911 y 1912 con el título inicial de *Goethe en Marienbad* y debería haber tratado sobre el tardío amor de Goethe por Ulrike

5.- MANN, Thomas, *Muerte en Venecia*, p. 47 (pp. 35-36 de la edición alemana).

6.- «Un nuevo clasicismo, me parece, debe llegar» (la traducción es mía).

von Levetzow. Fue publicada por primera vez en el *Neue Rundschau*, número 23, de octubre-noviembre de 1912 y como libro en la editorial Hyperion en Munich en 1912. Con esta obra se da por finalizada la primera etapa literaria de Thomas Mann. *La montaña mágica* fue planeada como parodia de *Muerte en Venecia*. Pero la guerra y los nuevos acontecimientos históricos le hicieron cambiar el rumbo de la obra. Es la más larga de sus narraciones breves y fue desencadenada por un viaje al Lido, Venecia, que realizó con su esposa Katia. Posteriormente veremos cómo *Mario y el mago* también fue originada a partir de un viaje a Italia. Dos años después de su publicación estalló la guerra y Mann se dedicaba ya por entonces a *La montaña mágica*.

El argumento de la obra es en apariencia lineal y sencillo; es su forma, organizada a modo de tragedia impulsada por fuerzas misteriosas, lo que convierte a esta obra en singular. La fábula de *Muerte en Venecia* es la aventura de un escritor cincuentón (Gustav von Aschenbach), de vida tranquila y ordenada, que decide viajar a Venecia a pasar unas vacaciones. Allí conoce, de vista, a un adolescente polaco (Tadzio) que le deja prendado con su belleza neutra y andrógina. El escritor, por más que lo intenta, no puede dejar de pensar en él. Mientras tanto, se propaga una epidemia de cólera en la ciudad y Aschenbach enferma y muere. A partir de estos hechos, más o menos insulsos, se genera toda una atmósfera de misterio que sirve al narrador para mostrar su teoría del arte, la literatura y la vida; la lucha entre el caos y el orden, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre la voluntad y los hechos... en definitiva, sirve de excusa para poner en funcionamiento este nuevo clasicismo que esperaba Mann, apoyado en alusiones a la mitología clásica, unas veces de forma directa y otras, no tanto. El tema de la obra, escribiría el propio Mann, es «la pasión como desequilibrio y degradación», pero, como siempre ocurría en los textos de Mann, poco a poco toma vida propia y ese tema se extiende como una hiedra trepadora hacia muchos otros caminos. Su idea inicial fue recrear el amor que sintió Goethe a los 74 años por la joven Ulrike von Levetzow, de 19. Pronto cambió de opinión y sustituyó a Goethe por el personaje ficticio de Gustav von Aschenbach, escritor cincuentón ya de cierta fama, consagrado a su labor creativa⁷. Aschenbach era

[...] el poeta de todos los que trabajan al borde de la extenuación, curvados bajo una excesiva carga, exhaustos, pero aún erguidos; de todos esos moralistas del esfuerzo que, endebles de constitución y escasos de medios, logran, al menos por un tiempo, producir cierta impresión de grandeza a fuerza de administrarse sabiamente y someter su voluntad a una especie de éxtasis (*Muerte en Venecia*: 27).⁸

En cuanto a su descripción física, que aparece más avanzada la historia y que, además contiene ciertos rasgos que quieren recordar al *físico* de Gustav Mahler, tiene coincidencias no casuales con los orígenes familiares del propio Thomas, como el de una madre de origen más cálido y rasgos más dulces.

Gustav von Aschenbach era de estatura ligeramente inferior a la mediana, moreno, e iba siempre bien afeitado. Su cabeza parecía un tanto grande en comparación con el cuerpo, casi quebradizo. Una cabellera peinada hacia atrás, rala en la coronilla y abundante y muy canosa en las sienes, encuadraba su frente alta, surcada por arrugas que hacían pensar en cicatrices. El puente de sus gafas de oro, sin aros en los cristales, se hundía en la base de la nariz, recia y de perfil noble. La boca era grande, lánguida unas veces, y otras, tensa y bruscamente fina; tenía magras y surcadas las mejillas, y un suave hoyuelo dividía su bien moldeada barbilla (31).⁹

Thomas Mann confirma que le puso el nombre y el aspecto exterior de Gustav Mahler pero trató, por otro lado, de asegurarse de que no hubiera posibilidades de identificación alguna con el

7.- En la película de Visconti, Aschenbach fue convertido en un compositor, tratando así de resaltar el paralelismo con Gustav Mahler. Recordemos también que la música utilizada en la película pertenecía a varias sinfonías de Mahler.

8.- Página 18 de la edición alemana.

9.- Página 21 en la edición alemana.

APOLO Y DIONISOS EN TRES OBRAS DE THOMAS MANN

músico por parte de los lectores. Por eso, y por razones inevitables en un escritor, Aschenbach nos recuerda también al propio Mann: ambos son residentes en Munich, viven su drama en Venecia –lugar donde surgió la idea del relato–, los dos han escrito una obra sobre Federico II y los dos tienen ideas parecidas sobre teoría del arte y literatura. Pero pronto, como en todas las obras del autor, «confiere a Aschenbach una vida propia y un destino que pertenecen pura y exclusivamente al campo de la ficción» (Karst: 103). Así, Aschenbach se convierte en autor ficticio, en figura del nuevo clasicismo con sus contradicciones; pues la decadencia se impone, finalmente, sobre su ordenada cosmovisión burguesa. Y veremos cómo este triunfo del caos y de la pasión desordenada se repite en las tres obras aquí tratadas.

La obra expresa, entre otros muchos temas a los que Mann parecía ser adicto, la lucha entre la razón y el caos, lo apolíneo y lo dionisiaco; la huida racional y la permanencia misteriosa. Ya al comienzo, un misterioso extranjero en la puerta de un cementerio de Munich arrastra a Aschenbach a hacer un viaje fuera de la ciudad, al extranjero incluso, a un hombre que, como el narrador afirma,

[...] se había contentado con la idea que cada cual puede hacerse de la superficie de la Tierra sin alejarse demasiado de su propio círculo, y nunca había sentido la menor tentación de abandonar Europa (*Muerte en Venecia*: 19).¹⁰

Empieza ya así el conflicto, pues la decisión, para otros banal, de iniciar un viaje supone para Aschenbach una toma de decisiones que conlleva todo un planteamiento de su filosofía. A partir de entonces, Aschenbach se encontrará con diversos personajes que sirven como anuncio de su muerte. La muerte está disfrazada de belleza, en Tadzio, pero también de otras formas mucho más oscuras y temerosas. Las miradas cruzadas con el hermoso adolescente polaco lo liberan de todas sus convenciones anteriores y la pasión comienza a ocupar su lugar. Ni siquiera el cólera que invade la ciudad será motivo suficiente para hacerle regresar, para emprender la huida. La atracción por lo decadente está presente en la obra; así como la fascinación por la muerte. Finalmente, el caos (cólera) triunfará sobre el orden (su vida anterior), y Tadzio y todos los demás son emisarios (Hermes) de este triunfo final de Dionisos sobre Apolo. Apolo, dios de la claridad, del conocimiento, de la mesura y Dionisos, dios del bullicio, el éxtasis y el desorden se enfrentan en la obra. Nietzsche establece en su obra *El nacimiento de la tragedia* las características que definen lo apolíneo y lo dionisiaco. La tentación de lo dionisiaco hace sus apariciones en forma de sueños o visiones: la primera vez, Aschenbach sueña con tigres después del encuentro con el extranjero en el cementerio. El segundo sueño, en el capítulo 5, repite el motivo del tigre. Todo ello son llamadas de Dionisos que Aschenbach terminará por atender.

En Thomas Mann se reúne la influencia de Nietzsche y la de Wagner. Más bien, utiliza el pensamiento nietzscheano para entender a Wagner. Así preparó el personaje de Gustav von Aschenbach. Wagner aparece como modelo de artista moderno. *Muerte en Venecia* pertenecería al nuevo clasicismo. La decadencia aparece como la psicología de la Modernidad. Es un mosaico de todas sus obras y su teoría artística.

La tragedia fue considerada la forma más elevada de la poética clasicista. Por eso fue muy valorada por este nuevo clasicismo. El propio Mann suele llamar a esta obra tragedia. Para nosotros, en cambio, sería un relato breve, una "novella". Es una investigación literaria, un experimento que combina las formas de la narración con los elementos de la tragedia. La obra, dividida en cinco capítulos, encabezados como actos, utiliza el tema de la permanencia enfrentada a la huida. Tema que será retomado en *La montaña mágica* y en *Mario y el mago*. Aschenbach, incapaz de salir, sujetado por una especie de fuerzas demoníacas representadas en multitud de personajes: los músicos (representación de lo dionisiaco) y Tadzio (apolíneo) pero quizá también una fuerza demoníaca disfrazada de ángel. Es el tercer capítulo el que centra esta discusión entre permanecer y huir. A partir de aquí, la atracción hacia Tadzio deja de ser duramente reprimida: un primer triunfo, una pista, un adelanto cómplice al lector de esa permanencia.

10.- Página 11 en la edición alemana.

Así inicia Mann su interés por las narraciones míticas: Aschenbach bebe zumo de granada. Perséfone también bebió zumo de granada y desde entonces esta bebida se convirtió en símbolo de la relación entre el amor y la muerte; de modo que el lector que conozca el mito ya sabe que Aschenbach morirá a causa –aunque sea de forma indirecta– de su amor por Tadzio¹¹. También Hermes y Caronte aparecen en esta historia. Mann nos va dando continuas pistas e indicios del acercamiento de esa muerte y llegada al Hades: el barquero, el gondolero, el cantante callejero, el ascensorista, el peluquero y, sobre todo, el más peligroso, el apolíneo, la tentación, el joven Tadzio.

