



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: A cabeza descubierta : una lectura romántica sobre Demian y La montaña mágica

Autores (en el caso de tesis y directores):

Lucía Gil Medina

Pedro Cerruti, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2017

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Tesina de Grado

“A cabeza descubierta:
una lectura romántica sobre *Demian* y *La montaña mágica*”



Tutor: Pedro Cerruti

Lucía Gil Medina

DNI: 35.112.105

(011) 15 – 3055-5272

luciamgmedina@hotmail.com

Contenido

Introducción.....	2
¿Por qué nos convoca el romanticismo hoy?	6
Romantizar o convertir lo finito en infinito	11
Los mitos como forma de reencantamiento del mundo	17
Dionisos: embriaguez y tragedia	22
El nuevo mito: dios y diablo conjugados	29
El Universo en el Individuo: el reencantamiento de la naturaleza	41
Una experiencia mítica de la música	48
La muerte como parte de la vida	56
El aspecto liberador de la enfermedad	58
Guerra: el individuo se disuelve en la masa	63
Sólo el amor vencerá a la muerte	71
Conclusiones	82
Bibliografía	85

Introducción

“Para quien sabe entrar en ella, una obra literaria es una rica estancia de silencio, una defensa firme y una alta muralla contra esa inmensidad hablante que se dirige a nosotros alejándonos de nosotros. Si toda literatura dejara de hablar, es el silencio lo que faltaría en ese Tíbet originario donde los signos sagrados ya no se manifestarían en nadie, y es la falta de silencio lo que revelaría tal vez la desaparición de la palabra literaria.”

Maurice Blanchot (1959)

El presente trabajo se propone analizar con un prisma romántico las novelas *Demian*, de Hermann Hesse y *La montaña mágica*, de Thomas Mann. Por romántico entendemos que los planteos realizados en Alemania en Jena a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, tienen ecos en estas obras de la primera mitad del siglo XX.

El elemento que tomamos como punto de partida vinculante entre ambas obras es la guerra. En las dos novelas se habla de la Gran Guerra en la introducción y en el capítulo final. Las dos concluyen con la participación de los protagonistas en el combate. Las novelas fueron publicadas en el período entre guerras y los dos autores se habían exiliado para no participar en el conflicto. Hesse en Suiza y Mann en Estados Unidos. Incluso, intercambiaron correspondencia durante su exilio.

Pero no es el objeto de este trabajo el análisis de la vida de los autores, ni la relación entre ellos o su posición política. Basta decir que su obra es vasta, incluye novelas, ensayos y relatos breves. Además, ambos fueron galardonados con el Premio Nobel de Literatura (dos veces en el caso de Mann). Y es debido a la relevancia de la obra de estos autores que distintos análisis, en estos casi cien años que tienen ya sus publicaciones, se han realizado desde diferentes perspectivas. En lo que refiere a la vinculación entre los escritos de los autores, el contexto alemán y la propia biografía, en el caso de Thomas Mann se encuentra publicado un extenso libro con recopilaciones: *A Companion to the Works of Thomas Mann* y en lo que refiere a Hermann Hesse: *Bloom's Modern Critical Views, Hermann Hesse*; por mencionar los más relevantes. También, en lo que refiere a otras ópticas desde las cuales pueden

analizarse las novelas, como la política, la médica o la literaria, se encuentran escritos extensos y no tan extensos artículos.¹

Específicamente en este trabajo, las novelas elegidas serán leídas bajo la consigna del romanticismo. Pensándolo no como un movimiento único y uniforme, sino como una actitud frente al mundo. ¿En qué sentido? La modernidad introdujo el lenguaje de la técnica. Los románticos, frente a una razón que encandilaba, contaron la historia que estaba siendo opacada. Aquella de los dilemas existenciales, de los sentimientos y lo irracional. De la poesía, del ocultismo y la magia. Frente a una visión científica de la naturaleza, el rescate del hombre como microcosmos y como parte del universo. El mundo, desencantado por la razón científica e industrial, era reencantado a través de mitos, religión y cuentos populares. Estos aspectos son los que consideramos que se encuentran presentes en *Demian* y *La montaña mágica* y son los que analizaremos en lo que sigue. Pero también, por momentos, nuestro análisis incluirá postulados nietzscheanos que, consideramos, enriquecen la interpretación.

El primer apartado tratará los aspectos generales del romanticismo y cómo se ve habilitada una lectura de estas novelas, bajo esta clave, en el siglo XXI. Luego analizaremos, exclusivamente en *La montaña mágica*, cómo aparece la ironía romántica. En el tercer apartado veremos cómo el reencantamiento del mundo a través de los mitos, la religión y los cuentos populares, característico del romanticismo, se hace presente en las novelas seleccionadas. Después, será el turno de la concepción del hombre como parte del Universo y cómo encontramos este tipo de actitudes y pensamientos en los personajes de las obras elegidas. El quinto apartado se lo dedicaremos exclusivamente a la experiencia de la música en las novelas. Por último, veremos cómo el amor y la muerte se entrecruzan en estas narraciones con las concepciones románticas. En las distintas secciones aparecerá Nietzsche cuando se considere oportuno y necesario.

¹ Jackson, Gabriel. “La montaña mágica como novela política”, en Revista del Centro de Estudios Constitucionales Núm 5. Enero-marzo 1990. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1049159.pdf>.

Aguirre Martínez, Guillermo. “Apuntes en torno a *La montaña mágica*”, en Revista de la sociedad de estudios de lengua y literatura. Hápax, Núm 7, Salamanca, España, 2014. Disponible en: http://revistahapax.es/VII/Revista_Hapax_Numero%20VII.pdf

Villela, Eduard. “Beatrice en Demian”, en Cuadernos de Filología Italiana 2007, vol. 14, 231-242. Disponible en: www.academia.edu/26961434/Beatrice_en_Demian_de_Hermann_Hesse

Montiel Llorente, Luis. “La cura climática en *La montaña mágica*, de Thomas Mann.”, en Balnea 2006, 1 63-78. Disponible en: docplayer.es/38301365-La-cura-climatica-en-la-montana-magica-de-thomas-mann.html

Creemos que una de las principales actitudes frente al mundo en la que nos educa la carrera de ciencias de la comunicación social es la actitud crítica. Cuando vemos los planteos de Karl Marx y su concepción del sujeto como sujeto de clase, lo que estamos conociendo es una forma de actitud crítica frente al capitalismo, que tiene sus orígenes en el romanticismo. Cuando vemos los planteos de Sigmund Freud y su concepción del sujeto como sujeto del inconsciente, lo que estamos conociendo es una actitud crítica frente al mundo, que tiene sus orígenes en el romanticismo también. Cuando vemos las teorías de la escuela de Frankfurt, lo que conocemos es una actitud crítica frente a la denominada industria cultural, que tiene sus orígenes en el romanticismo alemán, una vez más.

La lista sigue y esta capacidad de análisis crítico aparece una y otra vez en las distintas materias del programa académico. Es por eso que estamos convencidos de que la lectura de estas novelas, en clave romántica y nietzscheana, se ve habilitada por el recorrido realizado durante la carrera. La posibilidad de leer más allá del significado literal, a veces en un segundo y a veces hasta en un tercer nivel de la historia, no habría sido posible si no hubiéramos analizado tantas teorías críticas durante los años de cursada.

Consideramos que analizar estas obras es también respirar un poco de aire fresco, sin sombrero. ¿Con qué sentido? Con el de volver a encontrarse con que las cuestiones existenciales que se planteaban los escritores a fines del siglo XVIII, en el siglo XIX y después en el XX nos siguen atravesando hoy. Y es una manera de buscar respuestas en otros lugares que nos lleven más allá de la inmediatez. ¿Acaso no nos seguimos debatiendo entre las luces y las sombras de la sociedad? ¿Entre posiciones apocalípticas o integradas frente al avance tecnológico y el impacto que genera en nuestras vidas? (Con términos tales como avance o impacto, ya incorporados en un lenguaje que no puede evitar las referencias al lenguaje científico o bélico).

¿No creemos ver narcisismo, exhibicionismo, voyerismo y tantas otras actitudes en esa red de identificaciones llamadas redes sociales? ¿Cuál es el reflejo que vemos? ¿El del espejo o el de la pantalla? ¿Cuáles son las conexiones reales entre las personas? Los sueños no pasan de moda. Y la noche tampoco. El amor, la enfermedad, la muerte y la guerra están tan vigentes como hace doscientos años. ¿No nos asaltan, a veces, las mismas reflexiones o dudas que a los personajes? ¿Estoy solo? ¿Esto está bien? ¿Esto está mal? ¿Por qué debo pensar así? ¿Por qué no puedo hacer esto? ¿El mundo va a estallar?

Proponerse analizar las novelas desde un prisma romántico y nietzscheano es también una manera de crítica a nuestra actualidad. Y hacerlo desde la carrera de ciencias de la comunicación social es una manera de contar que lo que se encuentra un poco más allá de la superficie de temas y cuestiones actuales es propio de la humanidad. Que no son de hoy, ni de mañana. La moral de la sociedad, los usos y buenas costumbres es el lado “luminoso”, no importa cuál sea en tiempo y espacio. Y aquello que se encuentre por fuera, pero que es recurrente en los pensamientos, fantasías y búsquedas de cada uno es el lugar de las “sombras”.

Las lecturas aquí presentadas proponen un análisis de las novelas que excede a sus autores y no se refieren al significado literal de lo que haya querido decir en 1919 Hesse o en 1924 Mann. Es una propuesta de abordaje a las obras desde ciertos aspectos del romanticismo que no agotará las temáticas posibles, por tratarse de cuestiones inherentes a problemáticas existenciales. Este trabajo es una invitación a pensarse uno mismo a través de la literatura, de la filosofía y de los mitos. A reconocerse, una vez más, como parte de un todo que nos excede: la sociedad, el universo, la historia, la música, el amor, la vida y la muerte.

¿Por qué nos convoca el romanticismo hoy?

“La importancia del romanticismo se debe a que constituye el mayor movimiento reciente destinado a transformar la vida y el pensamiento del mundo occidental. Lo considero el cambio puntual de más envergadura ocurrido en la conciencia de Occidente en el curso de los siglos XIX y XX, y pienso que todos los otros que tuvieron lugar durante ese periodo parecen, en comparación, menos importantes y están, de todas maneras, profundamente influenciados por este.”

Isaiah Berlin - 1965

¿Qué es el romanticismo? Si esta pregunta nos convoca aún hoy debe ser porque en cierta manera nos constituye también. Partiremos de descartar la noción del tiempo como estrictamente lineal, como organizado por etapas. Si bien tomaremos como referencia escritos de románticos alemanes de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, no diremos que el romanticismo se originó en un momento y luego concluyó. Por el contrario, sostendremos, en consonancia con los planteos de Lowy y Sayre², que “el romanticismo como visión del mundo se constituye en tanto forma específica de crítica de la modernidad”. Y pensaremos la modernidad caracterizada por el capitalismo y la generalización de la economía de mercado.

Así, si bien se constituye como una crítica moderna de la modernidad, su forma de visión del mundo no tiene por qué haber caducado. Es decir, seguimos inmersos en un capitalismo que toma dimensiones impensadas. Entonces, en tanto crítico del capitalismo, el romanticismo como actitud hacia el mundo sigue siendo posible. E incluso, en medio de un siglo XXI posmoderno, el simple hecho de repensarse como sujeto es un acto moderno. Sin embargo, si pensamos el romanticismo como crítico de la Ilustración, necesariamente, nos estamos refiriendo a algo más que al capitalismo.

¿Por qué? La Ilustración tuvo otras características, más allá de la predominancia de la ciencia, la medición, la industria. Se caracterizó por presentar verdades universales. Las

² Löwy, M. y Sayre, R: *Rebelión y melancolía. El romanticismo como contracorriente de la modernidad*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2008. (Ed. or: 1992). p 22

preguntas que se le hacían al mundo podían responderse a través de la ciencia, del estudio, del conocimiento. Y estas respuestas, adquiridas de manera científica, ya sea por un método deductivo o uno inductivo, serían una verdad. Contra esto también se expresa el romanticismo. No sólo contra el capitalismo, que quizás sea el aspecto más resaltado por teóricos marxistas, sino también contra una manera de concebir el mundo como cognoscible.

Ni el romanticismo ni la Ilustración fueron movimientos únicos o uniformes. Fueron fenómenos complejos. Por lo cual, no bastarán las palabras y rebusques argumentativos para abrazarlos en su totalidad. Aquí, los entramados de sus significaciones se encontrarán en ciertos puntos con la novela *Demian*, de Hermann Hesse. En otros, o en los mismos, pero de distinta manera, con los de la novela *La montaña mágica* de Thomas Mann. Y en ambas también, podrán hallarse influencias nietzscheanas, románticas por momentos, pero no en otros.

¿Qué habilita estas relaciones? Para responder estas preguntas es posible pensar la historia como efectual. Gadamer, en *Verdad y método*³, sostiene que cada uno pertenece a un horizonte espacio temporal que conforma cuál es la historia efectual en que se encuentra inmerso. Si se piensa en la literatura o cualquier texto, esto determina la manera en que se interpretará, lo cual supone un límite en la forma en que puede comprenderse el mundo. Sin embargo, la comprensión se lograría cuando este horizonte se amplía a través de la fusión del horizonte propio con el del otro. Pero esta comprensión será siempre desde la propia conciencia histórica, en el sentido del propio aquí y ahora del intérprete.

Estos postulados permiten pensar cómo es que textos del pasado pueden atravesar un presente. El texto puede interpelar a un intérprete en un presente, quien posee una conciencia histórica propia que, en caso que logre verdaderamente comprender el texto, habrá ampliado su horizonte. Esa comprensión será dentro de esa historia efectual y no otra. Así, no habría un sentido único que descubrir o lo que verdaderamente quiso decir el autor del texto.

³ Gadamer, Hans Georg: *Verdad y Método I*. Salamanca, España, 2003.

Lo escrito en *Demian* sigue atravesándonos y lo escrito en *La montaña mágica* también, a pesar de ser novelas de principios del siglo XX. Quizás la explicación esté en la afirmación de Gadamer⁴:

No hay nada que sea una huella tan pura del espíritu como la escritura, y nada está tan absolutamente referido al espíritu comprendedor como ella. En su desciframiento e interpretación ocurre un milagro: la transformación de algo extraño y muerto en un ser absolutamente familiar y coetáneo. [...] la capacidad de lectura, que es la de entenderse con lo escrito, es como un arte secreto, como un hechizo que nos ata y nos suelta. En él parecen cancelados el espacio y el tiempo. El que sabe leer lo transmitido por escrito atestigua y realiza la pura actualidad del pasado.

Para continuar el análisis de estas novelas desde una perspectiva romántica, se hace necesario resumir brevemente la trama y algunos aspectos generales de ambas.

*Demian*⁵ fue escrita por Hermann Hesse en 1916-17 y publicada en 1919 bajo el seudónimo Emil Sinclair, nombre del protagonista de la historia. *La montaña mágica*⁶ fue publicada por Thomas Mann en 1924, pero había comenzado a escribirla en 1912. ¿Qué suceso marcó a ambos alemanes? La Primera Guerra Mundial. Y esto lo expresan los narradores de las novelas en la introducción de las mismas. Ninguno vivió en Alemania durante la guerra. Hesse se exilió en Suiza y Mann en Estados Unidos. Por esto, nos parece oportuno comparar el comienzo de los libros.

Tanto en la introducción de *Demian* como en la de *La montaña mágica*, el narrador habla acerca del profundo impacto que tuvo La Gran Guerra. Leemos en *Demian*⁷:

Hoy se sabe menos que nunca lo que es eso, lo que es un hombre realmente vivo, y se lleva a morir bajo el fuego a millares de hombres (...)

⁴ Ibid p 216

⁵ Hesse, Hermann: *Demian*. Argonauta, Buenos Aires 1961. (Ed. Or: 1919)

⁶ Mann, Thomas: *La montaña mágica*. Edhasa. Buenos Aires, 2012. (Ed. or: 1924)

⁷ Hesse, Hermann, *op cit.* p 9

Y también en *La montaña mágica*⁸:

(...) la extrema antigüedad de nuestra historia se debe a que se desarrolla antes del gran vuelco, del gran cambio que hizo tambalearse hasta los cimientos de nuestra vida y de nuestra conciencia... Se desarrolla –o, para evitar sistemáticamente el presente: se desarrolló– en otro tiempo, en el pasado, antaño, en el mundo anterior a la Gran Guerra, con cuyo estallido comenzaron muchas cosas que, en el fondo, todavía no han dejado de comenzar.

En *Demian* conocemos la historia de Emil Sinclair, desde su infancia hasta su participación en la guerra. En líneas generales, la historia comienza con la percepción de Sinclair acerca del hogar y la ciudad, donde el hogar es lo bueno, la luz. Luego conoce a Demian en el colegio, quien lo ayuda a salir de una situación con sus compañeros. Así establecen una amistad, hasta el momento en que Sinclair abandona el hogar. En una primera etapa de su vida fuera de su casa no siente pertenecer a ningún lado, cae en la bebida. Después, los sueños comienzan a tener un rol protagónico en su vida. Conoce a un organista, Pistorius. Luego, se reencuentra con Demian y su madre. La vida con ellos es maravillosa. Hasta que se desata la Gran Guerra, Demian parte a luchar y luego Sinclair. La historia concluye con una despedida entre Demian y Sinclair.

En *La montaña mágica* conocemos la historia de Hans Castorp. Castorp deja su hogar para ir a un sanatorio en la alta montaña a visitar a su primo enfermo. Si bien pensaba quedarse allí tres semanas, acaba por quedarse siete años. En el sanatorio conoce a un mentor, Settembrini y luego a otro, Naphta. Además, en un momento clave de la historia tiene un sueño y luego se produce un encuentro profundo con la música. La historia concluye cuando Castorp decide abandonar el sanatorio para participar de la Gran Guerra. La última escena es de Castorp en la guerra, cantando, el lector puede interpretar que muere allí.

Es decir, a grandes rasgos, en ambas novelas, los personajes abandonan el hogar, conocen a mentores, se descubren a sí mismos en sueños, logran una conexión profunda con la música y participan de la Gran Guerra. Otro aspecto a destacar es que en ambas novelas se les destinan sólo las últimas páginas a la guerra y el final es abrupto.

⁸ Mann, Thomas, *op. cit.* p 8

A continuación, entraremos en detalle en las comparaciones entre ambas historias y cómo es posible vincular distintas temáticas con un abordaje romántico de las mismas.

Romantizar o convertir lo finito en infinito

“Puede que un día se diga de nosotros que echamos a navegar hacia el oeste esperando llegar a unas Indias desconocidas, pero que nuestro destino era naufragar en el infinito.”

Nietzsche, F. - *Aurora*

Los románticos decían que el individuo es inefable. Que hay algo que permanece indecible. Un silencio inaprensible. El individuo es inefable. No alcanzan las palabras para decirlo, para explicarlo o para describirlo en su totalidad. Esto remite a un doble caos, según Safranski⁹: “Ninguna comunicación está realmente en condiciones de hacerse comprensible por completo. Lo que circula entre los seres humanos nada en un océano de cosas incomprensibles.” Por un lado, el propio sí mismo es un caos y, por otro, la relación entre los hombres es un caos.

Individuum est ineffabile, dirá Gadamer¹⁰ que esta frase marca el límite de la expresión lingüística. ¿Por qué? Porque la totalidad es inabarcable, con las palabras nos quedaremos cortos en cierto punto. ¡Y pensar que en ese mismo momento la Ilustración postulaba que la ciencia todo lo podía! ¡Que el lenguaje técnico bastaba para explicar el Universo entero! Imagínense la crítica que esto significaba. La corriente romántica venía a decir que en realidad el lenguaje nunca podría bastar, nunca sería suficiente.

¿Cómo hablar de eso inalcanzable? Los románticos alemanes de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX recurrieron a la ironía. Pero no entendida de manera clásica o socrática. Sino que le dieron una nueva significación. Y para entender qué es la ironía romántica debemos hablar primero de la noción de juego en Schiller.

Schiller parte de pensar que hubo un tiempo en que la pasión y la razón no estaban divididas. Un tiempo anterior a la división del trabajo. Un tiempo anterior a la división entre trabajo y tiempo libre. Y propone que la manera de volver a ese estado es a través del arte como liberación. El juego sería la manera de reconciliar las necesidades que nos impone la

⁹ Safranski, Rüdiger: *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Tusquets Editores. Buenos Aires, 2012. p 60

¹⁰ Gadamer, Hans Georg: “Texto e Interpretación”, en *Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme, 2002; 8ª reimpr. 2010. Tr.: Manuel Olasagasti. Disponible en https://repositorio.uam.es/xmlui/bitstream/handle/10486/283/22150_Texto%20e%20interpretación.pdf?sequence=1

naturaleza y las reglas de la sociedad con nuestra esencia y nuestras pasiones. A través del juego podría lograrse esa armonía propia de los tiempos anteriores.

¿Cómo era concebido el juego en la Ilustración? Como imitación. ¿Qué es lo que propone Schiller? Concebir el juego como creación. Encontramos el mejor resumen de los postulados de Schiller en su célebre frase¹¹: “... sólo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es plenamente hombre cuando juega”.