La excesiva erudición de las fuentes utilizadas deja al lector profano fuera de su completa aprehensión. Son fuentes, además, altamente sincréticas y de no fácil discernimiento. Todo el tema sobre la lucha entre el caos y el orden, entre Apolo y Dionisos, nos lleva de forma inevitable a *Geburt der Tragödie (El nacimiento de la tragedia)* de Nietzsche. El tema central de la obra es, en realidad, el conflicto continuo entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre el orden y el caos, entre la civilización y la barbarie.

Aschenbach se dirige inevitablemente hacia lo dionisiaco desde su llegada a Venecia. Lo dionisiaco aparece por primera vez en Aschenbach a través del primer sueño; sueño que incluye todas las connotaciones occidentales para lo salvaje (tigres y junglas) y descontrolado. El caos (cólera, enfermedad...) triunfa sobre el orden (belleza y juventud). Dionisio sobre Apolo. La fascinación por la muerte (aristocracia) sobre la burguesía. Todo en un círculo muy enrevesado, pues ¿no es Tadzio la juventud y la belleza y es el vencedor?, ¿o acaso Tadzio no es ni siquiera vencedor, sino sólo un emisario de Dionisos? Quizá el único perdedor en esta historia es todo lo que representa Aschenbach; todo lo que no está ni en un extremo ni en el otro. Todo lo que no es estéticamente, artísticamente posible ni aceptado, pero sí es ideológica y moralmente aceptable en la sociedad.

En los años veinte se produce la masculinización de la mujer y la feminización del hombre: la androginia. No sólo en el arte y la literatura; vimos cómo las estéticas de moda mezclaban los aspectos tradicionales de hombre y mujer. En palabras de Thomas Mann: «ursprünglichen una natürlichen Bisexualität des Menschen», es decir, se pone de manifiesto «la primitiva y natural bisexualidad del ser humano». El ser andrógino cercano a la perfección buscado por el cristianismo –y por las religiones en general– y por Aschenbach en la persona de Tadzio. Por eso, establecemos aquí una tabla comparativa entre las características correspondientes a un amor literario y estético (homosexual) enfrentado al amor burgués, convencional y antiliterario (matrimonio):

Homosexualidad	Matrimonio
Arte	Vida
Muerte	Vida
Mundo del arte	Burguesía
Estética	Ética, moral y costumbres
No fértil	Fértil
Libertinaje	Fidelidad
Individual	Social
Pesimismo	Optimismo
Libertad	Obligación

11.- Sin la atracción por Tadzio, Aschenbach habría salido de Venecia tiempo atrás y no habría enfermado de cólera.

APOLO Y DIONISOS EN TRES OBRAS DE THOMAS MANN

Así pues, la atracción por la estética de la muerte, tan decadente, procede del mundo del amor homosexual. Si nos fijamos, todas las pautas referidas a las relaciones homoeróticas son las valoradas como interesantes por el mundo decadente de la Modernidad. Quedan los aspectos reales y poco atractivos a la vida del artista para el amor matrimonial. La relación matrimonial procedería de una decisión, mientras que la homoerótica de un resultado metafísico, de una no-posibilidad de negación, de una fuerza misteriosa como la de Tadzio. En otras palabras, el amor homosexual pertenecería a la esfera de lo dionisiaco, mientras que el matrimonial a la apolínea.

En el realismo estético de Mann, el amor matrimonial, el amor burgués, no es literariamente interesante. El amor debe ser un poder irracional y antiburgués –el matrimonio es profundamente burgués– para adquirir fuerza estética y artística. El amor hacia Tadzio contiene todos los elementos necesarios: Tadzio es extranjero, varón y adolescente. La lucha entre Apolo y Dionisos se puede contemplar como la lucha entre las convenciones sociales, la cultura, la moral, el espíritu alemán, en definitiva; frente a lo no cultivado, instintivo, natural... el espíritu del salvaje, del sur¹². Aschenbach, en su viaje al sur, a Venecia, es devorado por el espíritu del sur, por el espíritu dionisiaco. Y nada hay tan fácil para lanzarse al abismo como la tentación sexual en un ambiente de ocio. Aschenbach nunca llegó a hablar con Tadzio; nunca se tocaron; incluso las vagas sonrisas de Tadzio, podrían ser pura fantasía. En Aschenbach opera un cambio mucho más profundo que el del enamoramiento o la atracción: por primera vez en su vida, las ideas pasan a un segundo plano desplazadas por las sensaciones y los sentimientos. En el fondo del ciudadano ejemplar que era Gustav von Aschenbach anidaba un salvaje pintarrajeado esperando el momento para salir a la luz, para mostrar que el miembro del clan, el bípodo antropoide de antaño todavía está al acecho. Dicho de otro modo, que todo proceso civilizador y de enculturación no ha conseguido eliminar del todo los instintos primigenios del ser humano visto como animal; que Dionisos siempre vencerá a Apolo. Que el instinto animal permanece como un atavismo en cualquier ser, rebozado ahora por la cultura.

Cuando Thomas Mann escribe *Muerte en Venecia* se vivía todavía la *belle époque*. Venecia ya era un símbolo de muerte y decadencia, y se percibe en la ciudad cierta belleza letal. Por ello tampoco es casual la elección de esta ciudad como escenario. Veamos los símbolos de muerte que aparecen en la obra: el hombre del cementerio (lo arrastra hacia el viaje que le supondrá la muerte); la propia ciudad de Venecia con su belleza letal y su decadencia; el viejo verde al que confunde con un joven y que acabará pareciéndose a Aschenbach cuando vaya a un peluquero y se tñe el pelo y se maquille; el director de los músicos mendigos; el barquero que le lleva al Lido; el gondolero y la misma góndola "negra como sólo pueden serlo, entre todas las cosas, los ataúdes" (*Muerte en Venecia*: 41)¹³; el mismo nombre de Aschenbach, cuyo significado es "arroyo de cenizas"; el cólera; la fruta madura.

Se produce todo un proceso dionisiaco desde lo razonable-burgués hasta la exaltación estética. Toda la teoría del enfrentamiento entre lo dionisiaco y lo apolíneo fue expuesta por Nietzsche en su obra *El origen de la tragedia*. Esta obra fue escrita en su periodo de filólogo clásico y trató, por tanto, de establecer el origen de la tragedia ática a partir de los ditirambos dionisiacos y de las obras de carácter épico. Toda esta interpretación del mundo clásico fue hecha a través de la metafísica de Schopenhauer y de la música de Wagner. Establece dos principios opuestos: lo apolíneo y lo dionisiaco. El dios Apolo, civilizador, dios del sueño, representante del orden, de lo formal, relacionado con la escultura y las artes plásticas; y Dionisos, dios del instinto natural, del éxtasis y la embriaguez, de lo salvaje y violento, y relacionado con la música. Siguiendo estos

12.- La identificación de civilización con espíritu alemán y de lo salvaje con el sur se la encomendamos a Thomas Mann, pues en su escrito sobre la guerra, identificaba lo alemán con todo esto y el espíritu francés, relacionado con Voltaire, con todo lo demás. A un lector latino le cuesta mucho identificar la cultura francesa con la barbarie y lo instintivo.

13.- Página 29 en la edición alemana.

presupuestos, la épica estaría relacionada con lo apolíneo y la lírica con lo dionisiaco. Como síntesis de estas dos posturas, surgiría la visión trágica del mundo. El arte, en general, aparece, pues, para Nietzsche, como una conjunción entre lo apolíneo y lo dionisiaco:

Bajo el encanto de la magia dionisiaca no solamente se renueva la alianza del hombre con el hombre: la naturaleza enajenada, enemiga o sometida, celebra también su reconciliación con su hijo pródigo, el hombre (Nietzsche, 2000: 57).

Las fiestas dionisiacas se produjeron en todo el mundo antiguo: desde Roma hasta Babilonia. Tienen en común la licencia sexual y desenfrenada. Los ditirambos, como última forma griega de lo lírico, eran cantos en honor de Dionisos. Los dances ditirámbicos de Dionisos pronto adquieren fuerza simbólica y sus adeptos se convierten en iniciados a los que lo apolíneo contemplaría con estupefacción. La importancia del sueño –o cualquier otra forma de irrealidad o enajenación– se manifiesta en estas fiestas dionisiacas, como en siglos posteriores se producirá a través de la “intoxicación” en términos de Baudelaire:

Al igual que las dos mitades de la vida –la que vivimos despiertos y la que vivimos en sueños–, la primera nos parece incomparablemente la más perfecta, la más importante, la más seria, la más digna de ser vivida, y hasta diría que la única que vivimos; así (por más que esto pueda parecer una paradoja) yo sostendría que el ensueño de nuestras noches tiene una importancia igual respecto a esta esencia metafísica, cuya apariencia exterior somos. (68)

Podemos concluir que en esta obra se manifiesta abiertamente el nuevo clasicismo buscado por Thomas Mann; no sólo a través de las referencias mitológicas, sino también por el tipo de estructura buscado para la obra. Todo este clasicismo ha sido tamizado por las fuentes de las que Mann bebía en aquel tiempo: Schopenhauer, Nietzsche y Wagner. A partir de las ideas expuestas por Nietzsche en *El origen de la tragedia*, el tema de dos fuerzas opuestas enfrentadas es continuo en la obra. Estas fuerzas pueden aparecer en forma de caos / orden, vida / muerte, norte / sur, huir / permanecer, en definitiva, lo apolíneo frente a lo dionisiaco.

3. La montaña mágica

Un modesto joven se dirigía en pleno verano desde Hamburgo, su ciudad natal, a Davos-Platz, en el cantón de los Grisones. Iba allí a hacer una visita de tres semanas.¹⁴

La montaña mágica se inició como una novela de la época guillermina y fue atropellada por la guerra y el cambio a la república; pero todos estos acontecimientos no tuvieron efecto en la estructura de la obra. El sistema de pensamiento no ha variado ni con la revolución, ni con la guerra, ni con la república. Como mucho, hay una sensación de hastío y cansancio que desemboca en los locos años veinte. La gente, desengañada por los acontecimientos, se lanza a la vida frívola y ociosa. Pero estos cambios sólo han operado en la superficie y no en las estructuras profundas. En este contexto surgirá *La montaña mágica*, escrita entre 1913 y 1924. Once años en los que se ha producido una guerra conocida como la Gran Guerra, se ha instaurado una república en Alemania tras la caída del imperio guillermino, y un tal Adolf Hitler ha dado un fallido golpe de estado en 1923. La obra tuvo un enorme éxito de público y crítica, pero el premio Nobel que recibió en 1929 no fue por esta novela, sino por su obra de juventud *Los Buddenbrook*, aspecto este que quiso dejar claro el comité del premio.

14.- MANN, Thomas, *La montaña mágica*, página 13.

APOLO Y DIONISOS EN TRES OBRAS DE THOMAS MANN

Para facilitar el estudio de una novela tan extensa y densa como es *La montaña mágica* me he tomado la libertad de dividir el apartado correspondiente a ella en cuatro subapartados temáticos que, como veremos, no están estrictamente separados, sino que guardan una estrecha relación unos con otros y que se superponen de manera tan insidiosa que, muchas veces, resulta difícil discernir cuándo estamos ante uno y cuándo domina otro. Los subapartados decididos son los siguientes: el tiempo; la fascinación por la muerte y la enfermedad propias del decadentismo; el hermetismo presente en la novela, tanto a través de unos personajes determinados, como en el vocabulario utilizado o en el ambiente febril que domina la narración; y la oposición entre el mundo de la montaña y el mundo del llano. Insisto en que la división en estos cuatro bloques temáticos ha sido arbitraria; una forma de buscar una división discreta en un material continuo.

En verano de 1912 fue Thomas Mann al sanatorio suizo de Davos a visitar a su esposa y se quedó durante tres semanas, el mismo tiempo que debía quedarse Hans Castorp cuando fue a visitar a su primo Joachim. El punto débil que un doctor encontró en el pulmón de Thomas, lo impulsó a salir de allí y regresar. Esta misma razón hizo que Hans Castorp tomara la decisión contraria y se quedara en Davos por espacio de... siete años. Se presenta así la literatura como una de las múltiples posibilidades de la realidad: lo que pudo ser y no fue. Mann tomó una decisión en su vida pero ensayó la contraria a través de la ficción. La obra fue pensada en inicio como una novela breve, no más extensa que *Muerte en Venecia* y como parodia de esta. Pero he aquí en qué se convierte el argumento de la obra:

Hans Castorp, un joven de Hamburgo, decide viajar durante tres semanas a un sanatorio suizo, el Berghof, a visitar a su primo Joachim, enfermo de tuberculosis. Por curiosidad y un pequeño catarro, con fiebre pero sin importancia, el joven Hans decide hacerse unas pruebas persuadido por los doctores del sanatorio. En ellas se descubre un pequeño punto débil en el pulmón y se hace aconsejable alargar la estancia; estancia que se irá extendiendo por espacio de siete años en los que van apareciendo por el sanatorio diferentes personajes, entre los que cabe mencionar a los que se convierten en sus dos mentores (Settembrini y Naphta) y la mujer de la que se enamora (Clawdia Chauchat). Tiempo indefinido después, morirá Joachim, el joven militar primo de Hans, y éste seguirá ingresado hasta que llegan noticias del estallido de la Gran Guerra y decide abandonar la montaña e ir a luchar. Muere en la guerra y la novela termina.

Al principio, la obra se presenta como una obra «pedantemente realista» (Karst, 1974: 134) y la acción transcurre a un ritmo tan lento que rebasa las propuestas realistas. Hans Castorp deambula como «Odiseo en el reino de las sombras» y los pacientes de Davos son «infelices condenados a la perdición eterna». Vemos que es innegable la huida del realismo y la formación clásica y erudita del autor:

Los paseos de Hans Castorp por la montaña —da a entender uno de los pacientes— constituyen la vía de los misterios y las purificaciones, y las personas que lo acompañan no son más que las sombras del secreto (135).

Volvemos a encontrar en la novela los temas habituales de Thomas Mann y, en concreto, los temas comunes a las tres obras aquí tratadas: hermetismo y misterio, confrontación de dos mundos opuestos, erotismo sutil y androginia, el tema del tiempo como *leit-motiv* y, además, una gran fascinación por el mundo de la enfermedad y de la muerte. La vida en Davos es una vida paralela a la de la llanura, la vida real. Pero para los habitantes del sanatorio se convierte en la vida de verdad. Hans Castorp tardará en darse cuenta de este secreto compartido por todos. Aquí está implícita toda una teoría del arte, de la que Hans sería el receptor, el discípulo que trata de ser aventajado: la confusión entre realidad y ficción, entre sueño y vigilia. Se respira una atmósfera de “febril hermetismo”:

Su historia es la historia de una ascensión, que a su vez es ascensión también en sí misma, como historia y narración. Trabaja sin duda con los medios de la novela realista, pero no se cuenta entre ellas; trasciende de modo constante el elemento realista al purificarlo simbólicamente, dándole transparencia para lo espiritual e ideal (135).

La enfermedad y la muerte engendran en los habitantes un encanto mágico (hermético) y, además, no hay posibilidad de escapar (lucha entre permanencia / huida). La proximidad de la muerte despierta sentimientos de euforia o resignación. El viaje iniciático de Hans Castorp durará siete años y acabará con la muerte. Todo el tejido de la obra se engarza con la idea de superación: de la enfermedad, de la muerte, de uno mismo, del amor, de la atracción, de los deseos de huir... y saborea reminiscencias de la mitología clásica y de la Edad Media. Ya vimos que el tema de la superación de uno mismo es lo que atrajo a Thomas Mann de Nietzsche.

3. 1. El tiempo

Autores como Ricoeur¹⁵ consideran *La montaña mágica* una novela sobre el tiempo, una *Zeitroman*. El tiempo es muy importante en la obra, pero ya ha sido muy estudiado y, por eso, yo me centraré más en otros aspectos que tampoco dejan al tiempo de lado. Ricoeur relaciona el tiempo con la enfermedad y el destino –enfermo– de la cultura europea que desemboca en la guerra mundial. El tiempo de la obra es doble: el tiempo real, cronológico, de reloj y calendario, correspondiente a la llanura; y el tiempo ficticio, artístico, de la enfermedad, que transcurre en el Berghof, el sanatorio. Hans Castorp pasa toda su estancia intentando ajustar su tiempo antiguo de la llanura (recordemos que él sólo va de visita), al nuevo tiempo artificial del sanatorio, en el que la unidad mínima de medida no es el día o la semana sino el mes, como recordaría Settembrini. Es una búsqueda del tiempo como símbolo de forma de vida. Por eso *La montaña mágica* es una *Bildungsroman* o novela de aprendizaje en la que el héroe moderno, Hans Castorp, se inicia en una serie de ritos de aprendizaje, de formación, y aprende a convivir con el tiempo de la enfermedad. Pues los dos tiempos diferentes (llanura y montaña) se corresponden con dos formas de vida distintas. La vida del Berghof es ordenada de manera meticulosa, a través de una serie de hechos mínimos que se repiten: comidas, descansos, paseos, conferencias... Si la unidad mínima de medida temporal en la montaña no era el día ni la semana, sino el mes, el proyecto inicial de Hans Castorp de quedarse tres semanas no tiene sentido ya desde el principio.

La montaña mágica sí que es una novela sobre el tiempo, pero también es una novela –nuevamente– sobre la confrontación de mundos, inspirados otra vez en las teorías de Nietzsche: llanura / montaña, salud / enfermedad y muerte, desorden / orden meticuloso, tiempo externo y objetivo (llanura) / tiempo interno y subjetivo (montaña), civilización ordenada (alemana) / civilización caótica (oriente: Rusia, representada por Clawdia). Estos enfrentamientos no son quizá tan explícitos –excepto el relativo al tiempo– como en *Muerte en Venecia*; ya que al constituir el mundo de la montaña un mundo de enfermedad, un “otro mundo”, está formado, a su vez, por submundos con sus contradicciones propias y sus nuevos enfrentamientos. Así pues, dentro del tiempo enfermo de la montaña tenemos a Clawdia Chauchat, representante de un mundo mucho más dionisiaco y caótico, cercano al del llano; y tenemos a Hans Castorp, representante del mundo ordenado y, podríamos decir, apolíneo de la montaña, cuando, en realidad, es a este personaje al que más le ha costado encontrar su ubicación en la montaña y el que realiza su viaje iniciático por el Berghof.

El último capítulo de la obra, el séptimo, se inicia con una digresión sobre el tiempo, el tiempo de la narración. Propone la posibilidad de “narrar el tiempo”. Sería planteada así la novela como una auténtica *Zeitroman* o novela del tiempo como afirma Ricoeur. Admite el narrador que la intención de la obra es demostrar esta posibilidad. Si bien esto no quiere decir que sea su única función, pues siempre las novelas de Thomas Mann se escapan de los límites impuestos por su autor agarrándose a las estrategias persuasivas del narrador. El tiempo vivido en el Berghof es como el tiempo de los mineros encerrados en una mina durante días a causa de algún derrumbe: imposible de calibrar. Esta comparación es realizada por el narrador al inicio del último capítulo, poco antes de introducir a un nuevo personaje que, si bien podría resultar insulso de por sí, es

15.- En RICŒUR, P., *Temps et Récit*, tomo II: *La configuration dans la récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

de gran importancia para Hans Castorp, por ser el nuevo acompañante de Clawdia Chauchat. El tiempo inestimable del sanatorio, donde se entra pero de donde no se sale, se hace evidente en el penúltimo subcapítulo; la agresividad y la irritabilidad se apodera de los enfermos que, en general, recordemos, eran tranquilos y estoicos. Un aura demoníaca rodea a todos ellos y a sus conversaciones que acaban en varias ocasiones por ser duelos, litigios legales y peleas. El paso del tiempo hace que Hans se aclimate al sanatorio de una forma tan estoica que parece casi desidiosa, sobre todo desde la muerte de Naphta y el hundimiento de Settembrini a causa de ello. Se había quedado sin sus dos mentores y ya había dejado de ser, por tanto, discípulo.