En esta misma línea es que podemos pensar la ironía romántica y lo que Novalis llama “romantizar”. Schlegel fue quien introdujo la ironía romántica. Podríamos decir que la ironía clásica, que hace referencia a decir una cosa cuando se intenta significar exactamente lo contrario, fue romantizada por Schlegel. Explica Safranski¹²:

[Schlegel] pone lo “finito” para la frase determinada en cada caso y lo “infinito” para la dimensión de lo relativizado y desmentido. (...) a la vista de la supercomplejidad del mundo todo enunciado determinado significa una reducción de la complejidad. Y quien deja entrever que tiene conocimiento de esta reducción de la complejidad, dará a su enunciado, en verdad poco complejo, el tono de reserva romántica.

La ironía romántica es una crítica directa a la pretensión de verdades absolutas de la Ilustración. Al significado único. Uno de los románticos que más utilizó este recurso fue Tieck. Él se ganaba la vida escribiendo novelas que eran vendidas masivamente. Su editor exigía utilizar ciertos títulos o ciertas características del personaje para que fueran más exitosas. Pero claro que para Tieck la venta de las novelas no era lo más importante. Es decir, el sentido de las novelas no se agotaba en su utilidad. Por lo tanto, adquirió la destreza de dejar entrever que podía haber más de una interpretación de una misma trama. Por ejemplo, si el personaje debía ser visto como héroe, pero Tieck consideraba que alguien de esas características no debería ser considerado así, iba dejando pistas escondidas en las distintas frases para que la interpretación pudiera tornarse ambigua.

¹¹ Schiller, Friedrich. “Escritos sobre estética”, en Clásicos del pensamiento, Editorial Tecnos, Madrid, 1990.

¹² Safranski, Rüdiger, *op. cit.* p 59

En su obra *El gato con botas*, el recurso de la ironía romántica se manifiesta en el hecho de hablar del público, reflexionar sobre el mismo. Es decir, en volverse metateatral. Safranski¹³ lo resume de la siguiente manera:

En una escena del cuento, el sabio cortesano Leander afirma que en la pieza recientemente aparecida, el gato con botas, el público está bien diseñado, ante lo cual exclama indignado el público de la escena: en la pieza no aparece ningún público. Leander mira desconcertado por encima del público de la escena al público real.

Estamos ante un escenario entregado al juego, que como una travesura mueve las piezas del público real y del imaginario, del autor, de la ficción y la realidad, de los actores y de las funciones de la obra.

Es posible pensar *La montaña mágica*, tal como asegura García Adáñez¹⁴, como “un gran «juego intelectual» repleto de los más prodigiosos recursos al servicio de la ironía romántica.” ¿Por qué? Hans Castorp, un joven graduado a punto de comenzar sus trabajos como ingeniero, viaja a Berghof, un sanatorio ubicado en una alta montaña, para visitar a su primo. Como mencionamos, si bien planea una estadía de tres semanas, acaba por quedarse siete años.

Sin embargo, por empezar, ninguno de los personajes del sanatorio logra recuperarse. Sólo Hans Castorp logra abandonar el sanatorio y lo hace para ir a pelear en la Guerra. Esto en sí mismo podría concebirse como una ironía. Por otro lado, puede verse que el recurso de la ironía romántica en el sentido de lograr distanciarse de la historia, el juego de lograr el extrañamiento de la obra propia, es utilizado frecuentemente por Thomas Mann. Podemos verlo, por ejemplo, en lo que sigue:¹⁵

¹³ *Ibid.* p 87

¹⁴ García Adáñez, Isabel. “Un gran clásico alemán en el mundo hispánico: La montaña mágica de Thomas Mann.” Actas del II Coloquio Internacional «Escrituras de la Traducción Hispánica». San Carlos de Bariloche, 5-7 noviembre 2010, Albert Freixa y Juan Gabriel López Guix (eds.), 2011. ISBN: 978-84-694-0265-8. Disponible en: <http://www.traduccionliteraria.org/coloquio2/actas.htm> p. 101
URL estable: <http://www.traduccionliteraria.org/coloquio2/actas/GarciaAdanez.pdf>

¹⁵ Mann, Thomas. *op cit.* p 264.

Nos encontramos ante un fenómeno acerca del cual el narrador hace bien en expresar su propia sorpresa, a fin de que el lector no se sorprenda a su vez mucho más de lo necesario. En efecto, mientras que nuestro relato de las tres primeras semanas de Hans Castorp entre las gentes de allí arriba (veintiún días de pleno verano a los que, según las previsiones humanas, debería haberse limitado dicha instancia) ha devorado cantidades de espacio y tiempo cuya extensión no hace sino corresponder a nuestras propias expectativas, más o menos confesadas; las tres semanas siguientes de su visita a ese lugar, en cambio, apenas nos llevarán en líneas, palabras e instantes lo que aquéllas exigieron en páginas, pliegos, horas y días de labor: en un momento, como podremos ver, esas tres semanas volarán y quedarán sepultadas en el olvido.

Esto podría, pues, causar extrañeza y, sin embargo, está justificado y corresponde a las leyes de la narración y la escucha. Porque está justificado y corresponde a tales leyes el hecho de que el tiempo nos dé la sensación de ser largo o breve, de alargarse o contraerse, al igual que le sucede al héroe de nuestra historia, el joven Hans Castorp, sorprendido por el destino de un modo tan tremendo.

Como podemos observar en este fragmento, el autor logra distanciarse, no sólo de la historia, sino que también hace que el narrador se extrañe del propio acto de narrar. Y se dirige directamente al lector. Lo que nos devuelve al ejemplo de la obra de Tieck. Este recurso hace que el lector, que estaba participando de la historia, que sentía que iba caminando al lado de Hans Castorp por el sanatorio y que compartía las abundantes comidas, se dé cuenta de que todo es una ficción. De que hay un narrador y un escritor que toma decisiones respecto de cómo escribir.

Esto constituye en sí mismo un llamado de atención sobre aquella literatura que no nos obligue a pensar. Que no deje entrever que hay algo más allá del relato. Es una manera de mostrar este infinito que es un mar de significaciones con algo tan finito como unas pocas palabras.

Por otro lado, en el fragmento citado se habla de Hans Castorp como un héroe. Sin embargo, en distintos momentos del libro podemos ver que el protagonista es descrito como un ser humano cualquiera. Al comienzo de la novela podemos leer¹⁶:

Como se ve, procuramos recoger todo aquello que puede prevenir en su favor, pero le juzgamos sin exageración y no le haremos ni mejor ni peor de lo que era. Hans Castorp no era un genio ni un imbécil, y si para definirle evitamos la palabra <<mediocre>> es por una serie de razones que no guardan relación ni con su inteligencia ni con su persona en sí...

Este tipo de aclaraciones y descripciones respecto del carácter de no héroe de Hans Castorp se repiten a lo largo del relato, hasta el final mismo¹⁷:

¡Adiós, Hans Castorp, ingenuo niño mimado por la vida! Tu historia ha terminado. Hemos terminado de contarla. No ha sido breve ni larga; ha sido una historia hermética. La hemos narrado por ella misma, porque era digna de ser contada, no por ti, que eras un muchacho sencillo. Aunque, después de todo, es tu historia, tu peripecia; y si te ocurrió será porque algo había en ti...

El despliegue de ironía romántica respecto del acto de narrar también es constante, por ejemplo, al comienzo del capítulo VII en la subsección “Un paseo a la orilla del mar”, leemos diez páginas de pausa y distanciamiento de la novela. Diez páginas de digresión donde el autor reflexiona sobre el tiempo, la narración, la música y la razón. Veamos algunos fragmentos¹⁸:

¿Puede narrarse el tiempo, el tiempo en sí mismo, por sí mismo y como tal? No, eso sería en verdad una empresa absurda. Una narración en la que se dijera: <<el tiempo transcurría, se esfumaba, el tiempo fluía>> y así sucesivamente... Ningún hombre en su sano juicio consideraría algo así como un relato.

¹⁶ *Ibid.* p 50

¹⁷ *Ibid.* p 1047

¹⁸ *Ibid.* p 791-801

[...]

El tiempo mismo, por más que su percepción subjetiva sea débil o nula, tiene una realidad objetiva en la medida en que recoge una actividad y produce cambios. Ésta es una cuestión para filósofos expertos, y sólo fue la desmesura propia de la juventud lo que llevó a Hans Castorp en su día a meterse en sutilezas tales como si el tarro de conservas cerrado herméticamente está al margen del tiempo allá en su estante.

[...]

¿Cómo hacer comprender a las respetables gentes del mundo de allá abajo las transformaciones que se operaban en la vida y en la persona del joven aventurero? La escala de esos conceptos que se desdibujaban en su mente iba creciendo. Si, siendo poco escrupuloso, ya no era fácil distinguir el <<hoy>> del <<ayer>> o del <<anteayer>>, pues cada día se parecía al presente como una gota de agua a otra, era natural sentirse tentado y más que capaz de confundir también ese <<hoy>> presente con el presente de un mes o de un año atrás, y de dejar perder todos ellos en la nebulosa del <<siempre>>. No obstante, en tanto se conservaba cierta conciencia de categorías como <<todavía>>, <<otra vez>>, o <<en el futuro>>, uno podía sentirse tentado de ampliar el sentido de los términos relativos de <<ayer>> y <<mañana>>, a través de los cuales el <<hoy>> se define por diferenciación del pasado y del futuro, y aplicarlos a unidades de tiempo más largas.

[...]

Esperamos que la experiencia y los recuerdos del lector nos sirvan de base para evocar ahora esa maravillosa sensación de estar perdido del mundo. Caminas y caminas... y por ese camino nunca llegarás a casa a tiempo, porque habrás perdido el tiempo, como te habrás perdido en el tiempo.

Vemos en la ironía, entonces, un recurso utilizado por los románticos alemanes, retomado un siglo después en la que sería una de las novelas más emblemáticas de Thomas Mann. Pero estas influencias no se agotan aquí.

Los mitos como forma de reencantamiento del mundo

“Vosotros miráis hacia arriba cuando deseáis elevación. Y yo miro hacia abajo, porque estoy elevado. ¿Quién de vosotros puede a la vez reír y estar elevado? Quien asciende a las montañas más altas se ríe de todas las tragedias, de las del teatro y de las de la vida.”

Nietzsche, F. - *Así habló Zaratustra*.

"El mito unifica las antinomias de la vida: consciente e inconsciente, pasado y presente, individual y social. Todo ello se constituye en una narración que se transmite de una generación a otra. Mientras el lenguaje empírico se refiere a hechos objetivos, el mito se refiere a la quintaesencia de la experiencia humana, al significado y sentido de la vida humana."

May, R. - *La necesidad del mito*.

Cuando hablamos de la ironía romántica la describimos como una manera de expresar lo infinito con recursos finitos. Podemos pensar el mito también como una manera de explicar algo inexpresable. Los mitos, también, cuentan lo oscuro, hablan de lo irracional. No sólo esto, sino que perduran en el tiempo. Las historias se repiten una y otra vez, quizás con una forma distinta, pero en esencia similares. El mito es relato, representación, símbolo.

Cuando los románticos recurrieron al mito lo hicieron en busca de un sentido. Sentido que no encontraban en el lenguaje científico, en las descripciones meticulosas y en los criterios únicamente racionales para ver y explicar el mundo. Como leemos en *Itinerarios de la Modernidad*¹⁹:

En Hölderlin, en el joven Hegel, en Schelling, en Schlegel, en Novalis, el reencuentro con Grecia para proyectar la verdad y la mentira de lo moderno, anticipa que la modernidad, más allá de todos sus progresos y adelantos, no resolverá lo que importa. Lo de fondo, lo que está clavado allá atrás

¹⁹ Casullo, Nicolás, Forster, Ricardo y Kaufman, Alejandro: *Itinerarios de la Modernidad*. Eudeba, Buenos Aires 2011. (Ed. Or: 1999)

poéticamente, luego filosóficamente: el ser y el sentido del mundo, lo trágico del hombre y sus dioses, del hombre y su cultura y su sociedad...

Otro de los postulados de los que partían los románticos alemanes, empezando con Hamann, era que el análisis y la clasificación destruía la unidad; mientras que los mitos conectaban al hombre con el universo. Este retorno al mito que explica a través de símbolos sin desglosar la unidad será una gran influencia para las disciplinas del siglo XX, como el psicoanálisis.

Ahora bien, los distintos representantes del romanticismo alemán harán hincapié en distintos aspectos del retorno al mito. Y estas distintas formas de reencantamiento las veremos también en distintos pasajes de *Demian* y *La montaña mágica*. Siguiendo a Lowy y Sayre, podemos pensar tres maneras en que los románticos vuelven al mito²⁰:

La referencia poética o literaria a los mitos antiguos, orientales o populares, el estudio “académico” -histórico, teológico o filosófico- de la mitología, y el intento de crear un mito nuevo. En los tres casos, la pérdida de sustancia religiosa del mito -resultado de la secularización moderna- lo convierte en una figura profana del reencantamiento, o más bien una vía no religiosa para recuperar lo sagrado.

Respecto a la segunda forma de rescatar el mito, mencionada por Lowy y Sayre, sólo vemos en *Demian* que el personaje Pistorius, amigo organista del protagonista sobre el cual hablaremos más adelante, estudia las religiones y mitos antiguos. Pero no hay una predominancia en esta manera de reencantar el mundo en las novelas analizadas.

La referencia poética o literaria a los mitos antiguos o populares en *La montaña mágica* es utilizada de distintas maneras. Al comienzo de la historia, cuando Castorp llega al sanatorio, conoce a Settembrini, el humanista italiano, quien será su mentor. En su primer diálogo le pregunta²¹:

²⁰ Lowy y Sayre, *op cit.* p 43.

²¹ Mann, Thomas. *op cit.* p 85.

¿A cuántos meses le han condenado nuestros Minos y Radamante? -La palabra condenado sonaba particularmente ridícula en su boca- ¡Déjeme adivinar...! ¿Seis? ¿Nueve directamente? ¡Aquí, desde luego, no escatiman en eso...!

Como es sabido, Minos y Radamante eran jueces en Hades, junto a Eáco. Es decir, al hacer esta referencia se compara al Berghof con el Inframundo, a pesar de que se encuentra ubicado en la alta montaña. A quien se refiere Settembrini es a los dos doctores del sanatorio, Krokovski y Behrens, quienes determinaban la duración de la estadía de los pacientes, según su diagnóstico. Pero recordemos que Castorp simplemente iba a visitar a su primo por tres semanas, por lo cual la referencia mítica continúa y el italiano agrega luego²²:

¡Ah, caramba! ¿Entonces no es usted de los nuestros? ¿Está sano? ¿Sólo está aquí de paso, como Ulises en el reino de las Sombras? ¡Qué audacia descender a las profundidades, el mundo insignificante y absurdo de los muertos...!

Settembrini también, más adelante, se compara a sí mismo con Prometeo. En una ocasión, al hablar acerca de su abuelo, les cuenta a Castorp y Ziemssen²³:

¡Prometeo! Ese fue el primer humanista...

Y más adelante, en otra de sus charlas se declara a sí mismo humanista al hacer, de nuevo, referencia a Prometeo²⁴:

Me dice << ¡Usted es humanista!>>. Indudablemente lo soy, pues soy un amigo del hombre, como lo era Prometeo, un amante de la humanidad y de su nobleza. Pero esa nobleza radica en el espíritu, en la razón, y por eso sería insostenible todo reproche de oscurantismo cristiano...

²² *Ibid.* 86

²³ *Ibid.* p 228

²⁴ *Ibid.* P 360

Otra referencia a Prometeo, por parte de Settembrini, ocurre en una conversación acerca de viajar en un transatlántico. La conversación de viajar por el mar. Y no es menor que Settembrini traiga a colación a Prometeo justo en una conversación sobre este tema. El tema del mar es propio de Herder, también lo será luego de Nietzsche. Es el hecho de partir a lo incierto, a lo que no es tierra firme. El hecho de aventurarse. De conocer nuevas perspectivas, nuevos mundos. Herder se hizo a la mar y con lo que se encontró fue consigo mismo y ese ímpetu fue lo que le permitió formular su teoría en torno a una historia dinámica y a su actividad de recopilación de canciones populares para entender la multiplicidad de tradiciones. Y teniendo en cuenta esto la crítica de Settembrini toma otro significado²⁵:

... la *hybris* de la razón contra las fuerzas oscuras representa el grado más alto de lo humano, y atrae la venganza de los dioses envidiosos y, *per esempio*, la lujosa arca que surcaba el océano se va a pique, y eso constituye un noble final. También la hazaña de Prometeo fue fruto de la *hybris*, y su castigo, condenado a la roca escita, es a nuestros ojos el más sagrado de los martirios. Pero ¿qué es de esa otra *hybris*, de la perdición que se encuentra por adentrarse en el perverso mundo de la sinrazón, de las fuerzas enemigas del género humano? ¿Acaso tiene algo de noble? ¿Puede haber honor en tal conducta?

A lo que hace referencia el término *hybris* es a este intento de traspasar los límites que los dioses imponen a los hombres. Cuando Prometeo les robó el fuego a los dioses para llevarlo a la tierra, lógicamente, traspasó un límite. Sobre lo que advierte Settembrini es sobre el peligro de perder la razón, de quedarse en lo oscuro, la magia, lo irracional; de perderse en la mar.

Respecto de los cuentos o mitos populares, también encontramos referencias en *La montaña mágica*. Por empezar, el nombre del personaje es Hans, nombre que significa Juan en español, generalmente usado en cuentos populares alemanes. Sólo para mencionar algunos ejemplos de la tradición oral alemana recuperada por los hermanos Grimm, encontramos los

²⁵ *Ibid.* p 516

cuentos *Hans el Espabilado*, *Hänsel y Gretel*, donde Hänsel es un diminutivo de Hans, *Juan sin miedo*, *Juan con suerte* y la lista sigue²⁶.

Otra referencia explícita a la tradición oral alemana la encontramos en una charla de Castorp con su primo, Joachim Ziemssen, acerca del zodíaco y las constelaciones. Castorp expone su punto acerca de la contradicción de la duración de los días a lo largo de las estaciones del año. Para expresarlo sostiene²⁷:

Pues no. Es una paradoja digna del pícaro Till Eulenspiegel. En invierno, los días se alargan y en cuanto llega el más largo del año, el veintiuno de junio, el principio del verano, se invierte el proceso, y los días se van acortando a medida que se avanza hacia el invierno.

Till Eulenspiegel era un personaje de cuentos alemanes del siglo VXI, sus historias se caracterizaban por ser satíricas. En distintas historias, presentaba contradicciones que no llegaban a resolverse. El personaje, a través de la burla, buscaba criticar distintos aspectos de la sociedad²⁸.

Otros dos ejemplos de referencias míticas y populares en *La montaña mágica* resultan claves. Por un lado, la referencia al mito del fauno; por otro, la referencia al *Siebenschläfer*.

El mito del fauno es referenciado explícitamente al describir lo que sentía Hans Castorp al escuchar un idilio. Describe que es un prelude sinfónico de origen francés que lo hace imaginar que está en un prado con margaritas de colores. Se imagina como un fauno tocando la flauta de madera. A la pieza musical que está haciendo referencia es justamente al *Preludio a la siesta de un Fauno* de Claude Debussy. Profundizaremos sobre la vivencia de la música que tiene el protagonista un poco más adelante.

El *Siebenschläfer* es un personaje de leyendas alemanas que se adentra en el bosque y se queda dormido. Al despertar, han pasado siete años y distintos sucesos han ocurrido en el

²⁶ Es posible acceder a los cuentos de los hermanos Grimm desde este link: <http://www.grimmstories.com/>

²⁷ Mann, Thomas. *op cit.* p 536

²⁸ García Fernández, Eduardo. (2007) *Till Eulenspiegel, burla y crítica social*. Tesis de Licenciatura, Universidad nacional Autónoma de México. Facultad de filosofía y letras, México. Disponible en: https://www.academia.edu/3483192/Till_Eulenspiegel_burla_y_cr%C3%ADtica_social

mundo.²⁹ Como puede observarse, el paralelismo con este cuento es muy significativo, ya que cuando Hans Castorp parte a la guerra ha estado por siete años en el Berghof. De hecho, la palabra *Siebenschläfer* contiene el número siete en alemán, *Sieben*. El siguiente fragmento, entonces, a lo que hace referencia es a este cuento³⁰:

... Nos limitaremos a decir en tono moderado que estalló la tempestad que todos conocemos; esa ensordecedora explosión de la fatídica amalgama entre la anestesia de los sentidos y la hipersensibilidad; una tempestad histórica - dicho con moderado respeto- que hizo tambalearse los cimientos de la tierra y que, para nosotros, sin embargo, es la tempestad que hace saltar por los aires la montaña mágica y despierta de golpe a nuestro bello durmiente. Totalmente desconcertado, se encuentra en el mundo de los despiertos y se frota los ojos como quien, a pesar de las muchas advertencias, ha pasado muchísimo tiempo sin leer los periódicos.

Es el estallido de la Gran Guerra lo único que logra sacar a Castorp del Berghof. Lo despierta de esa suspensión en tiempo y espacio que significó su estadía en la montaña.