Ninguna resolución subversiva palpitaba en el pecho de un hombre definitivamente aclimatado que, desde hacía tiempo, ya no sabía adónde ir y que ya no era ni siquiera capaz de concebir un regreso a la llanura.

El hecho de hallarse sentado a la mesa de los rusos ordinarios ya constituía una manifestación de una cierta despreocupación hacia su persona (*La montaña mágica*, 964).

3. 2. La fascinación por la muerte

En cuanto al tema de la fascinación por la muerte y la enfermedad, no sólo es propio de Thomas Mann, sino de toda la literatura decadente; pero en este autor se materializa de forma muy tangible, pues tanto muerte como enfermedad están presentes en sus escritos de manera directa, bien como tema central del relato —es el caso de *La montaña mágica*— o como excusas que dan lugar a otros acontecimientos: *Muerte en Venecia* o *Mario y el mago*. Pronto se tendrá la sensación de que la enfermedad real está en el llano, pues la descomposición de la cultura occidental, la decadencia, habita en el llano, y la verdadera muerte es la de los hombres del llano, perdidos en un mundo cronometrado que terminará en el caos y el desorden de la guerra.

Se produce en la novela y, en general, en gran parte de la obra de Thomas Mann una exaltación de la enfermedad y la muerte, ya que la enfermedad aparece en la tres obras aquí estudiadas: unas veces como algo resolutivo de la acción (el cólera de *Muerte en Venecia* y la tuberculosis de *La montaña mágica*), y otras como mera anécdota pero capaz de cambiar el transcurso de los hechos (la tos ferina de *Mario y el mago*). Es, sin embargo, una exaltación estética. Pues la enfermedad y la muerte pertenecen en la Modernidad al ámbito del interés artístico. Pertenecen este interés a los movimientos decadentistas de la época¹⁶. Behrens se identifica él mismo como empleado de la muerte y la misma muerte de Joachim responde a esa atracción por la muerte propia del decadentismo.

La enfermedad aparece como enajenación. Cuando Hans Castorp descubre por vez primera en su primo Joachim los ojos «con una expresión de ensueño [...] le causaron una gran aprensión» (717). Por primera vez, Hans se preocupa realmente por la salud de su primo. El dolor de Hans Castorp por la llegada de Clawdia con un acompañante, Minheer Peeperkorn, queda manifiesto en el siguiente párrafo:

Hans Castorp se había sentido duramente herido por aquellos acontecimientos tan imprevistos que deshacían todos sus preparativos íntimos para el momento en que iba a volver a ver al objeto de su aventura de Carnaval. [...]

Incluso admitiendo que sus relaciones con la enferma de los ojos oblicuos hubiesen rebasado los límites de la razón y de la civilización occidental, no convenía por eso dejar de observar las reglas de la civilización más completa y, por el momento, fingir hasta el olvido (768).

Sin embargo, el nuevo compañero de viaje de Clawdia se suicidará poco después —o mucho, el tiempo es inestimable en la montaña— mediante un sofisticado artefacto que emula unos dientes de serpiente de cascabel con su veneno. El misterioso criado malayo de Peeperkorn parece ser el artífice de tal artificio. La gran metáfora de la vida que supone *La montaña mágica* aparece

16.- Los decadentes franceses del siglo XIX eran aficionados a guardar calaveras, sobre todo de sus amadas, como objetos decorativos.

aquí –en el subcapítulo titulado “La gran irritación”– de forma cristalina. El mundo, preparado para la Gran Guerra en el exterior, se traslada a las esferas del Berghof: todos luchan contra todos. El microcosmos de la montaña no es sino una representación del mundo exterior, con sus connotaciones peculiares.

3. 3. El hermetismo

El hermetismo o cualquier elemento no racional se vive en *La montaña mágica* no como tema central sino como una especie de ornamento metafísico continuo a lo largo de todos los capítulos. Un aura de misterio y abandono a lo sobrenatural y misterioso rodea todo el relato; además de las conversaciones puramente hermetistas entre Hans y los dos mentores, *La montaña mágica* es una obra hermética. No sólo por los personajes altamente herméticos que aparecen: Naphta, Settembrini, el doctor Behrens y el doctor Krokovski... pero, sobre todo, por ser una obra que requiere iniciación. En este sentido, toda la narrativa de Mann debe ser considerada hermética. La novela relata también el viaje iniciático de un joven, un auténtico héroe decadente, héroe de la Modernidad, Hans Castorp, al mundo de la enfermedad y de la muerte. Las ideas de Hans Castorp respecto a la enfermedad, la muerte, el erotismo, la música, están inmersas en el espíritu decadente y *fin de siècle*. Hans es un héroe decadente, aunque muy educado.

Settembrini es el personaje defensor de la ilustración, de la claridad, del orden; máximo detractor, por tanto, del mundo enfermo e irreal del Berghof. Por eso encuentra en los doctores Behrens y Krokovski los símbolos de la oscuridad, los ve como conductores hacia el Hades y los llama Minos y Rhadamante. Ha convertido así al sanatorio, ya de forma explícita, en el Hades de la mitología griega con sus dos representantes. Pero Settembrini es también una figura diabólica que todo lo cuestiona.

La antítesis de Settembrini la encontramos en Naphta, el antiguo jesuita, admirador de Bernardo de Claraval e inspirado físicamente en los rasgos de Lukács, a quien Thomas Mann había conocido en 1922. Esta decisión tuvo que ser tomada, pues, forzosamente poco antes de terminar la novela. Clawdia es comparada por Settembrini con la Beatrice de Dante, «vuestra guía por las nueve esferas giratorias del Paraíso» (718), a la vez que se compara a sí mismo con Virgilio. Naphta es admirador de Homero y desdeña la poesía latina. Settembrini, en cambio, es admirador de Virgilio. Naphta representa el oscurantismo para Settembrini.

En cambio, el sanatorio-Hades es, para el joven Hans, más una isla de Circe, donde todos son convertidos en cerdos. En este contexto que relaciona el Berghof con el Hades, el campo semántico de las sombras es importante. Sombras son los habitantes del Berghof y sombras son las láminas de Rayos X del busto de Clawdia. De esta misma forma, Odiseo (Hans Castorp) recae en el reino de Circe (sanatorio de Davos) y es avisado por Settembrini:

Evite ese bajo, ese islote de Circe; usted no es bastante Ulises para permanecer en él impunemente. Usted acabará andando sobre las cuatro patas, de hecho, se inclina ya sobre sus extremidades anteriores, así que pronto comenzará a gruñir, ¡vaya con cuidado! (340).

La nieve se presenta unida al sueño, a la enajenación mental. Hans Castorp decide aprender a esquiar –lo que no deja de ser una especie de rito iniciático en ese contexto– y en su excursión se pierde, da vueltas en círculo por una superficie nevada que compara con el mar, pierde la

17.- Es muy importante la simbología –positiva en este caso– del número 7 en el Evangelio según San Juan; texto que es un auténtico manual del hermetismo de la Antigüedad Tardía.

APOLO Y DIONISOS EN TRES OBRAS DE THOMAS MANN

conciencia y tiene un sueño. Los cristales de nieve encierran "el secreto de la muerte" y las huellas de los esquís en la nieve recuerdan los ojos oblicuos y orientales de Clawdia.

Todos estos temas, anecdóticos en apariencia, de *La montaña mágica* nos acercan al hermetismo tan de moda en aquellos años y tan utilizado de forma sutilísima por Thomas Mann. El juego de cajas chinas o muñecas rusas presente en la obra es delicado y sugerente, nunca explícito y sólo en una lectura atenta se puede saborear. Leída la obra de otro modo menos atento, se queda en una visión, "pedante" quizá, de una parte de la sociedad de la época.

Settembrini habla del dios Thot, el Hermes Trimegisto del helenismo y origen del hermetismo culto o erudito, inventor de la escritura y «aunador de todos los esfuerzos del espíritu» (723). Para Naphta, en cambio, Hermes Trimegisto no era sino un dios simiesco consagrado a la luna y a las almas. Debajo de Hermes había sólo un dios de la muerte, dominador y conductor de almas que en los últimos años de la Antigüedad fue convertido en mago (hermetismo popular) y la Edad Media lo había convertido en el padre de la alquimia hermética. He aquí, pues, dos visiones enfrentadas del hermetismo, la de Settembrini y la de Naphta. Settembrini sólo ve el hermetismo culto y erudito, y Naphta sólo ve el popular, cercano a la magia y a la alquimia y desarrollado de forma oscura durante la Edad Media. Hans Castorp aparece así como el iniciado, el discípulo de dos mentores opuestos. El vocabulario hermético y relacionado con las iniciaciones es habitual. Es significativo que el doctor Behrens, para proponer un análisis de sangre a Hans, se lo proponga con esta frase inicial, cuando se le ocurre tal idea: «Se podría hablar de una iluminación» (865). También las actividades cotidianas van tomando un cariz misterioso según avanza la novela:

Hans Castorp continuó haciendo solitarios cara a cara con el demonio, cuyo reinado absoluto sobre su espíritu debía tener un fin violento (878).