Dionisos: embriaguez y tragedia

De los personajes míticos, uno en especial, aparece de manera explícita y poética en *Demian* y *La montaña mágica*: Dionisos. En el sentido de que algunos personajes, sucesos, reflexiones, hacen referencia a lo dionisiaco. En la mitología griega Dionisos es hijo de Zeus. Es el dios de la vendimia y el vino. Los romanos lo llamaban Baco. Una de sus principales características es que nació dos veces. Es decir, murió y Zeus lo resucitó. También representa las orgías, el éxtasis, la embriaguez, la locura, se lo conoce como “el extranjero” y en distintas historias se cuentan sus aventuras. Los románticos veían en Dionisos una manera de acceder

²⁹ García Adáñez, Isabel (2010) “Un gran clásico alemán en el mundo hispánico: La montaña mágica de Thomas Mann.” Actas del II Coloquio Internacional ... *op cit.* p111.

³⁰ Mann, Thomas. *op cit.* p 1037

a lo infinito, lo que aparece es la experiencia, el vivir el presente por sobre la razón. Dice Safranski³¹:

En los estudiantes de teología del seminario de Tübinga este dios evoca el recuerdo del Cristo crucificado y resucitado; pero Dioniso es más exótico, especial y estimula con más fuerza la fantasía.

Estas características de Dionisos la vemos representada en los episodios de embriaguez de los protagonistas de las novelas. En la novela *Demian* encontramos que Sinclair, luego de abandonar el hogar, en su nuevo lugar de residencia, comienza a frecuentar las tabernas³²:

Además, según fui sintiendo poco a poco, todo aquello, desde la estancia en la taberna hasta el tema de nuestro diálogo, pertenecía a lo prohibido, a lo más prohibido. Y yo encontraba en ello un sabor apasionado y rebelde.

Conservo de aquella noche un recuerdo muy claro. Cuando, muy tarde ya, emprendimos ambos el regreso, bajo la turbia luz de los faroles, en la noche mojada y fría, iba yo borracho por primera vez en mi vida. Aquel estado no me era nada grato, sino, al contrario, muy penoso, y, sin embargo, también tenía algo más, un cierto encanto, una dulzura singular: era rebelión y orgía, vida y espíritu.

El alcohol le permite ser otro, decir cosas que no diría, ser cínico, ir más allá de lo aceptable moralmente. Entonces, tiene una etapa donde es rebelde, donde casi lo expulsan, donde sus compañeros lo admiran debido a las historias que cuenta.

Luego, una noche de verano se encuentra con Demian. El encuentro no ocurre en su lugar de residencia actual, sino en unas vacaciones donde estaba de vuelta por su hogar. Encontramos una referencia literal a Baco, pero lo que le anticipa su mentor es que esta etapa, no es sino el preludio de lo que vendrá, un verdadero encuentro consigo mismo³³:

³¹ Safranski, Rüdiger. *op. cit.* p 148.

³² Hesse, Hermann. *op. cit.* p 64.

³³ *Ibid.* p 75.

– ¿Vas mucho por los cafés? – me preguntó.

– ¿Qué va uno a hacer, si no? – contesté perezosamente –. Al fin y al cabo, es lo más divertido.

– ¿Crees tú? Quizás tengas razón. Desde luego, hay en ello algo que tiene su belleza: la exaltación báquica, pero yo encuentro que en la gente que anda todo el día de bodega en bodega se ha perdido por completo la exaltación. Se ha convertido en un hábito y, a mi ver, de los más filisteos. Una noche de verdadera embriaguez y orgía, a la luz de las antorchas... ¡Eso sí! Pasarse la vida sentado ante una mesa, trasegando vaso tras vaso, ¿qué puede haber en ello? ¿Puedes imaginarte acaso a Fausto sentado una noche y otra en una tertulia de café?

– No todos podemos ser Fausto.

(...) la vida del libertino es una de las mejores preparaciones para el misticismo. Siempre son individuos como San Agustín lo que luego se tornan videntes. También San Agustín comenzó por abandonarse al placer.

Estas referencias a la exaltación báquica, la embriaguez, el vivir el presente en *Demian* son una etapa de la vida del personaje. Son un primer perderse.

En *La montaña mágica*, en cambio, hay un personaje que encarna estos mismos aspectos. Se trata de Mynheer Peeperkorn. Él es un holandés que llega al sanatorio junto con Clavdia Chauchat, de quien Hans Castorp estaba enamorado. Peeperkorn capta toda la atención del protagonista por su excentricidad y su habilidad para generar fascinación. En la primera noche de su llegada, pasada la cena, organiza una fiesta (si así podría llamarse) y todos beben vino y juegan hasta la madrugada, algo que no era común en el Berghof. Peeperkorn se embriaga y este estado se repite luego en otras ocasiones.

Sobre esa primera noche y la impresión que generaba en todos los pacientes el narrador nos explica:³⁴

Sin embargo, no eran sólo el juego y el vino lo que provocaba en todos ellos aquel estado de alta tensión, aquel ardor en la cara, aquella dilatación de las pupilas brillantes o lo que hubiese podido llamarse el esfuerzo colectivo de

³⁴ Mann, Thomas. *op. cit.* p 824-825

toda aquella pequeña comunidad, el estado de alerta máxima, de concentración extremas; era sobre todo la influencia del fortísimo carácter que se encontraba entre los asistentes, de la gran <<personalidad>> de Mynheer Peeperkorn, que los lideraba y dirigía con los magníficos gestos de sus manos y que hacía sentir a todos la fascinación del momento por medio de las expresiones de su rostro, de su mirada pálida bajo los espectaculares surcos de su frente, de su palabra y de sus espléndidas pantomimas.

[...]

Pero, ¿qué decía en realidad? No eran más que cosas muy confusas, tanto más ininteligibles a medida que iba bebiendo. (...) y sin ofrecer resistencia se rendían ante él con un fervor que superaba enormemente el grado de pasión de los que muchos se creían capaces.

Y vemos entonces un personaje que en nada se parece a los otros mentores de Hans Castorp, Settembrini y Naphta. Que no dice algo que lo haga reflexionar, que no se enreda en discusiones y debates filosóficos o políticos. Lo que genera esa especie de idolatría es la personalidad, es algo del carácter, de la experiencia de compartir con él, no su intelecto o su capacidad de argumentación y análisis de la realidad. El acto mismo de embriagarse no es visto por Castorp como algo bajo o decadente, no es juzgado desde un lugar moral:³⁵

Baco mismo -pensó Hans Castorp-, cuando estaba borracho se apoyaba en sus compañeros, que le seguían entusiasmados, sin perder por ello su naturaleza divina...

Entonces, cuando llega el momento de acompañarlo a su cuarto porque no podía tenerse en pie, el narrador reafirma:³⁶

Sin duda, el hacer que lo sostuvieran de aquella manera era un lujo de soberano que se permitía, pues en caso necesario, bien habría podido andar solo, pero

³⁵ *Ibid.* p 829.

³⁶ *Ibid.* p 840.

despreciaba ese esfuerzo que, todo lo más, significaría que quería disimular ante el público su magna borrachera, de la cual no sólo no se avergonzaba, sino que estaba orgulloso, se complacía en ella y se divertía como un rey empujando y haciendo dar tumbos a derecha e izquierda a sus dos servidores.

Estas actitudes y pensamientos representan lo dionisiaco en el personaje, a lo que se suma, como Castorp mismo le dice en una ocasión que “lo suyo es más bien el sentimiento”.³⁷

Por lo tanto, en ambas novelas hay referencias explícitas a Baco y a la embriaguez. La diferencia es que en *Demian*, Sinclair siente que es un estado penoso, no se enorgullece especialmente de sus episodios de ebriedad. Mientras que Peeperkorn, en *La montaña mágica*, sí lo hace. Sin embargo, ambos causan admiración en quienes los rodean cuando se encuentran en ese estado. Sinclair obtiene la admiración de sus compañeros, Peeperkorn, la de los otros pacientes del sanatorio.

Quedarnos sólo con la embriaguez, el sentimiento, el baile, sería perdernos otro lado de Dionisos. Pero para conocer ese otro lado debemos primero revisar brevemente cómo concebía Nietzsche a Dionisos.

Nietzsche en su obra *Ecce Homo* resume en un párrafo su concepción de este dios griego:³⁸

“El alma que posee la escala más inmensa y que puede descender hacia lo más profundo, la más vasta de todas las almas, la que más lejos puede correr y cerrar y vagar dentro de sí misma”, “la más necesaria, que por placer se arroja en el azar, el alma que es, y se sumerge en el devenir, la que posee, y quiere sumergirse en el querer y en el desear, la que huye de sí misma, y que a sí misma se da alcance en los círculos más extensos, el alma más sabia, a quien más dulcemente habla la locura, la que más se ama a sí misma, en la que todas las cosas tienen su ascensión y descenso, su flujo y su reflujo”. Pero esto es el concepto mismo de Dionisio. (...) “A todos los abismos llevo yo entonces, como una bendición, mi decir “sí” ... y he aquí también el concepto mismo de Dionisio.

³⁷ *Ibid.* p 856.

³⁸ Nietzsche, Friedrich: *Ecce Homo*. Gradifco, Buenos Aires, 2007. (Ed. Or: 1908) p 94

De quien habla aquí Nietzsche es de su Zaratustra, ese último hombre que renuncia a buscar algo semejante. Y aquí no hay sólo embriaguez, orgía, lujuria y sentimiento, hay más, porque es un Dionisos resucitado, que ha atravesado las tinieblas. Es un Dionisos que va más allá del romanticismo, que supera el romanticismo del que Nietzsche se distancia. ¿Cuál es? Como dice en su *Gaya Ciencia*:³⁹

Ya se ve que en el aquel entonces malentendí, tanto en el pesimismo filosófico como en la música alemana, lo que constituye su peculiar carácter: su *romanticismo*. ¿Qué es el romanticismo? Es lícito considerar todo arte, toda filosofía, como remedio curativo e instrumento al servicio de la vida, de la vida que crece y lucha: siempre presuponen sufrimiento y personas que sufren. Pero hay dos tipos de personas que sufren, por un lado, aquellas a las que hace sufrir la *sobreabundancia de vida* y quieren un arte dionisiaco, e igualmente una visión trágica de la vida y un conocimiento trágico de la misma; por otra parte, las que sufren por *empobrecimiento de la vida* y buscan tranquilidad, sosiego, mar en calma, redención de sí mismos por el arte y el conocimiento, o bien la embriaguez, el espasmo, la narcotización, la locura.

Entonces, el Dionisos de Nietzsche es capaz de soportar también la visión trágica de la vida. El Dionisos de Nietzsche no se suicida ni se rinde ante el cristianismo, ni es pesimista. ¿Cómo entender mejor a este dios? Contraponiéndolo con otro, con Apolo. En *La montaña mágica* vemos esta contraposición en el capítulo Nieve.

En este capítulo, Hans Castorp se aventura a esquiar entre los bosques en lo alto de la montaña. Allí se enfrenta a una tormenta de nieve y toma un poco de oporoto que llevaba consigo. Tiene un sueño en el que vemos representado lo apolíneo y lo dionisiaco. Poco después, despierta, reflexiona sobre el sueño, donde llega a importantes conclusiones sobre la vida y sobre su estadía en el Berghof, pero una vez ya de vuelta en el sanatorio, todo lo olvida.

³⁹ Nietzsche, Friedrich: *La Gaya Ciencia*. Edaf, Madrid, 2002. (Ed. Or: 1879-1882) p 395

El bosque, en los cuentos populares alemanes, suele significar el lugar donde encuentran las hadas, lo encantado, la magia, el misterio. A su vez, es el lugar donde se retiran distintos personajes a pensar y reflexionar. Es en el bosque donde Hans Castorp tiene este sueño. Al principio, ve un hermoso paisaje, prados, el sol, el mar, jóvenes a caballo, muchachas bailando, una tocando la flauta pastoril, otros enseñando arco a jóvenes, otros pescando, ve parejas, cabras y hasta un pastor. El narrador nos da más detalles acerca de qué se le pasaba a Castorp por la cabeza mientras observaba todo aquello:⁴⁰

<< ¡Es maravilloso! -pensó Hans Castorp-. ¡Completamente prodigioso y fascinante! ¡Qué guapos, qué sanos, qué inteligentes y felices! No sólo son bellos externamente, sino también en su interior inteligentes y amables. Eso es lo que me conmueve y enamora por completo de ellos: su espíritu y su esencia, quiero decir, el espíritu con el que viven y conviven.>> Se refería a aquella cordialidad y aquella igualdad en el trato y aquella cortesía natural que mostraban los hijos del sol: el respeto desenfadado, disimulado tras una sonrisa y en todo momento, de un modo casi imperceptible, fruto de un vínculo espiritual compartido por todos, de una idea interiorizada y arraigada en lo más profundo de su ser...

Esta primera parte del sueño podemos interpretarla como lo apolíneo. Por un lado, llama a todos aquellos jóvenes “hijos del sol”. Además, Apolo era el dios de la belleza, de la razón, de la luz, de los pastores, de los arqueros; es decir, de aquello que ve Castorp en su sueño.

Luego, le llama la atención un joven en particular. Y descubre, detrás de él, un templo, al cual ingresa. Un templo que pasaba desapercibido entre tanta luminosidad. Y al entrar, las imágenes cambian por completo. Ve unas estatuas de madre e hija, pero con gesto triste. Y lo que empieza a crecer en su interior, ahora, es angustia. Y cada paso entre las columnas del lugar, le parecen troncos de un bosque. Finalmente, lo que ve le produce escalofríos:⁴¹

⁴⁰ Mann, Thomas. *op cit.* p 717

⁴¹ *Ibid.* p 720.

Dos mujeres de cabellos grises, desgredadas, medio desnudas, de colgantes senos de bruja y pezones largos como dedos, se entregaban a las más horripilantes acciones ante las llamas del brasero. Sobre una crátera descuartizaban a un niño; en medio de un silencio salvaje, lo descuartizaban con sus propias manos – Hans Castorp veía los finos cabellos rubios manchados de sangre – y devoraban los pedazos haciendo crujir los frágiles huesecitos dentro de sus bocas, mientras la sangre rezumaba entre sus crueles labios.

Lo que encuentra entonces, es el aspecto trágico de la vida. Las tinieblas. El estupor y el deseo de huir de allí es lo que hace que despierte. Esta segunda parte del sueño es lo dionisiaco, pero no entendido en sentido de embriaguez, sino de aquel que conoció la muerte. Una vez más, el hecho de recurrir a imágenes míticas nos recuerda al rescate romántico de Grecia en el sentido de significar más allá de la literalidad de lo escrito. Hans Castorp, al volver al sanatorio, olvida su sueño y las revelaciones que tuvo en la tormenta. Este giro, el hecho de que no signifique un cambio en la vida del protagonista, nos muestra un narrador que se ríe, una vez más, irónicamente.

El nuevo mito: dios y diablo conjugados

Dionisos nos lleva a la tercera manera de intentar reencantar el mundo desde la mitología: la creación de un nuevo mito. Volvamos un momento al romanticismo de Jena. Hölderlin y Schlegel recuperan los mitos de la sociedad griega. Pero lo hacen de manera diferente, si Hölderlin tiene una mirada más nostálgica y recurre al mito como única manera de salvar al hombre, de reconciliarse consigo mismo; Schlegel, en cambio, tiene una mirada orientada hacia un futuro.

Schlegel⁴² manifiesta su crítica a un mundo moderno que considera desencantado y la necesidad de volver a Grecia:

⁴² Schlegel, Friedrich. “Alocución sobre la mitología” (1800) en Autores varios (Schlegel, Moritz, Schelling, Hölderlin, Hegel): Escritos teóricos sobre romanticismo. (Material Cátedra Kaufman, Segundo Cuatrimestre 2013, seminario de historia del arte)

Pues éste es el comienzo de toda poesía, abolir el funcionamiento y las leyes de la razón que piensa razonablemente, y trasladarnos de nuevo a la bella confusión de la fantasía, al caos original de la naturaleza humana, para el que hasta ahora no he conocido símbolo más hermoso que el abigarrado hervidero de los dioses antiguos.

Pero piensa una nueva mitología como posible, una mitología que atravesase al hombre en su totalidad, en su ser más profundo, su alma, su espíritu. ¿Cómo? La respuesta parece estar en la poesía. El lenguaje que dice la verdad y no en la razón técnica-científica. Afirma⁴³:

La nueva mitología, por el contrario, ha de surgir de las profundidades más hondas del espíritu; debe ser la más artificiosa de las obras de arte, pues debe contenerlas todas, ser un lecho nuevo y un recipiente para el manantial antiguo y eterno de la poesía, ser incluso el poema infinito que guarda las semillas de todos los poemas [...] la belleza más elevada, el orden más alto, sólo puede ser el del caos, es decir, el de aquel que sólo espera el contacto del amor para desenvolverse en un mundo armónico, el de aquél, tal como lo fue el de la mitología y poesía antiguas. Pues la mitología y la poesía son inseparables y ambas una cosa.

Lo que hace Schlegel es mirar al pasado para construir un futuro, que ve irremediabilmente unido al arte. A este gusto por lo infinito. Y este nuevo mito, que surge de las profundidades más hondas del espíritu, puede vincularse también a Fichte y su propuesta del Yo que crea desde la nada. Como sostiene Safranski⁴⁴:

Fichte quería difundir entre sus oyentes el gusto de ser un yo; pero no el gusto de ser un yo cómodo, sentimental, pasivo, sino el de ser un yo dinámico, fundador y creador de mundo.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Safranski, Rüdiger *op cit.* p 69.

Sólo un yo así era capaz de crear el mito necesario para el mundo moderno, que superara las limitaciones de la razón.

También Schleiermacher, desde su vuelta a la religión, proponía un nuevo mito. Para él, la religión, como para Schlegel el arte, era sentido y gusto por lo infinito. Tal como afirma Safranski:⁴⁵

[Schleiermacher] Define, por tanto, la experiencia religiosa como un ámbito del ser entre el conocimiento, que se vincula a la racionalidad, y la moral, que sigue la ley aceptada con libertad. La experiencia religiosa es sentimiento e intuición de la infinitud del universo. También la llama, sencillamente, sentido para el universo. Se refiere a la impresión profunda que el universo nos produce, a los escalofríos ante lo monstruoso y la devoción ante lo sublime. Schleiermacher habla con entusiasmo de una naturaleza animada. También tenía tonos eróticos su mística del ser.

Y este infinito del que hablaba Schleiermacher, al que se podía acceder, por ejemplo, a través de las historias de los griegos, incluía en sí lo pasado y lo futuro, era abierto. Ahora bien, no hay que confundir la vuelta a la religión como forma de reencantar el mundo, con la Iglesia como institución. Como sostiene Safranski:⁴⁶

Si la religión estaba a la orden del día entre los románticos, esa religión no era propiamente cristiana. Era una religión fantaseada o una religión de la fantasía.

¿Por qué? Justamente porque no era posible concebir una religión que no diera lugar a la imaginación, a la creación, a la libertad. En los escritos de Novalis, por ejemplo, no se deja ver una Iglesia institucionalizada, sino un vínculo con la religión a nivel místico. Novalis

⁴⁵ *Ibid.* p 128.

⁴⁶ *Ibid.* p 122.

también destaca el mito que contiene la poesía. Y asegura que es la poesía la única manera de decir una verdad⁴⁷:

La capacidad para la poesía tiene mucho en común con la capacidad para el misticismo. Es la misma que para lo peculiar, lo personal, lo desconocido, lo misterioso (...) representa lo irrepresentable. Ve lo invisible.

En *Demian* encontramos estos dos aspectos de la vuelta a la religión. Por un lado, la reinterpretación de historias. Quien sugiere a Sinclair que otro tipo de lecturas sobre lo escrito son posibles es Demian. Los pasajes que reinterpretan son la historia de Caín y Abel y la de los ladrones al lado de Cristo en la cruz. Todo ocurre cuando recién lo conoce y durante el curso de confirmación. El protagonista se debate entre las enseñanzas bajo las cuales fue educado y estas nuevas posibilidades que le comenta Demian. Una de las principales conclusiones a las que llega es:⁴⁸

...las personas religiosas me inspiraban, ahora como antes, el más profundo respeto. Lo que sucedía era que Demian me había habituado a considerar y a interpretar las tradiciones religiosas y los dogmas de una manera más libre, más personal, más jugosa y más rica en fantasía.

Por otro lado, el protagonista también experimenta esta religión de la fantasía. Ocurre luego de su período de frecuentar tabernas. Ve una chica en la calle, a quien nombra Beatrice, pero a quien nunca le habla. Jamás se conocen y, sin embargo, la idealiza. Esto inspira en él un cambio de actitud. Un quiebre. ¿Por qué? Parece encontrar otra vez un sentido a su vida:⁴⁹

(...) Poseía de nuevo un ideal, la vida se mostraba de nuevo colmada de presagios en un misterioso, rosado albor, y todos los sarcasmos se

⁴⁷ Novalis, "Fragmentos, I. Sobre el poeta y la poesía" (versión castellana de Herta Schulze) en *Escritos escogidos*, Visor, Madrid, 1984.

⁴⁸ Hesse, Hermann. *op cit.* p 53

⁴⁹ *Ibid.* p 69

embotaron contra mi apacible insensibilidad. Volvía a ser sueño de mí mismo, aunque solo como esclavo y servidor de una imagen venerada. (...)

Este nuevo “mundo luminoso” era, además, propia creación mía; no era ya una fuga en busca del refugio materno, de la seguridad irresponsable, sino una servidumbre estatuida por mí y que yo mismo me imponía, plena de responsabilidad y disciplina.

Erigí mi altar con la imagen de Beatrice, y, al consagrarme a ella, me consagré al espíritu y a los dioses. (...) Mi fin no era el placer, sino la pureza; no la felicidad, sino la espiritualidad y la belleza.

Lo que destaca Sinclair es cómo esta veneración la hace de manera voluntaria, no es heterónoma, se la impone él mismo a sí mismo, porque lo elige y porque crea. Esta actitud, como dijimos, es una concepción de la religión en términos románticos, en términos de Novalis y Schlegel. Claro que no dura para siempre. Pero le sirve de impulso. De vuelta a un centro.

Estábamos hablando de la búsqueda de un nuevo mito. En ambas novelas piensan un nuevo mito que abarque lo considerado bueno y lo considerado malo. Que supere la división. Justamente lo que también los románticos criticaban al cristianismo, es decir, la imposición de reglas o límites, la no libertad, el no espacio para crear, para usar la imaginación, para jugar. Y lo que encontramos también en ambas novelas, son planteos acerca de la necesidad de que esta nueva religión no sea individual.

En *Demian*, muy tempranamente Demian le advierte a Sinclair acerca de los defectos que él ve en la religión y por qué era necesaria una nueva religión, un nuevo mito:⁵⁰

Pero escúchame todavía un momento: es éste uno de los puntos en los que se ve más claramente los defectos de esta religión. Todo este Dios de la antigua y la nueva alianza es, desde luego, una figura extraordinaria, pero no es lo que realmente debiera ser. Es lo bueno, lo noble, lo paternal, lo bello y también lo elevado y lo sentimental. ¡Está bien! Pero el mundo se compone también de

⁵⁰ *Ibid.* p 55

otras cosas. Y todas estas cosas se adjudican sencillamente al diablo; toda esa parte del mundo, toda esa mitad, es encubierta y silenciada.

(...)

Por lo tanto, al lado del culto a Dios, deberíamos celebrar un culto al demonio. Eso sería lo acertado. O crearnos un dios que integrara también en sí mismo al demonio y ante el cual no tuviéramos que cerrar los ojos para no ver las cosas más naturales del mundo.

Este nuevo Dios del que habla Demian podemos pensarlo como un Dionisos en términos nietzscheanos. En la novela resulta ser la vuelta a un dios antiguo, Abraxas. Sinclair conoce a este dios debido a que recibe una nota, luego de pensar en Demian con intensidad y de haberle enviado un dibujo. Esta actitud de invocar con el pensamiento y con la intención es romántica también y nos devuelve a Yo de Fichte y al idealismo mágico de Novalis.

El mensaje que recibe Sinclair le resulta revelador:⁵¹

“El pájaro rompe el cascarón. El huevo es el mundo. El que quiere nacer tiene que romper un mundo. El pájaro vuela hacia dios. El dios se llama Abraxas.”

¿Quién era este dios? El que reunía en sí mismo lo divino y lo demoníaco. El que le permitía superar sus represiones, le daba libertad. Todo lo que aprende sobre Abraxas, lo hace guiado por su mentor, el organista Pistorius. De quien después se separa. ¿Por qué? Justamente porque la búsqueda del nuevo mito es en el futuro, como lo es en Schlegel. Cuando comienza el fin de la relación con Pistorius, Sinclair reflexiona:⁵²

[Pistorius] Gustaba demasiado de permanecer en el pasado, y lo conocía demasiado bien; sabía demasiado de Egipto y de la India, de Mithras y de Abraxas. Su amor se enlazaba a imágenes que la Tierra había visto ya, y, al mismo tiempo, se daba, en su interior, cuenta perfecta de que lo nuevo había de ser nuevo y distinto y manar de un suelo virgen, en lugar de ser extraído

⁵¹ *Ibid.* p 79

⁵² *Ibid.* p 108-109

trabajosamente de los museos y las bibliotecas. Su misión era quizá ayudar a otros hombres a llegar a sí mismos, como había hecho conmigo. Pero no era su misión darles lo inaudito, los nuevos dioses.

Luego de estos pensamientos es que Sinclair llega a la conclusión de que la verdadera misión de cada uno es llegar a sí mismo, a su propio destino. Y es después de esto, después de terminar el último año escolar y cuando ya estaba en la Universidad que se reencuentra con Demian y con la madre de Demian, Eva. A quien había visto en sueños sin saberlo. Con ellos, también, es que volverá a surgir lo del nuevo mito. Pero esperemos un momento para hablar de esto, porque tiene que ver con el otro aspecto, con el de la comunidad y antes es conveniente ver cómo aparece el nuevo mito en *La montaña mágica*.

En la novela de Thomas Mann también hay un personaje y mentor con un pasado como “casi sacerdote”. Se trata de Naphta, quien es distinto a Pistorius, pero tienen en común el haber estado a un paso de ser Padre. Naphta, además, da clases en el instituto de enseñanza de Davos, en palabras de Settembrini es un “excelente latinista”⁵³. El personaje de Naphta, en *La montaña mágica* cobra mayor sentido al entablar discusiones con Settembrini. Uno es totalitarista, el otro liberal. Uno oscurantista, el otro partidario de la razón y defensor de la moral burguesa.

Naphta también, como ocurre en *Demian*, reinterpretaba las escrituras, lo cual le generaba discusiones con el rabino. ¿No dijimos todavía que era de origen judío? Luego conoció a un jesuita, quien lo acogió en un internado. Después se convirtió en un joven seminarista, pero una enfermedad que le provocaba vómitos de sangre le había impedido continuar. Y es Naphta quien plantea la unión entre el Dios y el Diablo, lo cual, por supuesto, espanta a Settembrini:⁵⁴

Naphta puntualizó que Settembrini no estaba planteando los términos correctamente. Lo decisivo en su visión del mundo era que hacía de Dios y del Diablo dos figuras o dos principios distintos, y que colocaba la <<vida>> —exactamente igual que en la Edad Media— entre ambos como el objeto por el

⁵³ Mann, Thomas. *op. cit.* p 543

⁵⁴ *Ibid.* p 672.

que ambos luchaban. Sin embargo, en realidad eran una misma fuerza, y era ésta la que, como principio religioso que ambos representaban, se oponía a la vida, a la vida burguesa, a la ética, a la razón y a la virtud.

(...) (Settembrini) El bien y el mal, la santidad y el crimen, ¡todo revuelto! ¡Sin criterio, sin voluntad! ¡Sin la capacidad de rechazar lo que es rechazable!

Podemos ver cómo lo apolíneo y lo dionisiaco se ven representados también en los personajes: el caos y el orden. La oposición entre ellos la resume Hans Castorp en uno de sus pensamientos.⁵⁵

Settembrini tenía miedo del <<espíritu absoluto>> y quería identificar el espíritu con el progreso democrático a toda costa, horrorizado por el libertinaje religioso del implacable Naphta, que mezclaba los conceptos de Dios y el Diablo, la santidad y el crimen, el genio y la enfermedad...

Ya profundizaremos respecto del punto del genio y la enfermedad, por cierto. Pero lo que encontramos en común en ambas novelas, entonces, es que la religión se ve cuestionada en el sentido de que los personajes que intentaron ser sacerdotes se quedaron en la última milla. ¿Por qué? Justamente porque ambos, Pistorius y Naphta, consideran que es posible conjugar a Dios y al Diablo.

Como decíamos, Pistorius tampoco llega a ser sacerdote, y lo explica en sus propias palabras a Sinclair:⁵⁶

Ahora parece raro –dijo Pistorius– que yo fuese en tiempos estudiante de teología y hasta estuviese a punto de hacerme sacerdote. En realidad, mi error fue puramente formal. Mi vocación es, desde luego, el sacerdocio. Lo que pasó fue que me declaré satisfecho demasiado pronto y me puse a disposición de Jehová antes de conocer a Abraxas. Pero toda religión es bella. Toda religión es alma, lo mismo tomando la comunión cristiana que yendo en peregrinación a la Meca.

⁵⁵ *Ibid.* p 678-679

⁵⁶ Hesse, Hermann. *op. cit.* p 95

Pero, entonces –opiné yo–, hubiera podido perfectamente hacerse sacerdote. No, Sinclair, no. Hubiera tenido que mentir. Nuestra religión es practicada como si no lo fuese. Se la presenta como un producto de la razón. (...) Los escasos creyentes verdaderos –conozco un par de ellos– se atienen a la letra y no habría de serme posible decirles que, para mí, Cristo no es una persona, sino héroe, un mito, una sombra gigantesca en la cual se ve proyectada la Humanidad a sí misma sobre el muro de la eternidad.

Entonces, lo que hay en ambos “casi sacerdotes” es una crítica a la religión como era concebida en la modernidad. Ya que ellos la ven como algo que va más allá de la mera forma, de la mera adoración. Y es esta crítica la que podemos interpretar como romántica. Pero también, encarna un cuestionamiento a la moral, a la distinción entre el bien y el mal, lo bello y lo feo, el orden y el caos; y es ahí donde resuena Nietzsche.

Falta todavía un aspecto del nuevo mito, de la nueva religión necesaria, y es que no puede ser individual. ¿Por qué este nuevo mito necesita de la comunidad? Como explica Safranski, no bastaba con que los poetas se hagan su mitología privada. Y es que los románticos alemanes, Schelling, Schlegel, Hegel, cada uno en sus escritos y en sus propios planteos, lo que buscaban era una nueva mitología que uniera a la sociedad. Que excediera la alienación y las divisiones existentes. La nueva mitología de la razón lo que buscaba era unir al pueblo, lo sensible con la razón. La concepción física de la naturaleza con la mitológica.

En *Demian*, vemos a los personajes hablar de una nueva religión, no necesariamente de la mitología de la razón planteada por los románticos alemanes un siglo antes, pero sí de la necesidad de un nuevo mito. Cuando Sinclair está aún en la escuela, antes de su confirmación, vislumbra esta idea por primera vez:⁵⁷

Ante la confirmación, que nos era presentada como nuestra solemne recepción en la comunidad de la Iglesia, se me imponía la idea de que, para mí, el valor de aquellos seis meses de enseñanza religiosa no estaba en lo que había aprendido, sino en la proximidad y en la influencia de Demian. Donde me encontraba ya dispuesto a ser recibido no era en la Iglesia, sino en algo muy

⁵⁷ *Ibid.* p 57.

distinto, en una orden del pensamiento y de la personalidad, que debía existir en algún modo sobre la Tierra, y cuyo representante o emisario era, para mí, mi amigo.

Más adelante, cuando frecuenta a Pistorius, él también le habla de una nueva religión que vendrá, de la que le hubiera gustado ser sacerdote:⁵⁸

Nuestra fe, aquella para la cual hemos elegido ahora el nombre de Abraxas, es muy bella, querido Sinclair. Es lo mejor que tenemos. Pero está todavía en mantillas. Aún no le han crecido las alas. Y una religión solitaria no es nada. Tiene que hacerse colectiva; ha de tener cultos y adeptos, fiestas y misterios...

Vemos aquí reforzada esta idea de que una religión o una mitología no puede ser únicamente privada, sino que debe ser compartida. Finalmente, cuando Sinclair pasa momentos con Demian y su madre parece formar parte de una pequeña comunidad, en la que comparten ciertos ideales, aunque no se hable concretamente de un dios. Esta comunidad parte de una crítica a la sociedad y cómo se relacionan los hombres en ella. Y vislumbran otro futuro, un cambio que se aproxima. Así lo explica Demian en un paseo por las calles con Sinclair una noche de lluvia:⁵⁹

En todas partes –dijo– reinaba la comunidad y el instinto gregario, y en ninguna, la libertad y el amor.

[...]

La comunidad –continuó diciendo– es algo muy bello. Pero lo que ahora vemos florecer por todas partes no es la comunidad verdadera. Ésta surgirá, nueva, del conocimiento mutuo de los individuos y transformará por algún tiempo el Mundo. Lo que hoy existe no es comunidad; es, simplemente, rebaño. Los hombres se unen porque tienen miedo unos de otros, y cada uno se refugia entre los suyos. Los señores, en su rebaño; los obreros en el suyo;

⁵⁸ *Ibid.* p 95.

⁵⁹ *Ibid.* p 115.

los intelectuales en otro ... ¿Y por qué tienen miedo? Se tiene miedo cuando no se está de acuerdo consigo mismo.

[...]

Estos hombres que se hacían tan temerosamente están llenos de miedo y de maldad, ninguno se fía de otro. Se mantienen fieles a ideales que no lo son ya, y lapidan furiosos, a quien intenta erigir otros nuevos. Siento iniciarse ya grandes conflictos que no pueden tardar en surgir (...) Naturalmente no habrán de “mejorar” el Mundo. (...) Pero tampoco serán completamente inútiles. Revelarán la miseria de los ideales actuales y obligarán a derrocar toda una serie de dioses de la Edad de Piedra. Este mundo, tal y como es hoy, quiere morir, quiere hundirse y se hundirá.

Vemos en este fragmento una premonición de algo nuevo. Un nuevo tipo de comunidad, donde los hombres ya no se unan por miedo, sino por elección. Este planteo del instinto gregario desde el miedo, del rebaño, nos devuelve a los planteos nietzscheanos también. Sólo como ejemplo, veamos unas breves líneas de su *Gaya Ciencia*:⁶⁰

Una mirada fría, un torcer el gesto de aquellos bajo los que, y para los que uno ha sido educado, siguen siendo temidos aun por el más fuerte. ¿Qué es propiamente lo que ahí se teme? ¡Quedarse solo! ¡Un argumento, este, que derriba incluso los mejores argumentos a favor de una persona o cosa! Así habla el instinto gregario por nuestra boca.

Sinclair pasa a formar parte de la pequeña comunidad de Demian y su madre antes de partir a la guerra. La descripción de este círculo no se asemeja al de la “falsa comunidad” que ven en todos lados. La etapa en la que frecuenta la casa de Demian y su madre es la más feliz de su vida, en las propias palabras del protagonista. Y lo que ejemplifica es otra manera de vivir en comunidad. Como explica:⁶¹

⁶⁰ Nietzsche, Friedrich: *La Gaya...* op cit. p 126.

⁶¹ Hesse, Hermann. op cit. p 123-124

Nuestra labor era constituir en el Mundo una isla, quizás un ejemplo, y cuando menos, el anuncio de una distinta posibilidad. Por tanto tiempo antes solitario, conocí ahora aquella comunidad que se hace posible entre hombres que han gustado la más absoluta soledad.

[...]

Para, la Humanidad –a la cual, como nosotros, amaban– era algo terminado, que había que ser conservado y protegido. Para nosotros, la Humanidad era un lejano futuro hacia el que todos caminábamos, sin que nadie conociera su imagen ni constataran escritas sus leyes en parte alguna.

[...]

Toda confesión, toda doctrina salvadora, nos parecía muerta e inútil desde un principio. Para nosotros no había más que un deber y un destino: llegar a ser cada uno perfectamente él mismo...

Entonces, lo que vemos hacia el final de *Demian* es el planteo de que otro tipo de comunidad es posible y la certeza de que lo que debe hacer cada uno es encontrarse a sí mismo. Que sólo así es posible una verdadera reunión con otros. No hay acá el planteo de un nuevo dios a adorar, pero sí puede pensarse que la Humanidad de un “lejano futuro” es el nuevo mito.

Por lo tanto, podemos ver que en *La montaña mágica* y en *Demian* queda planteada la crítica a la moral, la necesidad de un nuevo dios, un nuevo mito que incluya lo que está por fuera de “lo bello y lo bueno”. También, específicamente en *Demian* vemos que el nuevo mito incluye una humanidad distinta que todavía no se vislumbra, pero que llegará. No hay una certeza o una afirmación de que este nuevo mito esté ligado al arte o la poesía, como lo había en los románticos de Jena; pero sí, al igual que un siglo antes, las principales instituciones son puestas en cuestión, de una u otra manera.

El Universo en el Individuo: el reencantamiento de la naturaleza

“De la agenda cuadriculada (...)

6. El hombre conoce el macrocosmos por microcosmos, pero él mismo y toda cosa son macro y microcosmo, porque cada cosa supone el Universo como el Universo contiene toda cosa.”

Castillo, A. – *El que tiene sed*.

Veremos ahora otra manera de reencantar el mundo en la modernidad, la conexión con la naturaleza. El romanticismo concibe al ser humano como parte de la naturaleza y como contenedor de la misma. Esta manera de pensar al hombre la vemos en distintos pasajes de *Demian* y *La montaña mágica*. El hombre como microcosmos. Expresando en sí mismo lo contenido en el Universo. Un hombre parte de una totalidad. Único, pero unido a muchos al mismo tiempo. Como sostienen Lowy y Sayre⁶²:

Unidad del yo con dos totalidades englobadoras: por una parte, con el Universo entero o Naturaleza, por otra, con el Universo humano, con la colectividad humana. Si bien el primer valor del romanticismo constituye su dimensión individual o individualista, la segunda revela una dimensión transindividual. Y si la primera es moderna sin dejar de pensarse como nostalgia, la segunda es un verdadero regreso.

En el caso del romanticismo en su surgimiento, frente a la explotación de la naturaleza, la matematización de la misma para controlarla, para aprovecharse de ella, surge su intento de postular la necesidad de vivir en armonía con la misma. Y en esto el planteo de Hesse parece similar. Frente a una naturaleza destruida, el intento de volver a valorarla. Y de reconocernos formando parte de ella.

⁶² Lowy, M. y Sayre, R: *Rebelión y melancolía. El romanticismo como contracorriente de la modernidad*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2008. (Ed. or: 1992). P36

En uno de sus encuentros con el organista Pistorius, Sinclair reflexiona sobre su relación con la naturaleza y en este expresar sus pensamientos o sentimientos acerca de ella es que manifiesta una crítica a la concepción moderna de la naturaleza, similar a la hecha por los románticos⁶³:

Ya de niño me había gustado contemplar las formas extrañas de la Naturaleza, pero no como un observador que investiga, sino abandonándome a su peculiar encanto, a su profundo lenguaje complicado.

La crítica de Novalis a la modernidad técnica es tajante⁶⁴:

Para qué sirven las descripciones que dejan indiferente al espíritu y al corazón, descripciones carentes de vida de una naturaleza inanimada, al menos han de ser simbólicas como la naturaleza misma, aunque tampoco produzcan ningún juego de estados anímicos. O la naturaleza. Esta ley ha de tener un efecto universal y particular.

Y esta dialéctica entre unidad y totalidad la encontramos una y otra vez en *Demian*, especialmente en sus encuentros con Pistorius. En una oportunidad, cuando Sinclair habla de la contemplación del fuego, las piedras, las nubes y otras formas de la naturaleza, leemos⁶⁵:

(...) vemos temblar y disolverse las fronteras entre nosotros y la Naturaleza, y conocemos un nuevo estado de ánimo en el que no sabemos ya si las imágenes reflejadas en nuestra retina proceden de impresiones exteriores o interiores. Ninguna otra práctica nos descubre tan fácil y sencillamente como ésta hasta qué punto somos también nosotros creadores y cómo nuestra alma participa siempre en la continua creación del Mundo. Una misma divinidad indivisible actúa en nosotros y en la Naturaleza, y si el mundo exterior desapareciese de nosotros sería capaz de reconstruirlo, pues la montaña y el

⁶³ Hesse, Hermann, *op cit.* p 90

⁶⁴ Novalis, "Fragmento, I..." *op cit.* p. 110

⁶⁵ Hesse, Hermann, *op cit* p 90.

río, el árbol y la hoja, la raíz y la flor, todo lo creado en la Naturaleza, está previamente creado en nosotros, proviene del alma, cuya esencia es eternidad, esencia que escapa a nuestro conocimiento, pero que se nos hace sentir como fuerza amorosa y creadores.

Como dijimos, podemos pensar este revalorizar la naturaleza como una crítica a la modernidad que sólo engendra destrucción. Una crítica al avance de la técnica que engendra la destrucción del mundo, de la naturaleza, de la vida, de la unidad.

El contraste en la manera que piensan y experimentan la naturaleza los románticos frente a la modernidad, la encontramos también en *La montaña mágica*. En el capítulo Investigaciones, Hans Castorp comienza a leer libros de anatomía, biología y fisiología, lo cual despierta en él reflexiones al respecto:⁶⁶

El átomo es un sistema cósmico cargado de energía, en el seno del cual gravitan los cuerpos en una rotación frenética alrededor de un centro semejante al Sol, y cuyos cometas recorren el aire a una velocidad de años luz y se mantienen en sus órbitas excéntricas por la fuerza del cuerpo central. Esto es una metáfora similar a la que designaba el cuerpo de los seres multicelulares como un <<estado de células>>. La ciudad, el estado, la comunidad social organizada según el principio de la división del trabajo, no sólo eran comparables a la vida orgánica, sino que la repetían exactamente. De la misma manera, en lo más hondo de la naturaleza se reflejaba, en una proporción inversa llevada hasta el infinito, el universo estelar: el macrocosmos, cuyas constelaciones, grupos y figuras flotaban bajo la pálida luz de la luna ante los ojos de nuestro fascinado protagonista, envuelto en sus mantas en su terraza sobre el valle de diamante.

[...]

El mundo del átomo era un <<exterior>>, como – muy probablemente – el planeta terrestre que habitamos, visto como organismo, era un profundo

⁶⁶ Mann, Thomas. *op cit*, p 411-412

<<interior>>. (...) Entonces, si ocurría como Hans Castorp pensaba, todo volvía a comenzar desde el principio en el momento que uno creía haber llegado al final. Y quién sabe si, en el fondo más secreto de su naturaleza, no se encontraba él mismo una vez más, cien veces más: él, el joven Hans Castorp, bien abrigado en su terraza...