Este tipo de actividad jamás habría sido realizada por un Hans Castorp recién llegado al sanatorio o por el joven racional que era en la llanura. Pero poco a poco sucumbe al mundo oscuro y misterioso de Davos. No podemos dejar de recordar aquí al viejo Swedenborg y la influencia que tuvo en los escritores desde el siglo XIX. El tema de la magia y lo irreal, presente de forma sutil en toda la novela—nada es normal en el Berghof—se torna explícito en el penúltimo subcapítulo. Se realizan sesiones de espiritismo para llamar a los muertos (a Joachim Ziemssen) a través de una médium (una joven danesa llamada Ellie) y será el poeta Holger quien hable por medio de ella.

El número 7, número mágico y significativo en todas las teorías numéricas hermetistas, no puede evitar tener su significado en *La montaña mágica*: 7 capítulos tiene el libro, 7 años pasa Hans Castorp en el Berghof, 7 mesas hay en el comedor, y como escribe el narrador de nuestra historia:

No es una cifra redonda para los adeptos del sistema decimal, sino una cifra manejable a su manera, una extensión mística y pintoresca del tiempo, más satisfactoria para el alma que, por ejemplo, una simple media docena (963).

El narrador confirma nuestras sospechas antes de terminar su historia: «No ha sido breve ni larga; es una historia hermética» (973).

3. 4. La montaña y el llano

Quizá sea este el tema más fructífero de toda la obra, pues el enfrentamiento entre la montaña y el llano no es sino una metáfora de dos mundos opuestos que se sintetizarían en la lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco en forma de mil detalles diferentes. Añadimos una tabla comparativa entre dos mundos confrontados: el mundo de Clawdia, oriental, caótico y dionisiaco, y el de Hans, occidental, civilizado y apolíneo:

Hans	Clawdia
Burgués	Antiburgués
Settembrini	Clawdia, Hippe
Oeste (Europa)	Este (Asia)
Llanura	Sanatorio
Salud	Enfermedad
Luminoso	Oscuro (crepuscular)
Trato de usted	Tuteo
Pronunciación esmerada	Pronunciación con acento extranjero
Alemán	Ruso y francés
Buenas maneras	Maneras relajadas: portazos, morderse las uñas
No fumadores	Fumadores
Trabajo	Ocio, vagancia
Campo	Mar y nieve
Conciencia	Sueño
Política	Música
Disciplina	Dejadéz y abandono

Hans pertenecería al mundo burgués y apolíneo, pero se siente atraído de forma inevitable por el mundo asiático y dionisiaco de Clawdia. Si Ricoeur considera la obra una *Zeitroman*, Kurzke (1997) se acerca más a la idea de Schopenhauer de novela metafísica: pues no son los detalles ni la mimesis del mundo anterior a la guerra mundial lo que importa en la historia, sino detalles mucho más alegóricos. Por ejemplo, ¿por qué Hans Castorp es fumador y, sobre todo, por qué es tan importante que el lector sepa reiteradamente qué marca fuma en cada ocasión? Recordemos que el fumar pertenecía al ámbito "enemigo", el de Clawdia. Es la primera concesión que hace Hans Castorp a ese otro mundo. Fumar es como tumbarse al sol. Algo alejado del ideal educativo y estético de un joven, probablemente luterano o calvinista del norte de Alemania, como es Hans. Sin embargo, sabemos que Hans fuma y sabemos cómo va cambiando de marcas de tabaco según avanza la novela. Su marca habitual de cigarrillos es abandonada definitivamente una vez sabe que ya no va a regresar al llano.

Si la lengua alemana se presenta en *La montaña mágica* como lengua del racionalismo, el ruso y el francés (con acento) serían la lengua de Dionisos, de lo irracional, del caos, de la tentación; así como todos los actos desordenados y tentadores de Clawdia Chauchat. El francés aparece en la novela no como la lengua de la Ilustración y la razón; pues es, además, un francés mal pronunciado, con acento ruso o alemán. Es la lengua del tuteo, la utilizada en la noche de Carnaval, la lengua del desorden y lo dionisiaco. La lengua de Voltaire, la lengua de la civilización humanista de la zafiedad.

La separación entre el llano y la montaña es constante, como si de dos planetas distintos se tratase. Perdidos en el Berghof, los enfermos parecen no estar al tanto de lo que sucede fuera y, aunque lo estuvieran, no les incumbiría. Sólo en el último capítulo se hace una alusión a la situación internacional, una alusión a una posible guerra. Si hasta ahora no sabíamos qué sucedía en la llanura, es, precisamente, en el subcapítulo titulado "El gran embrutecimiento" cuando nos asomamos al mundo enfermo de la salud. Son, por supuesto, palabras de Settembrini, nuestro hombre ilustrado:

APOLO Y DIONISOS EN TRES OBRAS DE THOMAS MANN

La situación mundial me turba –gimió el francmasón–. El acuerdo balcánico se realizará, ingeniero; todas mis informaciones lo indican. Rusia trabaja febrilmente y la punta de la combinación se halla dirigida contra la monarquía austro-húngara, sin la destrucción de la cual ningún punto del programa ruso se puede realizar. [...] Odio a Viena con todo mi corazón, como usted sabe. Pero ¿es esa una razón para conceder al despotismo sármata el apoyo de mi alma cuando está a punto de traer la tea incendiaria a nuestro continente? Por otro lado, una colaboración diplomática, incluso ocasional, de mi país con Austria me heriría como un deshonor (875).

Sin embargo, en el caso de Hans, no está tan claro que esta desazón sea por la situación mundial. Su angustia, ¿se refiere al mundo del llano o a su vida en el sanatorio? ¿o están las dos perspectivas inevitablemente unidas? Lo evidente es que

[...] Hans Castorp tenía miedo. Le parecía que "todo aquello" no podía acabar bien, que aquello terminaría con una catástrofe, con una sublevación de la naturaleza paciente, con una tempestad que limpiaría todo, que rompería el maleficio que pesaba sobre el mundo, que arrastraría la vida más allá del "punto muerto", y que el período de la pesadilla iría seguido de un terrible juicio final. Sentía ganas de huir, lo hemos ya dicho (876).

En la velada organizada por Peeperkorn en el último capítulo, se produce una escena entre todos los asistentes que podría estar cercana a una bacanal o fiesta dionisiaca. Parece que, poco a poco, con el vino y el champán, los integrantes del grupo, ya entrada la noche, han perdido el control, se han abandonado a acciones extrañas observadas por Hans Castorp:

Con la señora Magnus ocurrió lo siguiente: había acabado sentándose sobre las rodillas del señor Albin y le tiraba de las orejas, lo que parecía causar un gran placer al señor Magnus. [...] Wehsal comenzó, de pronto, a verter enormes lágrimas, nacidas de lo más hondo de su miseria, pues consideraba que no podía expresarse con palabras, pero los demás consiguieron reanimarle haciéndole beber café y coñac (793).

Peeperkorn, como sumo sacerdote de tal velada, ya de madrugada, despertaba sentimientos

[...] semejantes a los que despertaría un venerable sacerdote de un culto extraño que, recogiendo su veste sacerdotal, se pusiese a bailar con una gracia chocante delante del altar de los sacrificios. Luego, sentado en una actitud grandiosa, agarrándose a las sillas vecinas, obligaba a todos a sumirse con él en una evocación viviente y arrebatadora de la mañana (794).

El interés por el erotismo, la androginia y la atracción homoerótica pertenecería al enfrentamiento entre dos mundos distintos. Llámense montaña / llano; dionisiaco / apolíneo; mundo burgués / mundo antiburgués; civilización / caos; enfermedad / salud; realidad / ensueño; pues este tipo de atracción rebasa los límites de lo convencional y estaría siempre en el lado oscuro y literario de los binomios. Es un tema que aparece de manera tangencial en la novela. Sutil y escondido, reprimido pero siempre presente: como Dionisos tratando de salir de su escondite. El erotismo de *La montaña mágica* opera a través de situaciones o elementos banales que se convierten en eróticos: la imagen de Rayos X, el lapicero prestado, los modales descuidados de Clawdia Chauchat –que a la vez repelen y atraen a Hans–, los termómetros y la fiebre. También sigue presente la atracción por el universo de las relaciones homoeróticas. Si Tadzio era un joven andrógino, Clawdia es una mujer que recuerda a un antiguo compañero de clase (Pribislav Hippe) y cuyo comportamiento social se acerca al de un hombre: está casada con un lejano marido del Cáucaso que no aparece, no tiene hijos, fuma, se muerde las uñas, da portazos... Además de los parecidos entre Claudia y Pribislav Hippe, otro ejemplo del interés por la estética de la androginia lo encontramos en la princesa egipcia con pelo corto, dedos amarillos de nicotina y vestida como un hombre.

Con las noticias del estallido de la guerra que llegan en el último subcapítulo ("El trueno"): «Estamos en la llanura, es la guerra» (971), Hans decide tomar el tren y abandonar el mundo de la montaña. Se va a la guerra «con los pies pesados por las botas, con la bayoneta en el puño» (972). Y morirá en esta guerra a causa de un obús, mientras canta embutecido y enajenado. Pero Hans no había cantado en los siete años de permanencia en la montaña:

¡Adiós, Hans Castorp, hijo mimado de la vida! Tu historia ha terminado (973).