Si bien la reflexión comienza en un tono científico, las metáforas y comparaciones llevan al personaje a preguntarse y repreguntarse sobre la existencia misma desde otro lugar, no desde los preceptos técnicos o descriptivos.

Por otro lado, retomando a Lowy y Sayre, los románticos realizan analogías entre los fenómenos naturales y los sentimientos del hombre:

(...) es también un tema inagotable de la poesía y de la pintura románticas, que no cesan de buscar las analogías misteriosas (...) entre el alma humana y la naturaleza, el espíritu y el paisaje, la tempestad interna y la tempestad externa.

Si volvemos a *La montaña mágica* y el capítulo Sueño de Nieve, vemos que se compara el fenómeno natural con las discusiones de Naphta y Settembrini⁶⁷:

Si no se sentía seguro allá arriba, ante la grandeza y el silencio sepulcral de aquel paisaje – y, desde luego, nuestro hijo de la civilización no se sentía nada seguro –, al menos su espíritu y sus sentidos habían experimentado con creces la sensación del abismo. Tampoco podía decirse que una conversación con Naphta y Settembrini fuese terreno menos peligroso, pues también llevaba más allá de los senderos practicables y hacia las fauces de otros monstruos; y si se podía hablar de simpatía hacia el estado salvaje de la naturaleza invernal por parte de Hans Castorp, era porque, a pesar de su devoto terror, sentía que aquel paisaje era el entorno más adecuado para madurar sus complejos

⁶⁷ *Ibid.* p 694.

entramados de ideas, que aquel era el lugar indicado para alguien que, sin saber bien cómo, se veía agobiado por el peso de <<gobernar>> pensamientos relativos al Estado y a la condición del homo Dei.

Además de lo mencionado, hay una metáfora presente en Nietzsche, en Hölderlin y en las novelas analizadas que aparece una y otra vez de distintas maneras. Nos referimos a la de subir a la montaña, a la de respirar un aire enrarecido, a la de andar con la cabeza descubierta.

Hölderlin en su poema “El Poeta (Wie wenn am Feiertage...)”, en uno de sus versos decía:

Y por eso ahora beben fuego celestial
sin peligro los hijos de la tierra.
Pero a nosotros nos toca, bajo las tempestades de Dios,
¡oh poetas!, permanecer con la cabeza descubierta,

Esta metáfora la vemos luego en Nietzsche con frecuencia. En *Ecce Homo* declara⁶⁸:

La filosofía, tal como yo la he entendido y ejercitado hasta ahora, es vida voluntaria en el hielo y en las cimas de las altas montañas, aplicada a la búsqueda de todo lo problemático y sorprendente de la existencia, de todo lo que hasta ahora había sido proscripto por la moral.

O también en *La Gaya Ciencia*, donde podemos leer⁶⁹:

No somos de esos que sólo llegan a tener ideas entre libros, por impulso de libros: estamos acostumbrados a pensar al aire libre, andando, saltando, subiendo, bailando, y donde más nos gusta hacerlo es en montañas solitarias o justo al lado del mar, allí donde incluso los caminos se hacen reflexivos.

⁶⁸ Nietzsche, Friedrich.: *Ecce Homo. op cit.* p 8

⁶⁹ Nietzsche, Friedrich. *La Gaya... op cit.* p 287

Los protagonistas de las novelas también usan estas metáforas en cuanto se distancian de las convenciones o la moralidad de la sociedad. Este alejamiento es soledad, porque es distancia del instinto gregario del que hablamos más arriba. Por ejemplo, en *Demian*, cuando Sinclair termina la primera etapa escolar y Demian se encuentra fuera de la ciudad, afirma:⁷⁰

El singular vacío y la mortal soledad que se me hicieron sentir por vez primera en las vacaciones siguientes a mi confirmación –¡cómo conocí luego este vacío, este aire enrarecido! – no debían desaparecer tan pronto.

O más adelante Pistorius, cuando le asegura a Sinclair:⁷¹

Sería más digno y más acertado estar sencillamente a disposición del destino, sin aspiraciones de ningún género. Pero no puedo, es lo único que no puedo hacer. Quizá usted lo consiga algún día. Es muy difícil, es lo único verdaderamente difícil. Lo he soñado alguna vez; pero no puedo llevarlo a cabo, me da miedo. No puedo decidirme a quedar tan desnudo y tan solo en medio de la vida; también yo soy un pobre perro flaco, que necesita un poco de calor y de alimento y quisiera sentirse de cuando en cuando entre sus semejantes. Aquel que verdaderamente no quiere más que su destino no tiene ya semejantes y se alza solitario sobre la Tierra, *teniendo solo en torno suyo los helados espacios infinitos*.⁷²

En *La montaña mágica*, por el ambiente en que transcurre la historia, las referencias al frío y las alturas ocurren a todo momento, pero vemos en algunos fragmentos específica relación con la capacidad de tomar distancia de la sociedad, de la soledad que esto implica o cómo es esta altura la que habilita el poder replantearse la manera de vivir o concebir las cuestiones existenciales. Respecto de la soledad en las montañas altas y heladas, Castorp, en su excursión en esquís más allá del sanatorio, como citamos hace unos párrafos, aunque centrados en la comparación de las discusiones entre Naphta y Settembrini: *sentía que aquel*

⁷⁰ Hesse, Hermann. *op cit.* p 61.

⁷¹ *Ibid.* p 110.

⁷² El subrayado es propio.

paisaje era el entorno más adecuado para madurar sus complejos entramados de ideas, que aquel era el lugar indicado para alguien que, sin saber bien cómo, se veía agobiado por el peso de <<gobernar>> pensamientos relativos al Estado y a la condición del homo Dei.

Para dar un último ejemplo, en una conversación entre Hans Castorp y Settembrini, Castorp reconoce que sus reflexiones se ven habilitadas por la altura a la que viven:⁷³

—¡Retiro, vida contemplativa! Ésas son palabras llenas de sentido que se oyen con gusto. Aquí arriba vivimos en un aislamiento bastante considerable, hay que reconocerlo. Estamos a cinco mil pies de altura y, mientras reposamos en nuestras extraordinarias tumbonas, contemplamos el mundo y sus criaturas desde arriba y hacemos nuestras reflexiones. Pensándolo bien y a decir verdad, la cama, en mi caso la tumbona, entiéndame, me ha ayudado a perfeccionarme y a reflexionar sobre muchísimas más cosas que todos los años que había pasado antes allá abajo...

Los protagonistas de las novelas llegan a conclusiones reveladoras para sí mismos respecto de su relación como individuos con la naturaleza, de seres humanos parte de un universo. De individuos con una historia que se remonta a millones de años atrás. Necesitan de la noche, del frío, de la soledad, del silencio para poder elaborarlas. Pero también, del impulso de la conversación con otros, en estos casos con los personajes que hacen las veces de mentores, para que los cuestionamientos e inquietudes se disparen o se descubran como planteamientos válidos.

⁷³ Mann, Thomas. *op cit.* p 545

Una experiencia mítica de la música

“Era como si la rebeldía de la música hubiese elevado los muebles, como si una fuerza invisible hubiera movido las pesadas cortinas desde el otro lado de las ventanas; era como si todo lo que había sido enterrado en los corazones humanos, todo lo corrompido y descompuesto reviviera, como si en el corazón de cada uno se escondiese un ritmo mortal que empezara a latir en un momento dado de la vida con una fuerza inexorable. Los oyentes disciplinados comprendieron que la música podía ser peligrosa. Los otros dos, la madre y Konrád, sentados al piano, no hacían caso de los peligros.”

Márai, S. – *El último encuentro*.

¿Por qué Nietzsche veía lo mítico del arte en Wagner? Por lo que denomina el lenguaje de la recta percepción. Como dice Safranski, Nietzsche afirmaba que Wagner había visto que el lenguaje estaba enfermo. Porque no podía llegar a la profundidad del individuo, porque se hacía pobre y limitado, se reducía a conceptos, a lo ideológico; debido a que la civilización, signada por la especialización y la división del trabajo, se muestra cada vez más inaccesible a nuestra intuición. Esto nos remite, una vez más, a los románticos alemanes y sus rebusques para hablar de lo infinito en un mundo finito.

Nietzsche lucha contra la concepción del arte como algo meramente bello, pero secundario. Contra los filisteos de la cultura. Como mencionamos anteriormente, el personaje de *La Montaña Mágica*, Settembrini, encarna los valores de la ilustración. Mientras que Naphta puede asociarse a cierta corriente romántica. Es decir, Thomas Mann logra en su novela hacer dialogar a distintas visiones del mundo.

Es en Settembrini que vemos encarnada la mirada de un humanista, un ilustrado, un filisteo⁷⁴:

[Hans Castorp a su primo Joachim] Es un auténtico pedagogo; él mismo dijo hace poco que tenía una vena pedagógica. Hay que andarse con mucho cuidado con él; por poco que uno diga una palabra de más, le suelta una clase magistral; pero vale la pena oírle de lo bien que habla (...) Siempre me da la

⁷⁴ Mann, Thomas: *op cit.* p 146-147.

impresión de que sus lecciones no son lo único que le importa; si acaso, será sólo en segundo término, pues lo principal para él es la forma de hablar; (...) Pero si lo importante no son los bellos personajes, deben ser, pues, las bellas palabras, tal es mi impresión cuando hablo con Settembrini. ¡Qué vocabulario usa! No le importa hablar de <<Virtud>>. ¡Por favor! En mi vida había yo pronunciado esta palabra, e incluso en el colegio decíamos siempre <<Valor>> cuando leíamos virtus en los libros. He de admitir que algo se revolvió en mi interior. (...)

En realidad, a veces uno se siente sumamente incómodo porque se ve... fiscalizado; y sí, es una buena forma de expresarlo.

Entonces, el personaje de Settembrini es aquel que se preocupa por la forma, por lo bello, por el arte en el sentido de imitación. Encarna los principios de la ilustración. Todo aquello contra lo que luchaban los románticos. En cambio, la recta percepción es para Nietzsche lo dionisiaco, el poder mítico de la vida. Y lo dionisiaco es presente. Como afirma Varela⁷⁵:

... si la palabra pesa y entonces detiene, la música es conjugación en presente y, por ello, imposible de infección moral.

Sin embargo, nada más idealista que Wagner, nada más apocalíptico y grosero que su metafísica sonora. Por eso su música es un camino que es necesario abandonar después de haberlo transitado.

¿Si pensamos en lo que descubren Sinclair y Castorp al vivir la música, no pensamos acaso en lo que Nietzsche denominó recta percepción? ¿En un retorno a la naturaleza? ¿En una experiencia mítica? ¿Y no es acaso esta experiencia una forma de gritar, como en su momento lo hizo Schlegel, contra la cultura cotidiana del racionalismo?

Volvamos por un momento a lo inefable. La experiencia de la música de Sinclair y de Castorp parece remitirse a eso mismo. Llegan a un sentimiento inefable, una conexión inefable. Por eso, podemos hablar de que tienen una experiencia mítica. Porque el mito dice, o quiere decir, lo que la palabra no puede.

⁷⁵ Varela, Gustavo: *Nietzsche, una introducción*. Quadrata. Buenos Aires, 2010. P 22-23

En *Demian*, el protagonista, cuando escucha la música, no la piensa, ni siquiera tiene letra, no la interpreta⁷⁶:

En su música no le oía solamente a él mismo. Me parecía también que todas las cosas que tocaba eran afines entre sí, que todas ellas estaban enlazadas por una secreta conexión. Todo lo que tocaba era creyente, era ferviente y piadoso; pero no piadoso como los beatos y los clérigos, sino como los peregrinos y los mendigos de la Edad Media; piadoso con una entrega plena a un sentimiento del Mundo, superior a todas las confesiones. Los maestros anteriores a Bach y los antiguos italianos eran interpretados con exquisito cuidado. Y todos decían lo mismo, todos decían aquello que también el organista llevaba en su alma nostalgia, íntima aprehensión del Mundo y violenta separación de él, tensa atención ardiente a los movimientos de la propia alma oscura, fervorosa entrega y profunda curiosidad de lo maravilloso.

Y he aquí nuevamente el eje individuo sociedad. Porque la experiencia de la música es individual. Es interna. Y, sin embargo, como dice Safranski “en otro plano la música envuelve juntos a todos los oyentes.” En este sentimiento intenso de Sinclair él siente una unión con otros. Que no conoció, pero de los que sabe. ¿Cómo expresarlo con un lenguaje que nos condiciona? “Secreta conexión”, “íntima aprehensión del Mundo y violenta separación de él”, comportamientos que parecen incompatibles de unen en una misma experiencia.

En *La montaña mágica*, los rebusques para intentar transmitir lo que producía la música en Hans Castorp también necesitan remitir a algo más, por eso el narrador cambia el tono, el lugar desde donde habla⁷⁷:

Ahora bien, hacerles comprender lo que esta última, el lied del <<viejo tilo>>, significaba para él es –sin duda– una empresa hartamente delicada que requiere el

⁷⁶ Hesse, Hermann, *op. cit.* p 85

⁷⁷ Mann, Thomas, *op. cit.* p 955

máximo tacto si se busca la identificación de aquella pasión suya y no un desencanto total.

Partiremos, pues, de la siguiente base: Un objeto que atañe al espíritu, es decir, un objeto que tiene un significado, es <<significativo>> precisamente porque remite más allá de sí mismo, porque es expresión y exponente de algo que tiene un alcance espiritual más universal, de todo un mundo de sentimientos e ideas que han hallado en él un símbolo más o menos perfecto, en función de lo cual se valora su grado de significación. Al mismo tiempo, el amor que se experimenta hacia tal objeto es, en sí mismo, <<significativo>>. Nos informa sobre quien lo experimenta; define su relación con ese universal, con ese mundo que el objeto simboliza y que, consciente o inconscientemente, es amado a través de él.

No alcanza con la experiencia individual del protagonista, es necesario hablar de una conexión que trasciende el mero instante, pero que ocurre sólo en ese instante. Que toca una fibra donde los símbolos lingüísticos no lo hacen. Hay un universo al que sólo acceden estos personajes a través de la música y descubrir esto es para ellos, justamente, revelador.

Podemos encontrar todavía otra similitud en esta experiencia entre ambas novelas, en el capítulo anterior, tanto Sinclair como Castorp tuvieron un sueño donde se encontraron consigo mismos. Es decir, podemos pensar que este tipo de conexión con la música no hubiese ocurrido si antes no hubieran sabido reconocerse y aceptarse como los sujetos que son. Si no hubiesen logrado mirarse a sí mismos sin escrúpulos, de la única manera que les resultó posible, a través de un sueño.

La individualidad se torna necesaria, entonces, para encontrar la universalidad. Para trascenderse. Retomando a Safranski⁷⁸:

Nietzsche vive el drama musical de Wagner como un gran juego dionisiaco del mundo. Para tomar conciencia de esta vivencia, aplica a Wagner su distinción entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo apolíneo son los destinos y caracteres de las figuras particulares, su hablar y actuar, sus conflictos y

⁷⁸ Safranski, Rüdiger, *op. cit.* p 258

oposiciones. En cambio, el fondo que suena es lo dionisiaco, donde ciertamente hay también diferencias, según lo acentúa explícitamente la técnica wagneriana del motivo director, pero de tal manera que todo lo diferente vuelve a hundirse una y otra vez en el mar que resuena. La ebriedad de la música dionisiaca disuelve las máscaras del carácter a favor de un simpatético sentimiento del todo y de la unidad. La música de Wagner es para Nietzsche un acontecimiento mítico porque expresa la unidad tensa de lo vivo.

Nietzsche aparece una y otra vez en la vivencia musical de los protagonistas de las novelas. En ese vivir interno de la música, imposible de verbalizar, lo que ocurre según Schlegel y Nietzsche es un encuentro con lo monstruoso y con la vida. Una trascendencia abismal. En el sentido de ir más allá de la superficialidad cotidiana y, por lo tanto, podemos pensar, escapar a la moral.

En *Demian*⁷⁹, Sinclair se lo expresa a Pistorius:

Me gusta oír música; pero sólo como la que usted toca, música totalmente incondicionada, en la que se siente que un hombre conjura el cielo y el infierno. Creo que si la música me gusta tanto es por su carencia de moralidad. Todo lo demás es moral, y yo busco algo que no lo es.

En la montaña mágica, la voz del narrador nos introduce en la experiencia de la música que tenía Hans Castorp⁸⁰:

Y lo que soñaba Hans Castorp al oír aquella pieza era lo siguiente: estaba tumbado boca arriba en un prado soleado y cuajado de margaritas de todos los colores. Tenía una pierna flexionada y la otra cruzada por encima (cabe señalar que, como buen fauno, tenía patas de macho cabrío). Para su propio placer, pues la soledad del prado era completa, sus dedos tocaban una pequeña flauta de madera (...) El joven fauno se sentía muy feliz en su prado soleado. Allí no

⁷⁹ Hesse, Hermann, *op cit.* p 86.

⁸⁰ Mann, Thomas, *op cit.* p 948-949.

había ningún << ¡Justifícate!>>, ninguna responsabilidad, ningún tribunal eclesiástico o militar, ningún juicio a un hombre que había olvidado el honor y se había perdido para el mundo. Reinaban el olvido, la bienaventurada quietud, el estado inocente de la ausencia del tiempo. Era la desidia en el mejor de los sentidos, con la conciencia tranquila, el sueño de una apoteósica negación de todo imperativo occidental de la acción... Y la tranquilidad que infundía aquel precioso disco a nuestro melómano nocturno lo convertía en uno de los más valiosos para él.

¿Contra qué están luchando los personajes cuando buscan una experiencia que no sea moral? Es en la montaña mágica donde podemos entender la visión de la música de los filisteos, encarnada en Settembrini⁸¹:

–Llega tarde al concierto, señor Settembrini, está a punto de terminar. ¿No le gusta la música?

–Si me la imponen, no– contestó Settembrini. No según el calendario; no cuando huele a farmacia y me la prescriben con receta médica. Todavía doy importancia a mi libertad, o al menos a ese resto de libertad y dignidad humana que aún conservamos. [...] ¿Si soy amante de la música? Pues bien, cuando usted dice <<amante de la música>> -en realidad, Hans Castorp no recordaba si lo había dicho así-, la expresión no está mal elegida, encierra una matriz de tierna frivolidad. Bien, pues... lo acepto. Sí, soy amante de la música, lo cual no significa que la aprecie particularmente, tal y como aprecio y amo, por ejemplo, la palabra, el vehículo del espíritu, el instrumento, el resplandeciente arado del progreso... [...] Concedan ustedes esa magnanimidad a la música. Bien... así, inflamará nuestros afectos. ¡Pero lo importante es poder inflamar nuestra razón!

La respuesta aparece. Contra los Settembrinis. Sinclair y Castorp no quieren más Settembrinis que les dicten a cada paso cómo pensar, cómo sentir, cómo percibir, cómo ser. Y es sólo luego de tener su propio silencio que pueden conectar con un arte que se los permite.

⁸¹ *Ibid.* p163-164.

Luego de abandonar el hogar, luego de empezar un camino hacia un encuentro profundo consigo mismos que descubren otro tipo de sentimiento. Por supuesto que los filisteos, los racionalistas, los ilustrados, los humanistas también escuchan música, pero lo hacen con otros oídos y, sobre todo, codificándola acorde a su manera de analizar, medir y clasificar el mundo. Por eso Settembrini valora la música desde su propia óptica⁸²:

—¡Bravo! —exclamó Settembrini—. ¡Bravo, teniente! Ha definido a la perfección un aspecto incontestablemente moral de la música, a saber: que estructura el tiempo a través de un sistema de proporciones de una particular fuerza y así le da vida, alma y valor. La música saca al tiempo de la inercia, nos saca a nosotros de la inercia para que disfrutemos al máximo del tiempo... La música despierta..., y en este sentido es moral. El arte es moral en la medida en que despierta a las personas. Pero ¿qué pasa cuando ocurre lo contrario: cuando anestesia, adormece y obstaculiza la actividad y el progreso? La música también puede hacer eso, es decir, ejercer la misma influencia que los estupefacientes. ¡Un efecto diabólico, señores míos! El opio es cosa del diablo, pues provoca el embotamiento de la razón, el estancamiento, el ocio, la pasividad... Les aseguro que la música encierra algo sospechoso. Sostengo que es de una naturaleza ambigua. Y no es ir demasiado lejos si la califico de políticamente sospechosa.

La música se muestra a través de dos prismas. Uno que encuentra en ella la manera de sentir sin estar condicionada por lo moral y otra que recrimina esta característica. Vemos en la novela de Thomas Mann, que la experiencia del personaje al escuchar la pieza es tan inefable que recurre a una imagen mítica para expresarla, la del fauno.