4. *Mario y el mago*

Por suerte, no entendieron los niños dónde era que acababa el espectáculo y dónde comenzaba la catástrofe, y se les permitió forjarse la bella ilusión de que todo había sido, simplemente, teatro.¹⁸

Cuando Thomas Mann escribe este relato, 1929, el nacional-socialismo va adquiriendo importancia y preparando sus ataques contra el escritor, y el *Völkischer Beobachter*, periódico conservador, se une a los ataques. En Munich, además, ciudad especialmente reaccionaria, y lugar de residencia del escritor, la situación todavía es peor que en Berlín o en el resto del país. En este ambiente escribe el relato que nos ocupa: *Mario y el mago*. Mann escribirá al respecto:

Acostumbrados por mutuo acuerdo a no dejar pasar ningún verano sin dirigirnos a orillas del mar, mi esposa y yo, junto con los niños menores, pasamos el mes de agosto de 1929 en Rauschen, un balneario del Mar Báltico... No era recomendable transportar el material acumulado, el manuscrito del *José* no pasado aún en limpio, en este viaje cómodo y, sin embargo, tan largo. Pero como no soy capaz de concebir un "descanso" sin ocupaciones y sacaría de él más perjuicio que provecho, decidí emplear las mañanas en elaborar una anécdota cuya idea se remontaba a un viaje de vacaciones realizado a Forte dei Marmi, cerca de Viareggio, y a ciertas impresiones que allí recibí; es decir, quise llenar el tiempo con un trabajo que no necesitaba mayores preparativos y podía ser "sacado de la cabeza", en el mejor sentido del término (cit. en Karst, 1974: 148).

Impresionados por el paisaje del Báltico, la familia Mann decide comprar un terreno allí y construirse una casa. En aquel paraje nórdico termina Mann su novela corta *Mario y el mago*, que, de forma paradójica, se desarrolla bajo el ardiente sol del mar Tirreno. Este relato es la última narración de Mann que revela claramente elementos autobiográficos. El poeta fue testigo de un acontecimiento que vivió durante unas vacaciones, del que altera tan sólo el final. Thomas Mann, su esposa y sus hijos menores fueron al espectáculo de un prestidigitador —en 1927 Thomas Mann visitó en Italia un espectáculo así— cuyo desenlace fue dramático. En un escenario con la sala repleta de público, el monstruoso y deforme prestidigitador Cipolla, charlatán que ejerce una influencia mágica y misteriosa sobre los espectadores, los somete a su voluntad y los expone al escarnio y la humillación con ayuda del hipnotismo, invita a un simpático joven, Mario, a subir al escenario. Mario es hipnotizado y obligado a cumplir sus órdenes para divertir a los espectadores. Pero cuando Mario es despertado por Cipolla a través del chasquido de su látigo, éste mata de dos tiros al mago. Encontramos en esta obra el tema común de la confusión de los sentimientos. Sin embargo, en los relatos precedentes que tocaban este tema, los personajes llevaban en sí mismos su perdición y se precipitaban a ella apenas perdían el control sobre sus sentimientos. En este relato, en cambio, la confusión es producida por una fuerza exterior al personaje, por el terror que una voluntad ejerce sobre otra, pues Cipolla obtiene diversión torturando a otros a su antojo y, cuando el ser humano pierde la capacidad de autodecisión, se convierte en caricatura. Se respira en este relato la atmósfera del fascismo de Mussolini. Incluso Cipolla tiene rasgos del propio Duce. Poco después de terminar esta narración, recibe la noticia de que le ha sido concedido el Premio Nobel. Era el otoño de 1929.

La organización temática en *Mario y el mago* coincide en gran medida con la de la obra anterior: el tiempo, la fascinación por la enfermedad y la muerte, el hermetismo y la confrontación de mundos opuestos. Dejaré, sin embargo, en este caso, el tema del espectáculo de Cipolla como metáfora del ascenso del fascismo en Italia a un lado, por considerar que ya ha sido trabajado en profundidad por autores como Roman Karst o Hermann Kurzke.

18.- MANN, Thomas, *Mario y el mago*, página 119.

APOLO Y DIONISOS EN TRES OBRAS DE THOMAS MANN

El tiempo se presenta en este relato como preocupación constante del narrador y de los protagonistas. El tiempo que les cuesta encontrar alojamiento en Torre di Venere, el tiempo que transcurre hasta que son instados por los dueños del hotel a abandonarlo y a alojarse en la pensión de la señora Angiolieri, el tiempo que transcurre hasta que sale el mago Cipolla al escenario, el tiempo que transcurre hasta que empieza el espectáculo y el tiempo de la actuación marcado por las cabezadas de los niños. Todos estos tiempos son narrados de forma minuciosa. De repente, y en apenas una página, se precipita la acción, en un tiempo que no concuerda con la lentitud de los otros tiempos utilizados. Si el transcurso del espectáculo sucede a velocidad casi real, el desenlace final –disparo del camarero Mario sobre el prestidigitador– ocurre de forma rapidísima. Dentro del apartado relacionado con la utilización narrativa del tiempo, encontraríamos el ubicuo tema en Thomas Mann del enfrentamiento entre la intención de huir y la imposibilidad de hacerlo y, por lo tanto, la “obligación” de permanecer. Una vez trasladados a otro hotel, parece que todo tenga que ir bien, pero por alguna razón, hay un oscuro deseo de abandonar aquello, deseo que se refuerza con el incidente de la playa:

[...] lo cierto es que el comportamiento hacia el cuerpo y su desnudez ha cambiado radicalmente en todo el mundo en estos últimos decenios, alterando significativamente su sensibilidad. Hay cosas que no producen ya malos pensamientos, y entre ellas figuraba la libertad que habíamos concedido a aquel cuerpo infantil en absoluto provocativo. Y sin embargo, en aquel lugar se apreció como una provocación. [...] No sólo habíamos contravenido crimosamente la letra y el espíritu de las disposiciones de orden público sobre baños, sino también el honor de su país (*Mario y el mago*: 131).

y a pesar de todo, el narrador y su familia permanecen en Italia:

¿No hubiera sido mejor partir? ¡Ojalá lo hubiéramos hecho! [...] Nos quedamos, por tanto, y como horrenda recompensa por nuestra firmeza se nos dio la impresionante y funesta figuración de Cipolla (133-134).

Lo mismo sucederá durante la actuación de Cipolla. Varias veces están a punto de abandonar la sala, invadidos por sensaciones negativas hacia el prestidigitador y hacia el espectáculo, tanto por su contenido como por su horario –demasiado tarde para unos niños alemanes–, pero no lo hacen y así llegan al desenlace final que, de otra manera no habrían presenciado:

Me preguntaréis, sin duda, por qué no nos fuimos, y confesaré que debo seguir deudor de la respuesta. Ni lo comprendo ni siquiera puedo justificarlo. [...] No valen excusas por habernos quedado y explicarlo es aún más difícil... [...] Lo más justo sería responder a la pregunta con otra pregunta. ¿Por qué no nos habíamos ido antes de Torre? Trátase, en mi opinión, de una y la misma pregunta, y para hallar una salida honrosa podría simplemente alegar que ya la había contestado (164-165).

La fascinación por la muerte y la enfermedad opera en el relato de forma tangencial. Nuestros protagonistas deben abandonar el hotel a causa de una tos ferina que padecieron los niños, los hijos del narrador –está contado en primera persona–. A causa de esta enfermedad de la que quedan vagos recuerdos (el niño todavía tose de vez en cuando) una princesa alojada en el hotel siente pánico y exhorta a la familia, a través del gerente del hotel, a abandonarlo. De esta manera, no es un aspecto principal en la obra, pero sí que precipita la acción en una dirección concreta:

[...] la Princesa, gran dama y apasionada madre, se alarmó de las reliquias de una tos ferina que hacía poco habían superado nuestros niños, y de la que sólo débiles ecos interrumpían de vez en cuando el sueño de nuestro pequeño [...] se apresuró a comunicarnos, con gran pesar por su parte, que en aquellas circunstancias se hacía inevitable nuestro traslado al hotel anexo (123-124).

La muerte se presenta en el asesinato final de Cipolla a manos del simpático camarero Mario. En realidad, toda la narración es una preparación *in crescendo* para llegar a esta muerte rápida contada en apenas unas líneas:

Una vez abajo [Mario] en plena carrera, se volvió con las piernas abiertas hacia el escenario, tendió el brazo, y dos detonaciones fuertes y secas traspasaron risas y aplausos (184).

El hermetismo presente en *Mario y el mago* se reduce a un hermetismo popular –la magia y los juegos oscuros de Cipolla–, el hermetismo que no interesaba a Settembrini. Pero vemos cómo este hermetismo popular está al cabo de la calle e interesa a todo el mundo: el anuncio del espectáculo de Cipolla ha provocado la curiosidad de pequeños y mayores, de italianos y extranjeros (alemanes), aunque, probablemente no sean las mismas razones las que muevan al espectáculo a unos y a otros. Juegos de números –aritmética–, de naipes e hipnotizaciones del público era el espectáculo de magia de Cipolla. Si bien sólo utilizaba el poder que le daba su capacidad de hipnotizar para humillar a sus momentáneas marionetas y sacar de ellas lo que en otra situación jamás habrían entregado. Éste fue el caso de Mario, joven y amable pero tímido camarero, que se ve obligado a confesar su amor por una joven en la repugnante persona de Cipolla, generando así la risa del público, pero sobre todo la del propio mago; ya que bajo los efectos de la hipnosis es “obligado” a besar al repugnante Cipolla haciéndole creer que es su amada Silvestra. Podríamos ver aquí incluso alguna reminiscencia de los temas relacionados con el erotismo y el amor homosexual, pues Cipolla, viejo, deforme y feo, se aprovecha así del joven Mario para ser besado por él. Utiliza el poder de la hipnosis para conseguir algo que si no, jamás habría logrado.

Finalmente, el tema de la confrontación de dos mundos opuestos se apoya en la diferencia de dos civilizaciones, dos culturas diferentes: la italiana, el sur, caótico y, como siempre, dionisiaco; y la cultura racional y ordenada, apolínea, de los protagonistas alemanes, que no entienden la reacción de las gentes del sur en muchos aspectos. No entienden la reacción de Fuggièro al ser picado por un cangrejo; no entienden la reacción de la gente cuando su hija, una niña de ocho años, se baña desnuda en la playa; no entienden el éxito del espectáculo de Cipolla; no entienden, en definitiva, nada de lo que les rodea.