Es en *Demian* donde se muestra, además de los aspectos ya descritos, un peligro, pero no el que describe Settembrini, sino otro muy distinto, sobre el que alertara Nietzsche. Volviendo a la cita más arriba de Varela, “nada más idealista que Wagner...”. Porque lo que enfurece a Nietzsche es que la actitud de la cultura burguesa transforma lo monstruoso en algo confortable. Cuando Nietzsche abandona el romanticismo, cuando reniega de haber sido un romántico lo hace criticando a quienes se quedan quietos y a quienes se autoengañan. Es

⁸² *Ibid.* p165-166.

decir, se aleja de lo que denomina consuelo metafísico. Y es esto lo que le ocurre a Sinclair cuando abandona a su amigo el organista Pistorius⁸³:

“No, no tengo razón”, sentía gritar en mí. Pero no pude decir nada. Sabía haberle señalado con aquella sola palabra una debilidad esencial, su miseria y su llaga. Había tocado el punto en el cual tenía él que desconfiar de sí mismo. Su ideal era “arqueológico” Y él buscaba con la mirada vuelta hacia atrás. Era un romántico. De repente, vi con toda claridad: precisamente aquello que Pistorius había sido para mí no podía serlo para él mismo, ni darse a sí mismo lo que a mí me había dado. Me había conducido por un camino que también él, el guía, debía traspasar y abandonar.

¿Y no es acaso también lo que le ocurre a Hans Castorp? El único personaje de toda la novela que abandona el sanatorio. Thomas Mann y Hermann Hesse leyeron a los románticos o comparten sus críticas a la ilustración, a la mecanización del mundo; pero también, leyeron a Nietzsche y eso provoca que los protagonistas de estas novelas escritas después de la Primera Guerra Mundial, luego de realizar un proceso de redescubrimiento personal, de escucha, de silencio, de conexión con lo trascendental, con lo abismal, pasen a la acción. No se abandonan únicamente a la individualidad, no se quedan en el análisis del pasado, en las palabras y enciclopedias; se unen también a lo universal. Sus experiencias míticas de la música ocurren exactamente dos capítulos antes del final, de su participación en la Gran Guerra.

⁸³ Hesse, Hermann *op. cit.* p 107

La muerte como parte de la vida

“Cercano está el dios
y difícil es captarlo.

Pero donde hay peligro
crece lo que nos salva.”

Hölderlin – *Patmos* (poema)

Los protagonistas tienen encuentros con la muerte desde muy temprana edad. En el caso de Sinclair es un encuentro metafórico; en el de Castorp es la muerte de su madre, su padre y luego su abuelo.

Más adelante en las novelas, los encuentros con la muerte, en el sentido literal, pero, principalmente, en lo que atañe al aspecto trágico de la vida, y las reflexiones sobre esto, no tardarán en llegar. Y si pensamos en las páginas que anteceden, vemos que la muerte no ha dejado de asomarse. En los mitos, en la naturaleza, en la experiencia de la música, en la ironía, hemos puesto de relieve un aspecto trágico, siniestro, tenebroso, incierto, que se hace presente en las vivencias de los protagonistas.

Entonces hablaremos aquí de la relación de la concepción de la muerte en las novelas con la muerte en los románticos. En *Demian*, el aspecto que aparece de la muerte es el de la posibilidad de dar comienzo a algo nuevo. Aparece por primera vez cuando Sinclair tiene diez años y siente la luminosidad de su hogar destruirse debido a que había mentido, había jurado esta mentira en nombre de Dios y roba unas monedas de una alcancía. El sentimiento que genera esta cadena de sucesos con Franz Kromer, a quien se había visto sometido y de quien lo rescata Demian, lo recuerda una y otra vez a lo largo de la novela. ¿Cuál es? El sabor de la muerte:⁸⁴

Sentía la necesidad de reflexionar sobre mi asunto y buscar caminos para el día siguiente. No pude. Durante todo el resto de la tarde me absorbió la tarea de habituarme al ambiente cambiado de nuestro cuarto. El reloj de pared y la mesa, la Biblia y el espejo, la biblioteca y los cuadros de la pared parecían ir despidiéndose de mí. Con el corazón helado tuve que presenciar cómo se

⁸⁴ Hesse, Hermann, *op cit.* p 21

convertía en pasado y se desligaba de mí todo mi universo, toda mi vida dichosa y buena, mientras me sentía sujeto ya al mundo tenebroso y desconocido, arraigando en él con nuevas raíces que absorbían sus jugos venenosos. Por vez primera saboreé la muerte; la muerte que sabe amarga porque es nacimiento, porque es angustia y temor ante una terrible renovación.

Lo que vemos en *Demian* entonces es el aspecto de novedad que trae la muerte. Como la muerte es nacimiento. Esta es una concepción dionisiaca, en el sentido romántico. Como explica De Paz:⁸⁵

... El culto dionisiaco de la muerte era, en realidad, un culto a la vida, a la vida infinita que se renueva con la muerte.

Este mismo postulado de que algo debe morir para que algo nazca lo encontramos luego en las afirmaciones que Demian realiza a Sinclair, ya presagiando la Gran Guerra:⁸⁶

Sinclair, vamos a vivir aquello de que tantas veces hemos hablado. El Mundo quiere renovarse. Hay un olor de muerte. Nada nuevo surge sin la muerte. Es más terrible de lo que yo pensaba.

En *La montaña mágica* vemos otro tipo de encuentro cercano con la muerte, que todavía no habíamos mencionado, y es a través de las radiografías. Lo cual deja una impresión muy honda en Castorp:

[El doctor Behrens] Estudiaba las manchas y las líneas, aquella zona negruzca en la cavidad interior del pecho, mientras que Hans Castorp no se cansaba de mirar lo que podría haber sido el fantasma de Joachim, su esqueleto desnudo, aquellos huesos sin carne que no eran sino un memento de la muerte. Le invadió un sentimiento de profundo respeto mezclado con un profundo terror.

⁸⁵ De Paz, Alfredo. *op cit.* p 97

⁸⁶ Hesse, Hermann. *op cit.* p 131

[...]

Profundamente emocionado por todo lo que veía, es decir, por el hecho de ver aquello, le asaltaban tremendas dudas inconfesables, se preguntaba si todo aquello estaba bien, se preguntaba si aquel espectáculo en aquella oscuridad, entre aquellas chispas y aquellas corrientes, era verdaderamente lícito; y el enorme placer de la indiscreción se mezclaba en su pecho con sentimientos de emoción y piedad.

[...]

Vería el futuro fruto de la descomposición, gracias al poder lo vería anticipadamente; vería la carne que formaba su cuerpo descompuesta, aniquilada, convertida en una niebla evanescente, y en medio de ella – esmeradamente cincelado– vería el esqueleto de su mano derecha... (...) comprendería que también él habría de morir una vez.

De nuevo vemos varios elementos, que pueden vincularse al romanticismo, presentes. Por un lado, que la situación de una radiografía es en la oscuridad. Por otro lado, el sentimiento trágico de animarse a ver a la muerte. A tomar conciencia de ella. Y claro, los sentimientos que esto genera, para nada acordes a los principios de la vida y la razón que debían llevarse.

Analizaremos ahora otras dos relaciones con la muerte, aquella que ocurre en la enfermedad y la que vincula amor y muerte.

El aspecto liberador de la enfermedad

Si, como dijimos, el aire enrarecido, la altura, el frío, la soledad, habilitan reflexiones, cuestionamientos, “gobernaciones”, en términos de Castorp; también lo hace la enfermedad. En *La montaña mágica* es la enfermedad la que libera al protagonista, y a otros personajes, de atenerse a los usos y buenas costumbres; la que, ante la proximidad de la muerte, habilita el surgimiento de aquello que estaba reprimido y permite a Castorp, por ejemplo, declarar su amor. Una vez más, la manera en que aparece la enfermedad en la novela puede relacionarse con los planteos nietzscheanos y románticos.

Respecto de uno de los principales aspectos de la concepción de la enfermedad en el romanticismo, podemos retomar lo dicho por Alfredo de Paz:⁸⁷

La enfermedad representaba para los románticos (...) la negación de lo establecido, de lo normal, de lo razonable, y llevaba consigo ese dualismo de vida y muerte, de naturaleza y no-naturaleza, de vínculo y disolución que dominaba todo su mundo. Representaba la desvalorización de todo lo claro y duradero y respondía a la hostilidad romántica a todo límite, a toda forma estable y definitiva.

Y es en directa relación con esta característica liberadora que podemos traer a colación a Nietzsche, como asegura en *Ecce Homo*:⁸⁸

La enfermedad me confirió, asimismo, el derecho a cambiar radicalmente todos mis hábitos: me permitió olvidar; me confirió el don de obligarme a la quietud, al ocio, a aguardar, a una paciencia forzada. ¡En una palabra, al pensar mismo!

[...]

Nunca he sido tan feliz conmigo mismo como en las épocas más enfermas y más dolorosas de mi vida: y basta arrojar una mirada a *Aurora* o *El caminante y su sombra* para comprender lo que representó esta “vuelta a mí mismo”: ¡una forma suprema de curación!

¿Y cómo aparecen ambos conjugados en *La montaña mágica*? Tal como afirma Castorp:⁸⁹

Aunque también es verdad que ya ese día me sentí febril, pues, según me han dicho, el aire de aquí arriba no sólo es bueno para combatir la enfermedad, sino que también precipita su manifestación, lo cual (al parecer) es incluso necesario si uno quiere curarse.

⁸⁷ De Paz, Alfredo. *op cit.* p 70

⁸⁸ Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*, *op cit.* p 75

⁸⁹ Mann, Thomas. *op cit.* p 281

Entonces, la enfermedad no es más que la cura. ¿De qué? De la moral, de la ley, de lo razonable, de la luz que ciega, de la sociedad de “allá abajo”.

¿Y cómo se manifiesta esta enfermedad? Principalmente en la fiebre. ¿En qué momentos le da fiebre a Castorp? Al tener una fantasía, al amar, cuando forma parte de una discusión acalorada. Es decir, al permitirse actuar y pensar por fuera de las buenas costumbres. Y esto también plantea una pregunta que no se formula y que no cuenta con una respuesta firme y contundente, pero que se vislumbra: ¿Será que la razón todo no lo puede y que entonces mente y cuerpo son uno y no dos cosas separadas?

Profundicemos un poco más sobre cómo aparece la enfermedad en la novela. Esta vez, en lo que respecta al cuerpo. Encontramos, otra vez, dos posiciones enfrentadas. Por un lado, el deseo que el cuerpo enfermo de Madame Chauchat despierta en Castorp; por otro, el desprecio que cualquier cuerpo enfermo despierta en Settembrini.

Por las noches, Castorp fantasea sobre el cuerpo de Madame Chauchat:⁹⁰

La imagen de Madame Chauchat flotaba ante los ojos del joven cuando, despierto a destiempo, contemplaba cómo la habitación iba resurgiendo lentamente de la noche; o por las tardes, cuando el crepúsculo se convertía en oscuridad. (A aquella hora en que Settembrini había entrado en la habitación, encendiendo la luz de golpe, Hans Castorp creía estar viéndola ante sí, con suma claridad, y ésa había sido la causa de su sonrojo al ver al humanista). A todas las horas del día –de ese día minuciosamente subdividido y organizado–, había pensado en su boca, en sus pómulos, en sus ojos, cuyo color, forma y posición le partían el alma, en sus hombros caídos, en la postura de su cabeza, en aquella vértebra cervical que le asomaba por encima del cuello de la blusa, en sus brazos transfigurados por la finísima gasa... Y si en su momento guardamos el secreto de que a eso se debía que dichas horas se le pasaran tan deprisa, no fue sino por la simpatía que sentimos hacia el desasosiego de la conciencia que se entremezcla en la escalofriante dicha de tales imágenes y visiones. Pues, en efecto, encerraban terror, verdadera angustia, y también una esperanza que se perdía en lo infinito, en lo insondable y en la aventura más

⁹⁰ Mann, Thomas. *op cit.* p 296-297

incierto; una alegría y un miedo que no tenía nombre, pero que a veces sobrecogía tan bruscamente el corazón del joven –tanto en sentido figurado como real, físico– que éste se llevaba una mano a la región de ese órgano, la otra a la frente (cubriéndose los ojos) y murmuraba: ¡Dios mío!

Pues detrás de aquella frente hervían pensamientos y pensamiento en potencia, y eran éstos los que conferían a las imágenes y visiones su dulzura exagerada y los que giraban en torno a la dejadez y la falta de escrúpulos de Madame Chauchat, a su enfermedad, a la forma en que la enfermedad transformaba la esencia en su cuerpo, transformación que ahora él mismo –según le había dicho el médico– habría de experimentar. Detrás de su frente era consciente de la osada libertad con la que Madame Chauchat, al volverse, rompía con todas las normas sociales del decoro obligado entre desconocidos, como si ni siquiera fuese necesario entablar antes una conversación... Y era justo eso lo que le hacía estremecer (...)

Hay en este fragmento varias características que nos remiten al romanticismo. Por un lado, el momento en que estas fantasías y pensamientos tienen lugar: la noche. Como señala Alfredo de Paz:⁹¹

La noche satisfacía los deseos de los románticos. Hace ahondar el espacio con todas las cosas limitadas, múltiples, separadas, y las conduce al tiempo redimido e infinito del alma. Abre en <<nosotros los ojos infinitos>> que ven a través de todas las profundidades, de tal forma que las lejanías infinitas se acercan, el anhelo y la nostalgia se despiertan y evocan el pasado y el futuro en visiones presentes.

Así como la noche satisfacía los deseos de los románticos, satisface los deseos de Castorp. Es en una noche que fantasea sobre Chauchat, que besa sus húmedos labios y puede tocar sus brazos y, aunque sabe que no es real, lo siente como si lo fuera.

⁹¹ De Paz, Alfredo. *op cit.* p 99

Por otro lado, estas mismas imágenes le despiertan terror, angustia, una esperanza que se pierde en el infinito, alegría y miedo al mismo tiempo, tal como ocurría con los románticos. Porque es la concreción en la fantasía de un deseo que no se lleva a cabo en la realidad. Que supera lo permitido, los límites establecidos. Y es por eso, que la frente le hierve, porque la temperatura aparece, una vez más, allí donde se va más allá de la moral.

Y entonces el narrador lo dice sin más, que Madame Chauchat era libre por su enfermedad. Tal como dijera Nietzsche de sí mismo. Esta reivindicación de la enfermedad, es una crítica a la ilustración. ¿Qué era lo que sostenía la ilustración? Settembrini lo resume en una de sus frases:⁹²

Nada es tan doloroso como cuando la parte animal y orgánica de nuestro ser nos impide servir a la razón.

Claro, que la razón, que la mente es lo que hace al hombre la medida de todas las cosas. Por eso el desprecio del cuerpo, por eso ver al cuerpo como un ente separado de la mente. Como una limitación.

Y más adelante, el italiano da más detalles sobre esta concepción:

Con el cuerpo ocurre lo mismo. Hay que honrarlo y defenderlo cuando se trata de su emancipación y su belleza, de la libertad de los sentidos, de la felicidad y del placer. Hay que despreciarlo cuando impide el movimiento hacia la luz en tanto es un principio de gravedad e inercia; hay que rechazarlo en la medida en que representa incluso el principio de la enfermedad y la muerte, tanto más cuanto que su espíritu específico es el espíritu de la perversión, el espíritu de la descomposición, la lujuria y la vergüenza...

Vemos acá otros aspectos. Que la enfermedad es algo meramente orgánico, que nada tiene que ver con los sentimientos o los pensamientos. Que el cuerpo, además de llevar en sí mismo el potencial de la muerte, encarna la perversión. En resumen, lo que puede llevar a lo oscuro, lo que puede hacer que uno no respete la moral o se salga de lo considerado bueno, bello, noble y razonable, se encuentra en el cuerpo.

⁹² Mann, Thomas. *op cit.* p 355

En *Itinerarios de la Modernidad*, Forster afirma sobre la concepción de la enfermedad en Nietzsche:⁹³

En una época donde se exalta la virtud, la moral, la salud; donde se inventa la gimnasia como pedagogía del cuerpo, Nietzsche inventa la enfermedad como manera de salirse del mundo filisteo, mediocre, pequeñoburgués y académico. La enfermedad le permite la errancia, convertirse en un viajero, en un pensador que de manera volcánica va produciendo, una tras otras, sus obras.

Es la enfermedad la que le permite a Castorp quedarse en lo alto de la montaña siete años. Alejarse de la educación que había recibido como “niño mimado de la vida”. Y abocarse a escucharse a sí mismo, a “gobernar” sus pensamientos, en los paseos por la nieve.

Guerra: el individuo se disuelve en la masa

Tanto en *Demian* como en *La montaña mágica*, los protagonistas participan de la guerra. ¿Cómo es el momento de partir a luchar? No parece algo que hayan deseado fervientemente, que hayan buscado, más bien parece que se dejan llevar, que van a pelear como van todo el resto de los hombres del país.

En *Demian*, Sinclair parte a la guerra un tiempo después que el propio Demian. Lo relata brevemente:⁹⁴

Llego ya al final. Las cosas siguieron rápidas su camino. Estalló la guerra y Demian partió, singularmente cambiado, dentro de su uniforme y su capote gris. Al regreso acompañé a su madre hasta la casa. También yo me despedí de ella al poco tiempo. Me besó en la boca y me retuvo un instante contra su pecho, mientras sus grandes ojos ardían fijos y cercanos en los míos.

⁹³ Casullo, Nicolás, Forster, Ricardo, Kaufman, Alejandro, *op cit.* p 352

⁹⁴ Hesse, Hermann. *op cit.* p 137

En *La montaña mágica* la partida de Hans Castorp también es repentina y se describe brevemente:⁹⁵

En la fría realidad, el mentor le encontró haciendo las maletas, pues, desde el mismo instante en que despertó de su hechizo, Hans Castorp se vio arrastrado en el torbellino de partidas precipitadas para las que la tempestad había dado señal.

¿Por qué van a la guerra estos protagonistas? Volvamos un paso atrás. ¿Cómo se enteran de la guerra? Sinclair estaba en esa pequeña comunidad de la que formaban parte Eva, Demian y otras personas; Castorp estaba en el sanatorio, otra pequeña comunidad. Ninguno de los dos estaba especialmente interesado en la guerra y se enteran de su estallido y las discusiones políticas preliminares a través de sus mentores. Revisemos brevemente cómo es narrado el estallido del conflicto en las novelas.

En *Demian*, Sinclair se encontraba invocando a Eva, pensando en ella. Ensimismado en sus propios pensamientos y sentimientos cuando recibe la noticia:⁹⁶

Demian me apretó el brazo y volvió la cara hacia mí con singular mirada oscura y compasiva.

—Ahora va de veras, querido. Ya sabías el mal cariz que iban tomando nuestras relaciones con Rusia.

—¡Cómo! ¿La guerra? Nunca creí en ella. Hablaba con voz baja, aunque no se veía a nadie en toda la calle.

—Oficialmente no ha sido aún declarada. Pero es inevitable. Puedes estar seguro. No he querido volver a hablarte de ello; pero, después de nuestra conversación, he visto por tres veces signos premonitorios cada vez más claros. Lo que se anunciaba no era, pues, el fin del Mundo, ni un terremoto, ni una revolución. Era la guerra. La gente la recibirá con alegría. Ya hay

⁹⁵ Mann, Thomas. *op cit.* p 1042

⁹⁶ Hesse, Hermann. *op cit.* 135

muchos que esperan impacientes la explosión. ¡Tan insípida se les ha hecho la vida! Y esto es sólo el comienzo, Sinclair. Será quizá una gran guerra, una guerra monstruosa. Pero, aun así, tampoco será más que un comienzo. Lo nuevo se inicia y ha de ser terrible para aquellos que permanecen ligados a lo antiguo. ¿Qué vas a hacer tú?

Me sentí confuso. Todo aquello me parecía aun extraño e inverosímil:

—No lo sé. ¿Y tú?

Se encogió de hombros.

—En cuanto se ordene la movilización habrá de incorporarme. Soy oficial.

En *La montaña mágica*, si bien Settembrini informaba regularmente a Castorp sobre las relaciones políticas, las noticias llegan de repente:⁹⁷

Durante los últimos días de espera, en los que los nervios de toda Europa permanecieron en una tensión verdaderamente insufrible, Hans Castorp no vio a Settembrini. Las atroces noticias de los periódicos llegaron entonces directamente desde el mundo de allá abajo hasta su terraza, recorriendo el sanatorio entero, inundando el comedor e incluso las habitaciones de los enfermos y moribundos con el angustioso olor a azufre que desprendían. Y ése es justo el instante en que el feliz durmiente se incorpora en la hierba lentamente, sin saber qué le ha sucedido, y se frota los ojos.

Por lo tanto, vemos que los protagonistas no estaban pendientes del estallido del conflicto, no estaban pensando en ir a la guerra. No fue una decisión premeditada o elegida, más bien se vieron arrastrados a la masa. Luego de narraciones repletas de aspectos de la propia subjetividad, de conocimiento sobre sus propios deseos e intereses, de aprender, de conocer a mentores que los impulsaron a que conformen un sistema de creencias propio, se disuelven en las tropas. Pero esto amerita una última reflexión, aquella sobre el individuo y la sociedad.

⁹⁷ Mann, Thomas. *op cit.* 1041

En *Demian*, leemos a Sinclair cuestionándose sobre esta relación:⁹⁸

Ahora ya podía venir la guerra. Ya podía comenzar a suceder aquello que tantas veces habíamos hablado. Demian lo había presagiado. La corriente del Mundo no iba ya a pasar de largo a nuestro lado, sino directamente, a través de nuestros corazones; la aventura y los más violentos destinos nos llamaban, y se acercaba el momento en que el mundo quería transformarse y nos necesitaba. Demian tenía razón: no había por qué ponerse sentimental. Pero resultaba harto singular que algo tan solo y aislado como el “destino” hubiera de convivirlo con tantos otros, con el Mundo entero.

En *La montaña mágica* es el narrador el que pone de relieve cómo la individualidad de Castorp se pierde en la multitud:⁹⁹

Se vio liberado del hechizo, desencantado, libre..., no por nada que él mismo hubiese hecho -como hubo de reconocer avergonzado-, sino por el poder de una serie de fuerzas elementales que se liberaron en el mundo y que, secundariamente, le liberaron también a él. No obstante, aunque su insignificante destino individual se perdiese en la inmensidad del destino del mundo, ¿acaso esta liberación no era muestra de una bondad y una justicia de los dioses para con él, para con su persona concreta? ¿No parecía que la vida volvía a acoger en su seno a su <<niño mimado>> y perdido?

Es la palabra “destino” la que aparece en ambos relatos. El destino individual que se pierde en el destino del mundo; o el destino solitario que hay que vivirlo con el mundo entero. Por eso no hay una decisión de los personajes y decimos que fueron arrastrados, porque la palabra destino es la que les quita la capacidad de acción. ¿Y cómo es ese ambiente en el que parten a luchar? Ferviente, lleno de entusiasmo. Como dijimos recién que anticipa Demian: “La gente la recibirá con alegría. Ya hay muchos que esperan impacientes la explosión. ¡Tan

⁹⁸ Hesse, Hermann. *op cit.* p 136

⁹⁹ Mann, Thomas. *op cit.* p 1041-42

insípida se les ha hecho la vida!” Y como mencionamos unas páginas arriba, que cuenta el narrador de *La montaña mágica*: “Nos limitaremos a decir en tono moderado que estalló la tempestad que todos conocemos; esa ensordecedora explosión de la fatídica amalgama entre la anestesia de los sentidos y la hipersensibilidad...”

Entonces, la guerra despierta a la sociedad de la insipidez, de la anestesia. Y esta desesperación por participar, esta ebullición nos lleva a la descripción del estallido de la Primera Guerra Mundial rescatada por Losurdo:¹⁰⁰

Es una experiencia extraordinaria que hace participar a la entera nación alemana y la fusiona por completo en una especie de cuerpo mítico colectivo. [...]

La guerra (...) es una especie de ejercicio espiritual que permite eludir la banalidad y la dispersión de la cotidianidad y recuperar el sentido auténtico de la vida.

Las novelas muestran esta experiencia de la guerra descrita por Losurdo. Como individuos parte de algo más grande, la sociedad. Pero de la sociedad entendida ahora como comunidad (nacional), como una totalidad orgánica. Contrapuesta a la idea de sociedad como contrato entre individuos racionales, si pensamos esta antinomia desde la formulación clásica de Tönnies. Por supuesto que tanto Hesse como Mann tenían sus opiniones sobre la guerra y que es muy conocido el texto *Consideraciones de un apolítico* de Mann, pero creemos que no es pertinente su análisis a los fines de este trabajo. Tampoco queremos adentrarnos en las discusiones políticas de Settembrini y Naphta, quienes representan la versión de libertad, igualdad y fraternidad frente al terrorismo religioso. Es decir, no pretendemos realizar una lectura política de las novelas ni explayarnos sobre por qué cada uno de estos mentores justificaría la realización de una guerra.

Hace unas páginas hablamos acerca de la comunidad y cómo Demian le contaba a Sinclair acerca de la comunidad basada en el miedo. Es en la batalla donde el protagonista reflexiona sobre esta unión que se ve en la guerra:¹⁰¹

¹⁰⁰ Losurdo, Domenico: *La comunidad, la muerte, Occidente. Heidegger y la “ideología de la guerra”*. Editorial Losada, Buenos Aires, 2001. p 9 y 20.

¹⁰¹ Hesse, Hermann. *op cit.* p

Antes me había preguntado muchas veces cómo eran tan pocos los hombres que conseguían vivir para un ideal. Ahora advertía que todos los hombres son capaces de morir por un ideal. Pero no ha de ser un ideal suyo, libremente elegido, sino un ideal común y transmitido.

Sin embargo, al cabo de algún tiempo, hube de confesarme que había estimado a los hombres en menos de lo que realmente valían. (...) Muchos mostraban en todo momento, y no sólo en el del ataque, aquella mirada firme, lejana y enajenada que no sabe de fin ninguno y supone una completa entrega a lo monstruoso. Cualesquiera que fuesen sus ideas y opiniones, aquellos hombres estaban prontos, eran aprovechables y podrían servir para conformar el futuro. No importaba que el Mundo pareciera seguir obstinadamente fijo sus antiguos ideales, en su concepto tradicional de la guerra, el heroísmo y el honor, y que toda voz de verdadera humanidad sonara más lejana e irreal que nunca. Todo esto era tan sólo superficie, lo mismo que los fines exteriores y políticos de la guerra. Bajo ella, en lo hondo, se formaba algo nuevo. Algo como una nueva Humanidad. (...) Los sentimientos primordiales, incluso los más violentos, no iban contra el enemigo; su obra sangrienta era tan sólo una irradiación de lo interno, del alma disociada y dividida, que quería enfurecerse y matar, aniquilar y morir, para nacer de nuevo. Un ave gigantesca rompía el cascarón. El cascarón era el Mundo y el Mundo había de caer hecho pedazos.

Vemos aquí, por un lado, la crítica a los de espíritu débil, a los que sólo siguen el rebaño, que mueren por un ideal que ni siquiera es propio. Por otro lado, el reconocimiento de que hay quienes se enfrentan a lo monstruoso con valor, a quienes considera con “potencial” para crear una nueva comunidad. La necesidad de morir de estos hombres para poder nacer de nuevo debido a que su alma está dividida. Incluso en la batalla Sinclair ve que otro futuro es posible.

En medio de los bombardeos y el barro no hay alegría ni euforia. En medio de esta masa en la que parecen esfumarse, los protagonistas tienen todavía una última experiencia profundamente individual. Comparemos un momento la descripción que realizan del combate.

En *Demian* leemos:¹⁰²

En las nubes se veía una gran ciudad, de la que fluían millones de hombres, que se desparramaban en enjambres por amplios paisajes. (...)

Una de las estrellas venía con vibrante cántico, hacia mí. Parecía buscarme... De pronto, explotó con estruendo en millares de chispas, me elevó en los aires y me arrojó de nuevo al suelo mientras el Mundo se desplomaba fragorosamente sobre mí.

Me encontraron cerca del álamo, cubierto de tierra y con muchas heridas.

En *La montaña mágica* también aparece una imagen vinculada al fuego:¹⁰³

Hay allá abajo un bosque del que surgen enjambres de hombres grises que corren, caen y saltan. Una línea de colinas se extiende ante el incendio lejano, cuyos rojos resplandores a veces se condensan en violentas llamaradas.

Las descripciones de *La montaña mágica* son un poco más cruentas. Y vemos una vez más una crítica a este *llevar a millares de hombres a morir*, como decía Hesse en la introducción de *Demian*:¹⁰⁴

Es fundamental que avancen esos tres mil muchachos enfebrecidos, sus bayonetas tienen que reforzar el ataque a las trincheras enemigas que rodean ambos lados de las colinas, tienen que tomar los pueblos en llamas y apoyar el avance hasta un punto determinado, señalado en el mapa, de acuerdo con las órdenes que ha recibido y guarda en el bolsillo el jefe del pelotón. Han movilizado a tres mil para que queden dos mil al llegar a las colinas y las aldeas. Ésa es la única razón de que sean tantos. Son un único cuerpo, ideado de tal manera que, a pesar de las graves pérdidas, pueda actuar y vencer y

¹⁰² Hesse, Hermann, *op cit.* p 138

¹⁰³ Mann, Thomas, *op cit.* p 1043

¹⁰⁴ *Ibid.* p 1045

celebrar la victoria y gritar << ¡Hurra!>> mil veces, sin tener en cuenta a aquellos que se escindieron, que se individualizaron al caer en el campo.

La última imagen de Castorp es la de él tarareando el lied de Schubert¹⁰⁵ que tanto lo conmovía:¹⁰⁶

¿Han herido a nuestro amigo? Por un instante ha creído estarlo. Un grueso terrón ha ido a chocar contra su pierna. Se levanta, se tambalea, avanza cojeando; los pies le pesan por el barro..., inconscientemente canturrea:

Sus ramas murmuraban,

Como llamándome...

Y así, en el fragor de la batalla, bajo la lluvia del crepúsculo, le perdemos de vista.

Se interpreta que muere luego de esa escena principalmente por la letra del lied que sigue a la parte incluida en la novela:

Y sus ramas susurraban

Como queriéndome llamar:

“Ven aquí, amigo mío,

Aquí encontrarás la paz.”

Lo que estamos queriendo decir es que podemos pensar el desarrollo de las novelas como una forma de mostrar la individualidad de uno de esos hombres que murieron en la guerra y que esto representa una crítica a la guerra. Una crítica al entusiasmo con el que fue recibida. Pero, sobre todo, una crítica a la modernidad que engendra destrucción. Contar acerca del individuo como parte de un Universo, conectado con la trascendencia que implica una

¹⁰⁵ Letra completa del lied “El tilo” de Schubert: Junto a la fuente, ante el portal//Se yergue un tilo//Bajo su sombra, muchas veces // He tenido dulces sueños //En su corteza he grabado //Más de una palabra de amor //En mis penas y alegrías //He corrido hacia él. //Hoy pasé a su lado //En la noche profunda; //En medio de la oscuridad//He cerrado mis ojos. //Y sus ramas susurraban //Como queriéndome llamar:// “Ven aquí, amigo mío, //Aquí encontrarás la paz.”//El frío viento soplaba//Directamente en mi rostro.//El sombrero voló de mi cabeza, //Pero no me devolví.//Aunque ya muchas horas//Me separan del lugar//Aún escucho ese susurro://“Allí encontrarías la paz.”

¹⁰⁶ Mann, Thomas. *op cit.* p 1047

historia propia, una experiencia mítica de la música y el propio camino del descubrimiento es replantear la necesidad de esa guerra aniquiladora. Y el abordaje de estas temáticas existenciales es desde un punto de vista romántico. Es una crítica a la técnica que no ve en los seres humanos más que números y fórmulas científicas; que habla de ellos en términos técnicos, quitándoles, justamente aquello vinculado al sentimiento, a los deseos, los temores, los pensamientos. Es un cuestionamiento sobre este planteo de “enviemos tres mil hombres a luchar así llegamos con dos mil” y no tomar en cuenta que son personas.

La guerra no es entonces un momento de revelación o verdad. Es dolor, es violencia, es caos, es sinsentido, es muerte. El momento de unión, de euforia, de alegría, de entusiasmo es previo a la batalla. La guerra es suciedad, barro, ruido, indistinción y destrucción. Será por eso que el momento de mayor revelación de los personajes no es al tener un contacto cercano con la muerte en la situación de batalla, sino en otra situación, en un sueño.

Sólo el amor vencerá a la muerte

La frase final de *La montaña mágica* nos lleva a poner de relieve un tema sobre el que aún no habíamos profundizado, el amor:¹⁰⁷

¿Será posible que de esta bacanal de la muerte, que también de esta abominable fiebre sin medida que incendia el cielo lluvioso del crepúsculo, surja alguna vez el amor?

Castorp tiene su mayor revelación no al momento de su muerte, sino al final de su paseo en la montaña, luego del sueño. Sinclair tiene su mayor revelación en un sueño también. ¿Y cuál es? El amor. Entendido en un sentido romántico alemán. En el sentido de unir lo infinito y lo finito en términos de Schlegel. Y en el sentido dionisiaco también. Porque estamos hablando de que la conclusión a la que llegan ambos es que el amor supera la división entre el bien y el mal. Es la conclusión de los personajes, de Nietzsche y de los románticos.

¹⁰⁷ Mann, Thomas. *op cit.* p 1048

Comencemos por ver cómo aparece el amor en cada una de las novelas. Tanto Sinclair como Castorp se enamoran de mujeres con ciertas características, pero no llegan a entablar una relación amorosa, de pareja o un encuentro sexual.

Sinclair se enamora de Beatrice, una muchacha que ve por la calle, con quien nunca habla. Por supuesto, no conoce su nombre. Pero le construye un altar interior. Es un impulso para salir de la bebida, para volver a su eje. Le crea su propia religión. Así la describe:¹⁰⁸

Sin haber leído a Dante, conocía este nombre por una pintura inglesa prerrafaelista, cuya reproducción poseía una esbelta figura adolescente, de largos miembros afinados, cabeza estrecha y larga, y manos y facciones espirituales. La bella muchacha de mi encuentro no era del todo semejante; pero mostraba también aquella esbelta forma un poco masculina que tanto me atraía, y un algo de la pura espiritualidad del rostro.

Sinclair se enamora también de Eva, la madre de Demian, a quien conoce primero a través de un sueño. Más allá de los análisis que podrían realizarse de la figura arquetípica que el nombre Eva conlleva, en el personaje de la novela lo que notamos, una vez más, es que se le aparece a Sinclair conjugando rasgos femeninos y masculinos:¹⁰⁹

Este sueño, el más importante y tenaz de toda mi vida, era, aproximadamente, como sigue. Yo regresaba a la casa paterna. Encima de la puerta resplandecía el pájaro heráldico, amarillo sobre fondo azul. Mi madre salía a mi encuentro; pero cuando yo entraba y me disponía a abrazarla, no era ella, sino una figura nunca vista, alta y majestuosa, parecida a Max Demian y a mi primer dibujo; pero, al mismo tiempo, distinta y, a pesar de su arrogancia, completamente femenina. Esta figura me atraía a sí y me acogía en un amoroso abrazo, profundo y ardiente, un abrazo que me producía delicia y espanto, que era un culto divino y al mismo tiempo un delito. La figura que así me enlazaba me recordaba a Max Demian. De este sueño despertaba unas veces, colmado de

¹⁰⁸ Hesse, Hermann. *op cit.* p 70

¹⁰⁹ *Ibid.* p 81

felicidad, y otras, poseído de una angustia mortal y de remordimiento, como si acabase de cometer un terrible pecado.

Castorp se enamora de Clawdia Chauchat, quien se sentaba en la mesa de los rusos. Al principio le recuerda a alguien, pero no logra elucidar a quién. Luego, en un sueño, lo descubre. Sus ojos son como los de un antiguo compañero de clase: Hippe Pribislav. Vemos aquí de nuevo como es en el sueño que aparece la respuesta sobre el amor:¹¹⁰

Luego soñó que estaba en el patio del colegio, donde durante tantos años había pasado los recreos y que pedía prestado un lápiz a Madame Chauchat, que también estaba allí. Ella le daba un lápiz rojo gastado hasta la mitad y provisto de un capuchón de plata, y le advertía con una voz agradablemente ronca que se lo tenía que devolver sin falta al terminar la clase y, al mirarle con aquellos ojos achinados de color indefinido, entre verde, azul y gris, sobre los anchos pómulos, Hans Castorp salió violentamente de su sueño y despertó, pues por fin había descubierto y no quería olvidar a quién le recordaba con tanta viveza.

En la descripción de Chauchat encontramos también modales poco femeninos, como en los casos de *Demian*:¹¹¹

... ¡Qué modales tan horribles! No se parecía en nada a las mujeres de los círculos en que se movía Hans Castorp; aquellas mujeres que volvían la cabeza hacia los caballeros con quienes compartían la mesa con la espalda recta como una tabla y hablando con boquita de piñón. Madame Chauchat se dejaba caer sobre la silla como un fardo; con la espalda curva y los hombros caídos hacia delante; además, estiraba el cuello hacia delante, de manera que las vértebras de la nuca le asomaban por encima de la escotada blusa blanca. También Pribislav habría estirado la cabeza así.

¹¹⁰ Mann, Thomas. *op cit.* p 132

¹¹¹ *Ibid.* p 180

Vemos entonces que en ambas novelas los protagonistas se enamoran de mujeres inalcanzables, con rasgos que ellos denominan masculinos y que le recuerdan a un varón de su vida (Demian y Hippe Pribislav). Bien podría tratarse este tema desde el psicoanálisis, desde Freud y Jung, pero lo que nos interesa desde el punto de vista del romanticismo es la conjugación de hombre y mujer en una misma figura.

¿Cómo concebían el amor los románticos? Como una unidad. Como un absoluto. Una forma de infinitizar el mundo. Retomando a Alfredo de Paz:¹¹²

Por la unidad de finito e infinito, la aspiración al infinito puede apagarse en el mundo finito, en el amor a una mujer, por ejemplo. Amor, poesía, unidad de lo finito con lo infinito y el sentimiento de esta unidad, se convirtieron en sinónimos para los románticos.

[...]

El amor es superior a todas las oposiciones y a cualquier multiplicidad.

Entonces el amor también supera la división hombre-mujer. Y este es el primer aspecto del amor romántico que vemos en las novelas. Lo cual resulta liberador para los protagonistas. Esta concepción del amor, la expresa Sinclair al reflexionar sobre su sueño:¹¹³

... El amor no era un oscuro instinto animal, como en un principio lo había yo sentido; ni era tampoco una piadosa adoración espiritual, como la que yo había consagrado a la imagen de Beatrice. Era ambas cosas, ambas y muchas más: era ángel y demonio, hombre y mujer en uno, hombre y animal, sumo bien y profundo mal. Lo deseaba y lo temía; pero estaba siempre presente, siempre por encima de mí.

¿Por qué pensaba Sinclair el amor como un oscuro instinto animal? No lo explicita, podemos pensar que debido a la religión en la que había sido educado de niño, o las

¹¹² De Paz, Alfredo. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Tecnos Editorial, Madrid 1992. p 80-81.

¹¹³ Hesse, Hermann. *op cit.* p 82

convenciones sociales o también, ¿es que lo que está apareciendo de forma velada es que no ama a una mujer sino a un hombre? ¿Qué era lo que temía Sinclair?:¹¹⁴

Sentía miedo de estar solo mucho tiempo, miedo a las muchas veleidades de ternura, honestidad y cariño a las que me sentía continuamente inclinado, miedo a los tiernos pensamientos amorosos que con tanta frecuencia me asaltaban.

El amor entonces es lo que trasciende lo apolíneo y lo dionisiaco, el individuo y la sociedad, las dicotomías. El amor es el mito.

En *La montaña mágica*, todavía no lo habíamos mencionado, el doctor Krokovski da charlas. Una de las conferencias es sobre el amor. Bastantes cuestiones son puestas de relieve. Por un lado, la ambivalencia con la que el doctor habla del amor. ¿Es pasional? ¿Carnal? ¿Piadoso? Lo cual no queda resuelto o al menos el protagonista no logra resolver y nos remite nuevamente a la definición romántica del amor que todo lo abarca.

Por otro lado, y aquí hay un punto que queda insinuado, pero no desarrollado en la novela, se trata el tema de la represión, la castidad:¹¹⁵

Esa lucha entre las fuerzas de la castidad y el amor -pues de una lucha se trataba- ¿cómo terminaba? Aparentemente con la victoria de la castidad. El temor, el decoro, el asco escrupuloso y el trémulo deseo de pureza han reprimido el amor y lo han mantenido encadenado a las tinieblas, concediendo que -a lo sumo- se realizasen y se tomase conciencia de sus desordenados impulsos en parte, pero desde luego, no con toda su fuerza y en su ingente pluralidad. Por ende, esa victoria de la castidad sólo es aparente, una victoria pírrica, dado que el impulso amoroso no se puede domeñar, no se puede violentar; el amor reprimido no muere; vive y, aun en la más secreta oscuridad, aspira a realizarse; rompe la mordaza de la castidad y vuelve a salir a la superficie, si bien en una forma diferente, irreconocible...

¹¹⁴ *Ibid.* p 67

¹¹⁵ *Ibid.* p 184-185

–¿Bajo qué forma y qué máscara reaparece, pues, el amor no admitido y reprimido? – preguntó el doctor Krokovski, y recorrió las filas del público con la mirada (...)

–Bajo la forma de la enfermedad. –El síntoma de la enfermedad era el reflejo de una actividad amorosa reprimida, toda enfermedad una metamorfosis del amor.

Y acá el narrador se ríe otra vez, porque luego de semejante afirmación el protagonista se distrae en sus pensamientos mirando la nuca de Chauchat y no se detiene a reflexionar sobre lo dicho. ¿Entonces los pacientes del sanatorio son enamorados que no resisten las convenciones sociales? ¿Que están reprimiendo impulsos, deseos y fantasías? El amor es infinito, otra vez, porque se sigue manifestando.

Y este amor que es unidad, que es absoluto, que trasciende, lo vemos en la experiencia de amor que tienen los protagonistas. Cuando el narrador de *La montaña mágica* describe el estado de enamoramiento de Castorp no puede limitarse a la concepción de amor luminoso, dulce, bueno y bello. Remite, nuevamente, a cierta ambivalencia, a su manifestación en la enfermedad y a lo no dicho:¹¹⁶

En pocas palabras: nuestro joven protagonista estaba perdidamente enamorado de Clavdia Chauchat. Usamos nuevamente esa palabra porque creemos haber disipado lo suficiente los malentendidos a los que podría dar lugar. Y no era un amor tierno y sosegado como el que evocaba aquella cancioncilla sentimental, sino más bien una variante bastante atrevida y desazonadora de esa enajenación, una mezcla de frío y calor, como la que siente un hombre febril o la que puede provocar un día de octubre en la alta montaña. Lo que faltaba era justo ese punto de sosegada ternura que habría podido armonizar ambos extremos.