Nuestra pequeña, de ocho años, aunque a descontar un año mirando a su desarrollo, y tan delgada como un gorrión, que tras una larga zambullida, debido al calor reinante, había reanudado sus juegos playeros con el bañador mojado, consiguió el permiso de volver al agua para quitarle la arena y ponérselo de nuevo sin que volviera a ensuciarse. Desnuda corrió hacia el agua, a pocos pasos de distancia, sacudió el bañador y regresó. ¿Quién hubiera podido prever la ola de burlas, de censuras, de discusiones, que su gesto y el nuestro, por consiguiente, provocó? (130).

Si la memoria guardada a partir de Goethe nos presenta Italia como el bello Sur, la nueva Arcadia, la realidad traiciona al narrador de *Mario y el mago*, que llega a Italia, a Torre di Venere, en concreto, y lo primero que nos dice ya como inicio de la narración es:

De Torre di Venere guardo el recuerdo de una atmósfera desagradable. Había en el ambiente, ya de buen comienzo, irritación, tensión y enojo (119).

Todo en este mar de Italia es irritante: los colores son fuertes, los niños chillones y las madres intranquilas. Era hermoso, pero preocupante. Después de este choque inicial con la utopía, surgen los problemas reales: el cambio de hotel y el incidente del bañador. Podríamos decir que hasta entonces eran visiones más o menos subjetivas del narrador, impresiones muy personales que se materializan en los hechos posteriores. Pero quizá el ejemplo más claro de la forma opuesta de comportamiento de la cultura expansiva del sur y la contención germánica se manifieste en la siguiente escena:

Un día, por ejemplo, cuando estaba en el agua, le pinchó un cangrejo en el dedo gordo del pie: el gemido de dolor, digno de un héroe antiguo, que lanzó por tan nimia causa, nos llegó hasta los tuétanos, produciéndose la impresión de que había ocurrido una gran desgracia. Naturalmente, Fuggièro creía haber recibido la más venenosa herida. Alcanzada a gatas la orilla, comenzó a revolcarse sobre la arena, presa, al parecer, de indecibles sufrimientos: “Ohi!” y “Ohimè!”, gritaba, al tiempo que, agitando brazos y piernas, rechazaba las trágicas conjuraciones de la madre y las recomendaciones de los presentes. La escena atrajo una multitud de espectadores. Se requirió la presencia de un médico [...] con muy buenas palabras aseguró que no era nada y recomendó a la víctima que volviera al agua para refrescar la minúscula herida. Pero Fuggièro, como si de un ahogado o de un accidentado grave se tratara, fue trasladado de la playa en improvisada camilla, con nutrido cortejo detrás (128-129).

APOLO Y DIONISOS EN TRES OBRAS DE THOMAS MANN

He aquí la reacción poco contenida de un italiano a los ojos de un veraneante alemán. La explicitación de los sentimientos propia del sur choca con el carácter puramente contenido del "espíritu alemán". Nuevamente, lo dionisiaco choca y se enfrenta a lo apolíneo.

Este relato utiliza el pequeño escenario de Torre di Venere y el local del espectáculo como metáfora de lo que sería Italia, su población y el fascismo de Mussolini. Cipolla sería un pequeño Mussolini que juega y humilla a su antojo al pueblo que, además, lo venera.

El fascismo¹⁹ alemán se presentaba para Thomas Mann como el lado oscuro y negativo de las estéticas del romanticismo y del "espíritu alemán"; de esta manera, el fascismo se estaba apropiando de unos símbolos y unas ideas propios de muchos movimientos estéticos como el Romanticismo o el clasicismo de Weimar. Los fascistas podían tomar el irracionalismo de la política, pero Thomas Mann no toleraría, como artista, que le robaran ese irracionalismo propio de la literatura, ese irracionalismo propio del romanticismo y de otras épocas tan gratas para él. Hitler era un decadente con nostalgia por la vitalidad y el vitalismo que a él mismo le faltaban; pero era también un charlatán y un embaucador. Por eso, para Mann, el romanticismo propio del pueblo alemán se torna con Hitler en histérica barbarie. Y Cipolla representa este irracionalismo de la barbarie fascista coreado por muchos. Cipolla simboliza ese fascismo producto de la decadencia. Representa el lado irracional del hombre desde la perspectiva de la barbarie y no desde el romanticismo literario.

5. Apolo, Dionisos y todo lo demás

Paradójicamente, en el mundo ordenado y apolíneo de Thomas Mann triunfa lo dionisiaco. Pero además de esta confrontación entre el caos y el orden existen otros motivos que se repiten en las obras de Thomas Mann. En la mayor parte de sus novelas, la necesidad de "buscarse la vida", de conseguir dinero para subsistir, tiene una función muy poco significativa en sus personajes. Máxime en un mundo heredero directo de la literatura realista y naturalista en la que el trabajo y la vida cotidiana eran temas fundamentales en la literatura. Aunque los personajes de Thomas Mann no son completamente ociosos —pues caerían en una frivolidad intolerable para su propio creador—, desde luego, nunca se apuran por buscar trabajos. Este tema sería, quizá, considerado demasiado prosaico para ser novelado, existiendo a la par otros temas más dignos en los que ocuparse. Así nos encontramos con Hans Castorp, protagonista de *La montaña mágica* que pasa siete años en un sanatorio suizo que podríamos considerar de lujo, y pocas veces se hace referencia a su manutención. El profesor Aschenbach de *Muerte en Venecia* es un conocido escritor, pero nosotros lo conocemos en sus vacaciones en Venecia, y apenas nos preocupa si sus obras son tan reconocidas como para vivir holgadamente de ellas. En la práctica parece que sí. Quizá esto tenga que ver con la propia vida del autor. Sabemos que durante su infancia vivió una existencia patricia y pseudoaristocrática; cuando se trasladó a Munich con su madre y hermanos, ésta se encargó de entregar mensualmente una pensión a los dos hermanos mayores (Heinrich y Thomas) para que no tuvieran que trabajar en oficios "propios de burgueses" y pudieran dedicarse a la literatura; y, finalmente, durante los años del exilio, que podrían haber sido duros como para casi todos los escritores alemanes que corrieron esa suerte, nunca tuvo problemas económicos, pues ya había recibido el Premio Nobel y se podía permitir incluso el lujo de perder lectores, como le sucedió en su Alemania natal.

El personaje anunciador se repite también. Este personaje emisario aparece una vez de forma misteriosa como indicio de algo y no vuelve a surgir. En *Muerte en Venecia* suele anunciar la muerte. En *Mario y el mago*, el señor del bombín anuncia los tiempos próximos del fascismo:

Un caballero con traje de ciudad, el bombín sobre la nuca (cubrecabezas muy poco playero), garantizó a su indignada cohorte femenina que iba a emprender una acción punitiva: se plantó delante

19.- Utilizo el término fascismo, en vez de nazismo, en este caso, por ser el que utilizaba Thomas Mann en sus escritos al respecto.

NURIA ALFONSO MATUTE

nuestro y se embarcó en una filípica en la que todo el patetismo del sensual mediodía se ponía incondicionalmente al servicio de una pacata moral. La ofensa al pudor de la que nos habíamos hecho culpables –dijo–, era tanto más condenable en cuanto que equivalía a un ingrato, ofensivo abuso de la hospitalidad italiana (131).

[...] el propósito de ir a pedirle explicaciones, como compatriotas, al hombre del bombín. Pero éste, al día siguiente, había desaparecido de la playa (133).

Puesto que *La montaña mágica* se inició como parodia o *contre-partie* de *Muerte en Venecia*, los paralelismos entre muchos aspectos de las dos obras son muy claros. Veamos el siguiente cuadro comparativo²⁰ entre ambas novelas:

<i>Muerte en Venecia</i>	<i>La montaña mágica</i>
Aschenbach	Hans Castorp
Venecia	Davos
Mensajeros del Hades: extranjero del cementerio, gondolero, viejo pintado, cantante callejero	Behrens, Krokowski
Tadzio	Clawdia Chauchat
Cólera	Tuberculosis
Mar	Nieve
Hotel	Sanatorio

La diferencia fundamental sería que mientras que *La montaña mágica* se podría considerar una *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, *Muerte en Venecia* sería todo lo contrario, un descenso a la decadencia, una *Entbildungsroman*. En cuanto a esa lucha continua entre permanecer y huir, nos encontramos en las tres obras que, a una voluntad de huida, de salida, se opone una fuerza externa y misteriosa que lo impide, ganando siempre la permanencia que termina invariablemente con la muerte: el quedarse para siempre. La permanencia es motivada por una fascinación oculta y sutil, inexplicable, que nos recuerda a la Circe de Homero. Una atracción hermética.

Las tres obras utilizan el espacio y el tiempo de una forma mágica e irreal. El tiempo transcurre a la velocidad deseada por el narrador, produciendo la sensación de retención del tiempo de una forma casi insidiosa. Esto propicia la angustia provocada por esa imposibilidad absurda e irracional de huir del lugar de acción. Esta lucha entre la voluntad de huir y la necesidad misteriosa de permanecer no deja de ser una manifestación más del triunfo de lo dionisiaco sobre lo apolíneo, pues es un triunfo no deseado de forma consciente. El marco narrativo espacial tampoco sería el habitual de la vida cotidiana de los protagonistas: en *Muerte en Venecia* sería una ciudad italiana en las vacaciones de un turista alemán. En *La montaña mágica* es un sanatorio de tuberculosos en las montañas suizas, y en *Mario y el mago* nos volvemos a encontrar en una playa italiana de vacaciones.