El amor de Hans Castorp se manifestaba, por una parte, con una inmediatez que hacía palidecer al joven y le desencajaba el rostro al ver la rodilla de Madame Chauchat, la línea de su pierna, su espalda, su vértebra cervical

¹¹⁶ Mann, Thomas, *op cit.* p 331-332.

asomando por encima del cuello de la blusa y sus brazos cruzados que comprimían sus pequeños pechos; en una palabra: su cuerpo, aquel cuerpo de una carnalidad terriblemente acentuada por la enfermedad, aquel cuerpo convertido doblemente en cuerpo. Por otra parte, también era un sentimiento sumamente fugaz y evanescente, una idea, no: un sueño; un sueño espantoso e infinitamente seductor de un joven que no habría sabido responder a ciertas preguntas, muy precisas aunque formuladas de manera inconsciente, sino con un completo silencio.

En su análisis acerca del amor romántico, Alfredo de Paz afirma:¹¹⁷

En el corazón secreto del amor, en el corazón de la <<locura del amor>> el verbo se divide, la palabra se ahonda con la voz hacia el encantamiento, la música, el grito. Abandono de sí, destrucción que el otro permite, disolución de todo lo que opone, distingue, diferencia, designa. Locura quizá. Locura alcanzada como el amor correspondido. Embriaguez o trip. (...) Invivable o vivible sólo precariamente, el amor es al menos una salida victoriosa, una exaltante evasión de la prisión del símbolo, algo también invisible por otros motivos. Anárquico y rebelde por definición, el amor se mofa de todas las convenciones culturales y sociales; destroza el juego de la domesticación simbólica, denuncia su ridículo, su gratitud, su impostura.

¿Entonces qué es este amor del que estamos hablando? Uno que supera las limitaciones de la sociedad. Que se embarca en un viaje hacia el infinito. Estos aspectos del amor, ambivalencia, locura, ir más allá del límite, de las convenciones, es la experiencia que tienen Castorp y Sinclair, en su interior, sin llegar a un encuentro sexual.

Veamos un ejemplo más del amor de Sinclair por Eva, donde ese viaje al infinito es a través de objetos finitos:¹¹⁸

¹¹⁷ De Paz, Alfredo. *op cit.* p 94

¹¹⁸ Hesse, Hermann, *op cit.* p 127

Mi amor hacia Eva me parecía ser el único contenido de mi vida. Pero cada día era distinto. A veces, creía sentir claramente que no era a su persona a lo que mi ser aspiraba, atraído, no siendo aquélla más que un símbolo de mi propio interior, que sólo tendía a conducirme más profundamente dentro de mí mismo. Con frecuencia la oía de ella cosas que me sonaban como respuestas de mi inconsciente a espinosas interrogaciones en mí surgidas. Luego había instantes en los que ardía de nuevo en deseos sensuales a su lado y besaba los objetos que ella había tocado. Más tarde, el amor sensual y el espiritual, la realidad y el símbolo, fueron confundiéndose y fundiéndose en un todo. Me sucedía entonces ponerme a pensar en ella, en la tranquila intimidad de mi habitación de estudiante, y sentir entretanto su mano en la mía y sus labios sobre los míos. O estar a su lado, contemplar su rostro, hablarle y oírla hablar y no saber fijamente, sin embargo, si su presencia era real y no soñada. Comencé a vislumbrar cómo un amor podía ser perdurable e inmortal. Al descubrir en la lectura de un libro una nueva idea, era como si Eva me hubiese besado, y cuando ella pasaba su mano sobre mis cabellos e irradiaba hacia mí, en una sonrisa, su maduro calor aromado, era como si hubiese realizado dentro de mí un magno progreso espiritual. Todo lo que me era importante, todo lo que para mí era destino, podía tomar su figura. Podía transformarse en cada uno de mis pensamientos, y cada uno de mis pensamientos en ella.

Comencé a vislumbrar como un amor podía ser perdurable e inmortal (...) todo lo que era mi destino podía tomar su figura, este tipo de afirmaciones que realiza el protagonista nos remite a la experiencia de este amor absoluto, de unión, propio del romanticismo.

En el caso de Castorp, uno de los momentos donde mayor tiempo pasa con Madame Chauchat es en la noche de Walpurgis, la noche de carnaval, en la cual está permitido escapar un poco a las normas de decoro. Es un momento muy especial para el protagonista de *La montaña mágica* porque puede tutear a Chauchat, porque puede hablar otra lengua, el francés.

Y porque puede conversar sobre temas como el amor o la moral. ¿Y qué dice el protagonista en ese estado ebriedad y enamoramiento?:¹¹⁹

La fiebre de mi cuerpo y las palpitaciones de mi corazón enjaulado y el estremecimiento de mis nervios son lo contrario de un incidente, se trata —y su rostro pálido, de labios estremecidos, se inclinó hacia el rostro de la mujer—, se trata nada menos que de mi amor por ti, ese amor que se apoderó de mí en el instante en que mis ojos te vieron, o más bien, que reconocí cuando te reconocí a ti, y es él evidentemente el que me ha conducido a este lugar...
[...]

El amor no es nada si no es la locura, una cosa insensata, prohibida y una aventura en el mal. Si no es así es una banalidad agradable, buena para servir de tema a cancioncitas tranquilas en las llanuras. Pero que yo te he reconocido y que he reconocido mi amor hacia ti, sí, eso es verdad; yo ya te conocí, antiguamente, a ti y a tus ojos maravillosos oblicuos, y tu boca y la voz con que me hablas; una vez ya, cuando era colegial, te pedí tu lápiz para entablar contigo una relación social, porque te amaba sin razonar, y es por eso, sin duda, por mi antiguo amor hacia ti, por lo que me quedan esas marcas que Behrens ha encontrado en mi cuerpo y que indican que en otro tiempo yo estaba ya enfermo... (...)Te amo —balbuceó—, te he amado siempre, pues tú eres el Tú de mi vida, mi sueño, mi destino, mi deseo, mi eterno deseo.

Lo que reaparece es la afirmación del doctor Krovovski acerca del amor y su manifestación en la enfermedad. De nuevo, un amor infinito en el sentido romántico. De nuevo la locura y la embriaguez, una salida victoriosa, como dice Alfredo de Paz, en el texto citado más arriba. Y otra vez, la distinción entre un amor banal, superficial o propio de la gente de “allá abajo” frente a un amor que encierra algo más, un sentido trágico.

¹¹⁹ Mann Thomas, *La montaña mágica*, traducción de Mario Verdaguer con la colaboración de David Castelló, Editorial Edhasa (Colección Quinteto), Barcelona 2002. p 557 - 558. (Esta cita fue tomada de esta edición del libro, debido a que en la edición de Edhasa 2005 (traducción de Isabel García Adánez) el diálogo completo de Chauchat y Castorp en la noche de Walpurgis se encuentra en francés).

Y esto nos lleva a un descubrimiento que realizan los protagonistas de las novelas que estrecha la relación entre su concepción del amor y la concepción de los románticos. La relación entre amor y muerte.

En una conversación con Chauchat, Castorp le cuenta acerca de un pensamiento que tuvo en su hora de reposo:¹²⁰

Lo que había en mí, lo sé muy bien, es que, desde hace tiempo, estaba familiarizado con la enfermedad y con la muerte ya que, siendo todavía niño, hice la locura de pedirte prestado un lápiz... Igual que aquella noche de Carnaval aquí arriba. Pero el amor irracional es genial, porque la muerte es el principio genial, la *res bina*¹²¹, el *lapis philosophorum*¹²², y es también el principio pedagógico, porque el amor a ese principio conduce al amor por la vida y por el hombre. Tuve esa revelación en mi terraza y estoy muy satisfecho de podértelo decir. Hay dos caminos que llevan a la vida. Uno es el camino ordinario, directo y honorable. El otro es peligroso, es el camino de la muerte, y éste es el camino genial.

Vemos que vincula la genialidad del amor y de la muerte en uno, como camino a la vida. La muerte como parte de la vida. Lo que nos devuelve a los románticos alemanes otra vez.

Al final del capítulo “Nieve”, Castorp asegura:¹²³

La razón se ve ridícula ante la muerte, pues no es nada más que virtud, mientras que la muerte es libertad, excentricidad, ausencia de forma y placer. (...) El amor es lo único que hace frente a la muerte; sólo el amor, no la virtud, es más fuerte que ella. (...)

Como dice Alfredo de Paz:¹²⁴

¹²⁰ *Ibid.* p 876

¹²¹ *Res bina* en latín significa hecho doble o cosa doble. Interpretamos que se refiere Rebis, quien aparece en textos de alquimistas del siglo XVII. Representa la perfección, la dualidad, un ideal inalcanzable.

¹²² Es la piedra filosofal, considerada un elixir, a la cual buscaban los alquimistas.

¹²³ Mann, Thomas, *op cit.* p 723

¹²⁴ De Paz, A. *op cit.* p 94

Anárquico y rebelde por definición, el amor se mofa de todas las convenciones culturales y sociales; destroza el juego de la domesticación simbólica, denuncia su ridículo, su gratitud, su impostura.

Finalmente, ¿dónde se encuentran el amor y la muerte? En la búsqueda del infinito. Ambos son maneras de infinitizar, románticamente hablando. Ambos encierran un sentido trágico. Ambos son Dionisos.

Como dijimos, romantizar, en términos de Schlegel, de Novalis, de Schleiermacher, es convertir lo finito en infinito. Unas veces, a través de mitos, otras, a través del arte, otras, a través de la religión, otras al amar, otras veces, asomándose a la muerte. Todas, yendo más allá de los límites de la moral y la razón. Y es en este sentido que hemos leído en este trabajo las novelas *Demian* y *La montaña mágica*, y las hemos puesto en relación también con los planteos de Nietzsche, cuando resultó oportuno.

Quedan muchas aristas de las novelas sin analizar, como era de esperarse. Pero, como en todo análisis, se tomaron decisiones respecto de qué incluir y qué no. En qué aspectos enfocarse y en cuáles no. Otras relaciones eran posibles. Por ejemplo, el interés por lo exótico y por oriente, que vemos representado en el hecho de que Chauchat es rusa, fue dejado de lado. O lo que ocurre en las sesiones de espiritismo y cómo es invocado el espíritu de Joachim, tampoco fue tocado. Pero consideramos que no eran cruciales a los efectos de este trabajo. Tampoco fue analizado el romanticismo religioso en términos eclesiásticos, sino que tomamos otro aspecto religioso del romanticismo, no el piadoso necesariamente. Por supuesto, fue adrede. Elegimos qué analizar y cómo hacerlo. No fue casualidad.

Conclusiones

Mi canción está tras de mí

Atrapada en letras y frases

Lucio Mantel – Polka mar (canción)

Lowye y Sayre afirman que “el romanticismo como visión del mundo se constituye en tanto forma específica de crítica de la modernidad”.¹²⁵ Nosotros sostenemos que *Demian* y *La montaña mágica*, así como otras obras de estos autores y de otros que no fueron materia de este trabajo, constituyen también formas específicas de crítica de la modernidad, pero de la del siglo XX y desde un lugar literario, desde la voz de los distintos personajes, desde un mundo de ficción.

Como pudimos ver en el desarrollo del trabajo, la Ilustración postulaba que el lenguaje técnico y científico bastaba para explicar todos los fenómenos. Así mismo, afirmaba verdades universales. Las novelas analizadas ponen en cuestión el alcance del lenguaje literal, así como lo hicieron los románticos a través de la poesía. En *La montaña mágica* vemos el uso de la ironía romántica como primer rebusque para ir más allá de lo dicho. Y en ambas novelas vemos la vuelta al mito, a la religión o a los cuentos populares como un recurso para decir más con las palabras disponibles. Pero no es ya una crítica a la Ilustración del siglo XVIII o XIX. Lo cual nos muestra cómo la pretensión de verdad a través de un lenguaje que construye excede una época específica. ¿Qué es lo que no podían decir a comienzos del siglo XX y se muestra velado en metáforas, simbolismos o insinuaciones? Sólo podríamos hacer conjeturas respecto de lo que el autor habría querido decir. Pero, como afirmamos en el comienzo, el objetivo de este trabajo no fue tratar de encontrar una verdad respecto del significado único de las obras, ya que consideramos que esto sería una empresa absurda.

Sin embargo, estas lecturas hacen que nos preguntemos ¿cuál es el lenguaje que permea hoy las distintas esferas de la vida cotidiana y nos limita en nuestro decir? ¿Es el lenguaje de la tecnología? ¿El de las neurociencias? ¿Y cuáles son las maneras de decir más con las palabras que tenemos? ¿Sigue siendo la referencia a los mismos mitos? Sostenemos que un gran eje atraviesa las novelas. Dionisos frente a Apolo. La razón frente a la locura. La luz frente a la oscuridad. Pero esto no es únicamente aplicable a estas novelas o a lo dicho por

¹²⁵ Lowye y Sayre, *op. cit.* p 28

los románticos o Nietzsche. El Dionisos, la oscuridad y la locura, sigue presente a cada paso. Es aquello que se salga de los límites establecidos por la moral. Lo que divide lo que está bien de lo que está mal. Lo bueno, lo bello y lo noble, de lo no aceptable, decible o practicable. En *La montaña mágica* vemos como el amor por un cuerpo enfermo es despreciable. Cómo el trato de “tú” entre los personajes no es admitido. Los cuerpos del Berghof tenían tuberculosis. ¿Y los de hoy? ¿Estrés? ¿Ansiedad? ¿Depresión? ¿Cuáles son los tratos y las consideraciones no aceptables hoy? ¿Qué cuerpo es bello y noble? ¿Cuál despreciado? Todo el trato de los cuerpos que se da en el Berghof podría haberse analizado desde la perspectiva de Foucault, pero optamos por adoptar otro enfoque. Aquel que nos permitía traer a Nietzsche a colación y vincular la enfermedad al genio, contrario a los postulados de la Ilustración.

Si bien las reglas de la sociedad pueden cambiar, siempre hay un marco de normas que rige la convivencia. Lo que nos lleva al otro gran eje que atraviesa estas novelas y los planteos románticos: el individuo en la sociedad. Un individuo que se busca a sí mismo, que se conoce, pero que para encontrarse debe perderse de los usos y costumbres. Como es el caso de Sinclair y como es el caso de Castorp. ¿Cuáles son esos momentos en los que nos escuchamos? ¿Cómo son? Un viaje, la experiencia de la música o el arte, la soledad. Parecen ser instantes en los que uno se encuentra aislado del resto. En las alturas, lejos de “allá abajo”. Y, sin embargo, por fuera de la sociedad el individuo no es. Y, paradójicamente, son esos momentos los que despiertan en los protagonistas de las novelas las mayores revelaciones respecto de pensarse como individuos parte de un Universo y parte de una historia que se remonta a tiempos anteriores y tiempos venideros. Como individuos que escuchan una música que los conecta con otras experiencias que no vivieron, pero conocen.

Hay todavía un eje más, que no tendría por qué separarse del resto y lo haremos sólo a efectos de la argumentación en el presente trabajo, amor y muerte. Si decimos que no debería separarse del resto es porque los constituye y está operando durante las dos novelas en cada una de las temáticas analizadas. Lo que analizamos en cada uno de los apartados fue la luz y la oscuridad, el aspecto trágico de la vida y cómo lo viven los personajes. Y lo que encontramos, y aquí seremos profundamente románticos, es esta pretensión de infinito de la que hablábamos. En el amor y en la muerte el final es el mismo, la infinitud, el trascender. Los mitos, la naturaleza, la música, el amor y la guerra exceden a los personajes. Los

atraviesan, los constituyen y los muestran como un individuo entre muchos, pero con sus particularidades, sus pensamientos, sus sentimientos, sus reflexiones y experiencias. Si bien durante la mayor parte de las narraciones vemos a Sinclair y Castorp en sus respectivos micro mundos, en el final de las novelas se revela que forman parte de una masa. Que nunca los hubiésemos conocido de no haber sido por su historia. Y se muestra al estallido de la Gran Guerra como producto del hastío, de las relaciones entre las personas desde el miedo. ¿Cuál es el límite del hastío hoy? ¿Hasta dónde llega? ¿Dónde lo vemos? ¿Podrá de esta gran bacanal del siglo XXI surgir el amor?

Bibliografía

A companion to the works of Thomas Mann / edited by Herbert Lehnert and Eva Wessell. Camden House, United States, 2004.

AGUIRRE MARTÍNEZ, Guillermo. “Apuntes en torno a *La montaña mágica*”, en Revista de la sociedad de estudios de lengua y literatura. Hápax, Núm 7, Salamanca, España, 2014. Disponible en: http://revistahapax.es/VII/Revista_Hapax_Numero%20VII.pdf

AUTORES varios (Schlegel, Moritz, Schelling, Hölderlin, Hegel): Escritos teóricos sobre romanticismo. (Material Cátedra Kaufman, Segundo Cuatrimestre 2013, seminario de historia del arte)

BERLIN, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Taurus. Buenos Aires, 2015.

BLOOM, Harold. *Hermann Hesse*. Chelsea House Publishers. Philadelphia, 2003.

CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2016.

CASTILLO, Abelardo. *El que tiene sed*. Mondadori. Madrid, 1989.

CASULLO, Nicolás, FORSTER, Ricardo y KAUFMAN, Alejandro. *Itinerarios de la Modernidad*. Eudeba, Buenos Aires 2011.

DE PAZ, Alfredo. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Tecnos Editorial, Madrid 1992. p 80-81.

GADAMER, Hans Georg. *Verdad y Método I*. Salamanca, España, 2003.

GADAMER, Hans Georg. “Texto e Interpretación”, en *Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme, 2002; 8ª reimpr. 2010. Tr.: Manuel Olasagasti. Disponible en:

https://repositorio.uam.es/xmlui/bitstream/handle/10486/283/22150_Texto%20e%20interpretación.pdf?sequence=1

GARCÍA ADÁÑEZ, Isabel. “Un gran clásico alemán en el mundo hispánico: La montaña mágica de Thomas mann.” Actas del II Coloquio Internacional «Escrituras de la Traducción Hispánica». San Carlos de Bariloche, 5-7 noviembre 2010, Albert Freixa y Juan Gabriel López Guix (eds.), 2011. ISBN: 978-84-694-0265-8. Disponible en:

<http://www.traduccionliteraria.org/coloquio2/actas.htm>
URL estable: <http://www.traduccionliteraria.org/coloquio2/actas/GarciaAdanez.pdf>

GARCÍA FERNÁNDEZ, Eduardo. (2007) *Till Eulenspiegel, burla y crítica social*. Tesis de Licenciatura, Universidad nacional Autónoma de México. Facultad de filosofía y letras,

Mexico. Disponible en:

https://www.academia.edu/3483192/Till_Eulenspiegel_burla_y_cr%C3%ADtica_social

HESSE, Hermann. *Demian*. Argonauta, Buenos Aires, 1961.

HÖDERLIN, Friedrich. Poemas. (Material Cátedra Kaufman, Segundo Cuatrimestre 2013, seminario de historia del arte)

HÖLDERLIN, Friedrich. Las grandes elegías. (Material Cátedra Kaufman, Segundo Cuatrimestre 2013, seminario de historia del arte)

JACKSON, Gabriel. “La montaña mágica como novela política”, en Revista del Centro de Estudios Constitucionales Núm 5. Enero-marzo 1990. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1049159.pdf>.

LOSURDO, Domenico. *La comunidad, la muerte, Occidente. Heidegger y la “ideología de la guerra”*. Editorial Losada, Buenos Aires, 2001.

LÖWY. Michel y SAYRE, Robert. *Rebelión y melancolía. El romanticismo como contracorriente de la modernidad*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2008.

MANN, Thomas. *La montaña mágica*. Edhasa. Buenos Aires, 2006.

MANN, Thomas. *La montaña mágica*. Edhasa, Colección Quinteto, Barcelona, 2002.

MÁRAI, Sándor. *El último encuentro*. Ediciones Salamandra, Barcelona, 1999.

MONTIEL LLORENTE, Luis. “La cura climática en *La montaña mágica*, de Thomas Mann.”, en Balnea 2006, 1 63-78. Disponible en: docplayer.es/38301365-La-cura-climatica-en-la-montana-magica-de-thomas-mann.html

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Gradifco, Buenos Aires, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. Gradifco, Buenos Aires, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *La Gaya Ciencia*. Edaf, Madrid, 2002.

NOVALIS. Himnos a la noche. (Material Cátedra Kaufman, Segundo Cuatrimestre 2013, seminario de historia del arte)

NOVALIS. “Fragmentos, I. Sobre el poeta y la poesía” (versión castellana de Herta Schulze) en *Escritos escogidos*, Visor, Madrid, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Eterna Cadencia. Buenos Aires, 2009.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Tusquets Editores. Buenos Aires, 2012.

SCHILLER, Friedrich. “Escritos sobre estética”, en Clásicos del pensamiento, Editorial Tecnos, Madrid, 1990.

STEINER, George. *Presencias Reales*, Colección Ensayos, Ediciones Destino, Barcelona, 1991.

VARELA, Gustavo. *Nietzsche, una introducción*. Quadrata. Buenos Aires, 2010.

VILLELA, Eduard. “Beatrice en Demian”, en Cuadernos de Filología Italiana 2007, vol. 14, 231-242. Disponible en:

[www.academia.edu/26961434/Beatrice en Demian de Hermann Hesse](http://www.academia.edu/26961434/Beatrice_en_Demian_de_Hermann_Hesse)