La fascinación propia de la época por la enfermedad y la muerte también es común, aunque de diferentes formas en las tres obras. La muerte está presente, sea a través de una enfermedad –el caso de *Muerte en Venecia* y *La montaña mágica*– o de forma violenta –un disparo– en *Mario y el mago*. Si bien es cierto que la presencia de la muerte es tal en *La montaña mágica* que excede a la tuberculosis como causa principal de muerte, y la encontramos en forma de suicidios o en la guerra como es el caso de Hans. En unos casos se limita a la muerte del protagonista (Aschenbach), en otros la muerte es ubicua y afecta a cualquier personaje del relato, y en otros, *Mario y el mago*,

20.- Adaptado a partir de la obra de Hermann Kurzke.

el muerto es lo que podríamos considerar más que como protagonista, como antagonista, dada la falta de simpatía que siente hacia él nuestro narrador. La enfermedad constituye un tema central en las dos primeras obras (cólera y tuberculosis). En el caso del cólera de *Muerte en Venecia* no tanto por la descripción de la enfermedad, como por las consecuencias que tiene y la simbología. En el caso de la tuberculosis, es analizada de forma minuciosa a través de análisis de sangre, radiografías, procesos febriles y catarros. En *Mario* tan solo aparece una lejana tos ferina como excusa para cambiar de hotel.

Los temas relacionados con el hermetismo son abordados desde diferentes puntos de vista, tanto como hermetismo erudito basado en los textos herméticos del dios Thot —a través de Settembrini en *La montaña mágica*—, como manifestaciones más populares relacionadas con la magia o el espiritismo, o, simplemente, como alusiones irracionales y misteriosas en las tres obras. En este apartado incluiríamos también los pasajes adjudicados a los sueños (*Muerte en Venecia* y *La montaña*) y los episodios de hipnotización o enajenación mental de *La montaña* y de *Mario*.

Pero quizá sea el subtema fundamental el dedicado a todo tipo de confrontación de mundos, puesto que aquí se incluye tanto la oposición de culturas como la oposición entre caos y orden. Dentro de la confrontación de culturas, Thomas Mann enfrenta de forma continuada la civilización o espíritu alemán al mundo del sur, simbolizado en Italia —*Muerte en Venecia* y *Mario y el mago*— o a una civilización más extraña y exótica, más oriental y misteriosa, la rusa, a través de Clawdia Chauchat en *La montaña mágica*. A través de esta confrontación de mundos se convierte el marco narrativo de las obras en metáfora o microcosmos del mundo exterior. Así nos encontramos que el Berghof, el sanatorio de Davos, es una traducción del mundo del llano: cuando en el llano se barrunta la guerra y el mundo está revuelto, todos los habitantes de la montaña sufren una especie de locura colectiva sin saber lo que está pasando fuera. A su vez, el escenario del prestidigitador Cipolla se convierte en una pequeña Italia en manos del fascismo con su Duce personificado en el propio mago; y los bailarines hipnotizados simbolizan un pueblo alienado y engañado por el fascismo.

Si he incluido el interés por la androginia y el homoerotismo es porque se considera un mundo marginal, fuera de la línea hegemónica de la sociedad. Es decir, de alguna manera, es un enfrentamiento entre lo convencional y lo marginal. Excepto en *Mario y el mago*, obra en la que no aparece este tema, encontramos en *Muerte en Venecia* que Tadzio es un elemento fundamental del relato. Lo mismo que Clawdia Chauchat que, siendo mujer, se nos recuerda insistentemente que se parece a Pribislav Hippe, antiguo compañero de clase, y que tiene algunos modales no muy femeninos; o la descripción de cierta princesa egipcia que lleva traje masculino, pelo corto y los dedos amarillos de nicotina, rasgos todos ellos considerados masculinos.

Finalmente, todo se resume en un enfrentamiento entre lo apolíneo, representado por todo lo que pueda simbolizar el orden y la contención y lo dionisiaco, simbolizado por todas las culturas del sur, la atracción erótica no contenida, la enfermedad, los juegos de espiritismo, el tabaco, la noche de carnaval, los niños que trasnochán, la magia, los músicos callejeros, los gritos, lo caótico, en definitiva. Y en este enfrentamiento, triunfa siempre, el poder de Dionisos, el desorden del mundo y de la sociedad.

Descubrimos un claro triunfo del mundo dionisiaco en los tres textos: en el primero de ellos, la pasión que arrebató a Aschenbach, lo lleva a permanecer de forma misteriosa en Venecia, a contraer el cólera y a morir allí mismo. En el caso de *La montaña mágica*, la vida ordenada del Berghof va perdiendo orden y va adquiriendo tintes incluso surreales y cada vez más violentos hasta llegar al duelo entre Settembrini y Naphta, el suicidio macabro de Peeperkorn y la huida extraña de Hans hacia la guerra; además de las veladas báquicas de los inquilinos. En el caso del último de los relatos, poco queda de lo apolíneo si no es la visión equilibrada del narrador. Lo dionisiaco vence desde el inicio del relato y se desboca en el espectáculo de Cipolla y en su asesinato, considerado, en este caso, como una especie de justicia poética.

Se ha tratado aquí de argumentar y demostrar cierta conexión entre toda la obra de Thomas Mann, apoyadándome en tres textos concretos, uno de cada época: *Muerte en Venecia*, obra anterior a la guerra mundial y, por tanto, de los tiempos del imperio guillermino; *La montaña mágica*, novela extensa que abarca desde los tiempos imperiales hasta la república de Weimar en su redacción, aunque su escenario corresponda a los años anteriores a la guerra; y *Mario y el mago*, relato breve ya de los tiempos en los que el nazismo está adquiriendo poder. Esta conexión se ha referido a ciertos temas que se repiten en las tres obras estudiadas, sobre todo, al tratamiento de la filosofía y la influencia del hermetismo tan de moda en la Modernidad; y la influencia de Nietzsche en estas obras y su modo definitivo de operar en la narración: lo apolíneo frente a lo dionisiaco.

En los tres textos las experiencias reales son cifradas o codificadas, de modo que el texto requiere de lo que Adorno llamó un "protocolo hermético" que debe ser conocido por el lector y descifrado. En este sentido, más que en ningún otro, podemos decir que la obra de Thomas Mann es hermética. Estos tres escritos de Thomas Mann seguirían una línea, un vector direccional en torno al enfrentamiento –bajo la inevitable influencia de Nietzsche– entre lo apolíneo y lo dionisiaco, para terminar con el triunfo definitivo y caótico de éste último. Alrededor de esta línea dominante se organizan diferentes temas que, en casi ningún momento, abandonan esta premisa inicial. Estos aspectos diferentes van dando forma a otros temas o subtemas que bifurcan la dirección principal hacia otras no menos interesantes y productivas. Así pues, y como se ha visto a lo largo del artículo, este enfrentamiento entre lo apolíneo y lo dionisiaco, se ha materializado en las obras de formas diversas ya analizadas a través de la lucha entre los binomios continuamente utilizados: huir / permanecer; cultura alemana / cultura del sur; amor convencional (matrimonio) / amor no convencional, artístico-literario (androginia); realidad / enajenación (sueños, hipnosis); salud / enfermedad y muerte; orden / caos...

Si nos fijamos en los temas recurrentes en el Modernismo alemán, veremos que Thomas Mann aprovecha gran parte de estos temas y, aunque es cierto que tiene una forma muy personal y peculiar de arrastrar el mundo a la literatura, no olvida la dirección del vector dominante en su época. Y de esta forma, se convirtió, junto con James Joyce y Marcel Proust, en el gran renovador de la novela de la Modernidad. La realidad de Thomas Mann es misteriosa e irracional; sin embargo, no traspasa los límites de la causalidad. Por eso, consideramos que no llega a romper las barreras de las estéticas realistas. Dicho de otro modo, no hay sucesos fantásticos ni maravillosos, pero estira al máximo la posibilidad de los hechos naturales. Los sucesos de las novelas de Mann son raros y extraños, pero son posibles. Y todo lo posible sucede en la literatura. A veces, también lo imposible.

Por este acercamiento a ciertas partes realistas de la literatura y, precisamente, por el alejamiento simultáneo de este realismo en busca de una actitud estética y artística dominante, he introducido el término "realismo estético" para explicar la obra de Thomas Mann; tendencia quizá hermana con el "realismo mágico" hispanoamericano pero que sustituye lo mágico y maravilloso por lo "difícilmente posible fuera del arte". Si tuviéramos que incluir a Thomas Mann en algún subgrupo dentro del genérico modernismo, el más afín a su teoría literaria sería probablemente el llamado Nuevo Clasicismo que fue importante en Alemania y que Thomas Mann consideró necesario para la renovación del arte. Sin embargo, sus peculiares características y la selección de marcos narrativos –espacios, tiempos y tramas– lo acercan a este nuevo "realismo estético", convirtiéndose así en precursor y figura principal de esta tendencia.

BIBLIOGRAFÍA

- KARST, Roman (1974). *Thomas Mann. Historia de una disonancia*. Barcelona: Barral.
- KURZKE, Hermann (1997). *Thomas Mann: Epoche, Werk, Wirkung*. München: Beck.
- MANN, Thomas (1977a) (herausgegeben von Hermann Kurzke). *Essays: Literatur, (Band 1)*. Frankfurt a. M.: Fischer.

APOLO Y DIONISOS EN TRES OBRAS DE THOMAS MANN

- (1977b) (herausgegeben von Hermann Kurzke). *Essays: Politik, (Band 2)*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- (1990). *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- (1999). *Muerte en Venecia. Mario y el mago*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (2000). *La montaña mágica*. Barcelona: Edhasa.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SANTIÁÑEZ, Nil (2002). *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismo*. Barcelona: Crítica.
- SCHULMAN, Ivan A., ed. (1987). *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus.