

EDUCACIÓN HUMANÍSTICA Y CRISIS DEL SIGLO XX EN THOMAS MANN

Claudio César CALABRESE*
Ethel JUNCO DE CALABRESE**

- **RESUMEN:** Realizamos una presentación del concepto de humanismo en Thomas Mann, desarrollado en sus principales obras. El análisis del modelo heredado lleva a la crítica de la ética de la modernidad europea en general, a la que ubica como causa del colapso histórico. El autor toma fuerzas históricas y las ficcionaliza para mostrar los alcances de una filosofía vital con gravedad aún desconocida. En tiempos de la Primera Guerra señala la relación entre una burguesía solidificada en solidaridad con el imperialismo germano; en tiempo de la Segunda Guerra, el despliegue descontrolado de vitalismos primitivos, bajo el formato incestuoso del racismo y su imposición mediante la irracionalidad. Como novelista ubica el conflicto en el hombre concreto; el fracaso de la gran historia del mundo se muestra en la catástrofe personal. A través de los tópicos de sus novelas considera una rehabilitación de la idea de humanismo.
- **PALABRAS CLAVE:** Modernidad. Thomas Mann. Humanismo. Burguesía. Arte. Historia europea.

“[...] las ‘humanidades’ que tan sombríamente nos fallaron en la larga noche del siglo XX”
(STEINER, 2012, p.230)

El burgués y el artista

La narrativa de Thomas Mann señala problemas centrales de su tiempo; el cambio de siglo en sede europea y germana muestra fenómenos inéditos. Las energías finales del mundo moderno marchan hacia un estruendoso cataclismo en un contexto que parece demoníaco (CRAWFORD, 2003). La conciencia de vivir en los epígonos del proyecto intelectual inaugurado con la Modernidad genera una literatura del malestar; Mann

* Universidad Panamericana, Campus Aguascalientes, Departamento de Humanidades. Aguascalientes – México. ccalabrese@up.edu.mx.

** Universidad Panamericana, Campus Aguascalientes, Departamento de Humanidades. Aguascalientes – México. ejunco@up.edu.mx

Artigo recebido em 27/03/2016 e aprovado em 15/07/2016.

entiende que una deformación del antiguo humanismo, limitado a la sed de dominio, se ha convertido en pedagogía de vida.

Desde sus inicios como escritor¹, ligó las raíces teológicas alemanas con los procesos sociales y representó escénicamente la tragedia del burgués y del artista. Afirma el narrador de *Doctor Faustus*: “Yo soy un hombre chapado a la antigua, apegado a ciertos puntos de vista románticos [...] entre ellos figura la antinomia patética del artista y el burgués.” (MANN, 1951, p.427).

El método elegido para orquestar sus argumentos consiste en partir de la mentalidad consolidada en tradiciones familiares y estereotipos de comportamiento e introducir la semilla de oposición, mostrando en el relato los resultados del combate y sus víctimas. Tópico constante de su estética es el conflicto arte-vida, oposición destructiva ubicada en el corazón del héroe (MEYERS, 2013), que arrastra las premisas de la sociedad burguesa preparatoria de la Gran Guerra. Dice el protagonista de *Tonio Kröger*: “No hay problema más torturador en el mundo como el de ser un artista y sufrir las consecuencias que de ello se derivan en el orden humano.” (MANN, 1951, p.357).

Mann trata el conflicto eje y lo asume como reflexión obligada de acuerdo con su posición en la cultura europea. Asevera Tonio: “Me encuentro mortalmente cansado de representar lo humano sin participar lo más mínimo en el fondo de la comedia” (MANN, 1951, p.354). En sus protagonistas se confirma la responsabilidad del artista, “[...] un hombre a quien le fue impuesta una carga mayor que al mortal común.” (JUNG, 2008, p.22).

“Burguesía”, “burgués”, “espíritu burgués”, es el término que expresa la decadencia, no implica en el uso de Mann referencia a un grupo social de recursos acomodados y de ideas conformistas, si bien supone esta idea común. Para el novelista cobra un sentido de mayor gravedad en tanto implica radicalizar el código social y la moral del trabajo en un materialismo que anula la vida del espíritu. La ejemplar discreción y mesura del burgués sepulta la experiencia ética en inmanencia. Esa conciencia es vivida como contradicción antes que como rebelión. “Porque, en el fondo, es mi conciencia burguesa la que se mueve a entrever en toda mi actividad artística y en todo cuanto hay en mí de extraordinario y genial, algo profundamente equívoco, hondamente contradictorio.” (MANN, 1951, p.397).

Si bien primeramente *Bürger* significa “burgués”, incluye también la acepción de “ciudadano”, un sentido más integral que el ideológico adoptado en el siglo XX como contraparte del proletariado. Para Mann lo burgués importa una cultura civil. El valor de la vida burguesa está definido por la profesión que se ejerce. Para su efectuada debe primar “[...] el orden sobre el estado de ánimo, lo duradero sobre lo momentáneo, el trabajo sereno sobre la genialidad.” (MANN, 2011a, p.109). La expresión del sentimiento y más su desborde constituye una amenaza contra la condición espiritual burguesa.

La noción de burguesía en Mann está definida por la educación humanista, recibida con el molde del Renacimiento tardío y de la Reforma que, a su juicio, marcan del inicio cultural de Europa, nacido en las ciudades del norte de Alemania: “La consagración

¹ Un recorrido de vida está desarrollado por Hermann Kurzke (2003).

al trabajo, la veneración y la economía del tiempo; la disciplina y perseverancia, la domesticación de las pasiones, lo mediano y atemperado.” (MANN, 1968, p.955). Esa cultura burguesa es un regalo germano (MANN, 2011b).

Disputa el cónsul Thomas con su hermano Christian en *Los Buddenbrooks*:

Pero, ¿cómo tienes la desfachatez...? ¿Qué te has creído? [...] En mitad de una reunión compuesta por comerciantes y hombres con estudios, se te ocurre decir bien alto, para que lo oigan todos, que, en el fondo, bien mirado, todo comerciante es un estafador... Tú que también eres comerciante, miembro de una empresa que con sus cinco sentidos persigue una integridad absoluta, una solidez intachable. (MANN, 2008, p.382).

Mann se inscribe en las ideas expuestas por Max Weber (2012) en su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, en referencia a la identificación entre virtud y trabajo. Los principios de la Reforma luterana en la formación de nuestra conciencia moderna se secularizan progresivamente; del motivo religioso se genera una ética intramundana que asocia profesión y vocación, disciplina con salvación, para concluir en el dogma del capitalismo triunfante después de la Revolución industrial. Así, el hombre moderno, el burgués típico, es un asceta del trabajo sin fervor trascendente; su religiosidad se expresa en la rutina de la tarea, que da estabilidad al mundo.

Déjeme aclararle que me crie en una ciudad muy pequeña, hijo de un pastor protestante, en cuya casa de habitaciones exageradamente limpias reinaba un optimismo exagerado, pasado de moda, de gente erudita y en que se respiraba una particular retórica de púlpito, de esas grandilocuentes palabras como bueno y malo, hermoso y feo, que detesto amargamente porque con toda seguridad son la única causa de mi desgracia. (MANN, 2010, p.85).

El ámbito de despliegue del espíritu burgués es la civilización con sus formatos tranquilizadores; allí se afianzan sus triunfos. Contrariamente a la ética del trabajo, la dimensión estética representa lo no controlable, lo no ordenado, lo que pone en riesgo la serenidad: “Y acaso una profecía que surge y se afianza en mi propio interior no tendrá más valor que una que provenga de fuera?” (MANN, 2010, p.78).

El problema del desencanto ante el proyecto burgués queda especificado con nitidez en *Los Buddenbrooks*, novela en que combaten las energías educadoras de la época contra la libertad de elección. Hanno Buddenbrook representa el sacrificio del artista en función del mérito comercial; su pasión por la música es principio de tentación y motivo de caída. La obra muestra, a través de cuatro generaciones, las consecuencias de la vocación frustrada por una civilización en decadencia (KONTJE, 2006); finalmente Hanno perderá el alma consagrándola al demonio del capitalismo: “Un impenetrable velo de misterio rodeaba la última enfermedad de Hanno, que debía haberse desarrollado de una forma en verdad estremecedora.” (MANN, 2008, p.883).

Para contrarrestar el mal del mundo burgués, y en congruencia con su educación germana, Mann invoca potencias equivalentes. Como un brujo, el novelista inicia un combate singular entre fuerzas *daimónicas*², ambas puestas sobre escenario histórico. Esas energías originales de oposición toman cuerpo en los tópicos amor/muerte, sueño/destino, profesión/genio, comerciante/músico; especialmente la música, como arte supremo, remite al lenguaje de dinamismos míticos que escriben el fondo de los argumentos. Su existencia, anterior a la del espíritu burgués, y su constancia ligada a fuerzas perpetuas de la vida, triunfarán en lo subterráneo. El mito queda como materia del relato y su estilo de expresión necesariamente será la red de alegorías e ironías.

Gustav Aschenbach alcanza un encumbramiento mítico del mundo, renueva su capacidad adormecida para nombrar el cosmos primigenio y logra sentir lo que solo entendía por su educación rígida. La vivencia creadora llega junto con la muerte, porque no puede tener lugar en mundo conocido:

Y de pronto [Tadzio] como obedeciendo a un recuerdo, a un impulso, apoyada una mano en la cadera, giró grácilmente el torso y miró hacia la orilla por encima del hombro [...] Tuvo la impresión de que el pálido y adorable psicólogo le sonreía a lo lejos, de que le hacía señas; como si, separando su mano de la cadera, le señalase un camino y lo empezara a guiar, etéreo, hacia una inmensidad cargada de promesas. Y, como tantas otras veces, se dispuso a seguirlo. (MANN, 2010, p.541).

El riesgo de pensar

La montaña mágica es un irónico ejercicio pedagógico. En la cima, infierno invertido, funciona el Sanatorio Berghof, “escuela” en la que Hans Castorp permanecerá durante siete iniciáticos años. La civilización burguesa ha quedado abajo; arriba la enfermedad borraré el antiguo orden con su poder erótico.

En el esquema de la novela de formación, Naphta y Settembrini representan tanto la postura radicalizada de las ideologías como su propia crítica; mientras la vida se mueve, las ideas se anquilosan en su intento de supervivencia. Settembrini es el profesor humanista, cultor de la democracia y del progreso, conocedor de filosofía y de política. Naphta es el jesuita, profesor de latín, una conjunción de geocentrista y milenarista, anarquista y comunista. Sus largas discusiones terminarán en duelo, paradoja de la razón vencida por la fuerza. Los maestros del inexperto Hans pretenden formarlos según las normas de la historia a la cual pertenecen, pero ambos muestran la impotencia de sus tesis y el advenimiento de la muerte de la civilización surgida de ellas. Así como el joven es el genuino buscador, podría decirse un pre-Fausto, los maestros son símiles de demonios

² Utilizamos *daimon* según contexto griego, como referencia a la divinidad mediadora entre mundos, de función positiva para el hombre, capaz de inspirar y liberar, propia de la energía poética. Cuando nos refiramos al uso en contexto cristiano, y citando al autor, seguiremos el término “demonio” o “diablo” con su implícita connotación negativa.

que luchan por quedarse con su alma: “La *hybris* de la razón contra las fuerzas oscuras representa el grado más alto de lo humano.” (MANN, 2011a, p.516).

Hans es arrastrado en sus corrientes opuestas hasta que pueda dudar de ellos, luego del sueño revelador en el capítulo *Nieve* (MANN, 2011a), cuando la lluvia limpie la atmósfera y acceda a una visión mítica primigenia. Allí aprenderá que debe adueñarse de las contradicciones: “Una cosa había que reconocer: el *pathos* de la libertad había traído al mundo a los más acérrimos enemigos de la libertad” (MANN, 2011a, p.1018).

Como la conformidad sostiene la supervivencia del aparato burgués y está previsto que Hans ocupe su lugar en la civilización, se inicia el agón con consecuencias extremas que ponen en juego un modelo de humanismo moribundo y un modelo superviviente. Los héroes de Mann se salen del camino. La consecuencia social es el desajuste y la inadaptación y la consecuencia personal siempre la autodestrucción. Aschenbah se pregunta: “¿Cómo podría ser educador alguien que posee una tendencia innata, natural e irreversible hacia el abismo?” (MANN, 2011a, p.538).

Hans intenta dedicar su vida a aprender obedientemente, pero cuando la montaña-infierno realmente le ha enseñado, no tiene tiempo de re-formarse. El precipitado final de *La Montaña mágica* es muestra de la decepción: el discípulo dilecto, perdido entre millones de jóvenes, no podrá transmitir su aprendizaje. Hans corporiza el sino del humanismo en sus postrimerías, el conocimiento ejemplar que profundiza la condición humana, pero que es devorado por la guerra. La educación que lo personalizó cuidadosamente reniega de sí en la muerte impersonal del combate. El proceso de autoconciencia que se le pide al humanismo se convierte en parodia:

Estamos en el mundo de aquí abajo, en la guerra. Somos tímidas sombras y no tenemos ninguna intención de hacer un petulante panegírico; sin embargo, movidos por el espíritu de la narración, hemos querido contemplar por última vez, antes de perderlo de vista para siempre, el rostro de uno de esos camaradas grises que corren, caen y salen en tropel del bosque al son del redoble del tambor: uno al que conocemos bien, con quien hemos compartido nuestro camino durante no pocos años, un ingenuo pecador con las mejores intenciones [...]. (MANN, 2011a, p.1044).

El tipo de humanismo que Mann censura es el heredado de su maestro, Goethe. Del mismo modo que lo admira, lo señala caduco en su tiempo. Goethe es su fuente de fecundidad (CLÍMACO, 2012), el arquetipo de lo clásico, de su distancia, propiedad y mesura; pero Mann lo expone como principio de contradicción. En *Carlota en Weimar* trata el motivo de la tradición a través del ingreso, dilatado hasta el capítulo VII, del célebre maestro. Cima de su, procedimiento indirecto y a través de la “irresponsabilidad” narrativa implícita en el monólogo interior, el genio se transforma en personaje epigonal y discordante: “El hombre no puede permanecer mucho tiempo consciente; a veces tiene que refugiarse en la inconsciencia porque en ella vive su raíz.” (MANN, 2006, p.319).

Al igual que Aschenbach, lleva el arco de la inteligencia a su máxima tensión, pero cuando el héroe de la medida está en su apogeo, Mann le hace ver el abismo que lleva en su interior: “[...] el que un dios me haya concedido decir lo que sufro, sólo esta primera y última cosa me quedará entonces.” (MANN, 2006, p.502).

La época, como testigo zozco de su grandeza, se queda con el fulgor de la exterioridad; aunque el artista intelectual sabe que es un impostor, en tanto obstáculo del universo en que habita. Mann se burla de ese modelo de civilización que acepta adorar a un monstruo: el mundo ingenuamente idolatra a la parte más oscura y despreciable del hombre, que sublima en el acto artístico ocultando su horror.

Si el mensaje no hubiera sido claro en el camino de sus obras, *Félix Krull*, la última e inconclusa, muestra el revés de la trama. Allí el artista no se oculta en el papel de genio, de clásico ni de romántico, sino que es abiertamente un farsante. Félix es el embaucador nato: “El chico está hecho para el disfraz” (MANN, 2012, p.35), que aprovecha la ocasión para generar alucinaciones, abusando de la inexperiencia de las víctimas, hijos cómodos de la burguesía. Los exponentes de Mann viven en dos planos, nivel de supervivencia y nivel de conciencia, la misma dupla de civilización y cultura; pero su último exponente descubre el único nivel real donde disfraz y desnudez se identifican. Es en *Félix Krull* a través del motivo del artista, a quien se ha visto y admirado en su esplendor, pero luego se lo enfrenta sin maquillaje y sin libreto, en la soledad de su camerino, donde revela su verdadera imagen grosera y pustulosa: “Una estampa de una repugnancia inolvidable se ofreció antes mis ojos de muchacho” (MANN, 2012, p.44).

Las fuerzas antagónicas de la vida como sustancia del genuino humanismo se pronuncian en *Doctor Faustus*, tanto por la oportunidad del tema como por el lapso histórico de elaboración de la novela. Los monstruos enfrentados en el pórtico de la catedral indican que el pasaje a la redención está mediado por la ascensión de ambas fuerzas. *Doctor Faustus* minimiza la exterioridad del mal y su pretensión de triunfo de las tinieblas sobre la luz. Dice Leverkühn al Diablo: “[...] cada tres palabras que usted pronuncia demuestra su inexistencia. Dice cosas que están en mí y vienen de mí, no de usted” (MANN, 1951, p.687). Lo que sale a escena es el combate eterno de un dualismo intrínseco; la esencia de la ciudad humana está “diabolizada”. La asonancia histórica evidente no agota la obra; Mann responde a la premisa de Kierkegaard de que toda época relevante en la historia tendrá su Fausto, en tanto agudo testigo de la crisis del humanismo europeo (AMORÓS, 1987).

El tópico central se vuelve a confirmar en el precio que se asume por transgredir el límite: el *logos* vuelto sombra. Como todos los héroes de Mann, Leverkühn vive en un mundo que lo constriñe y, al igual que Hanno, Aschenbach o Hans, la infección del conocimiento funciona como proceso de liberación. La enfermedad marca los caminos de salida de la casa familiar, de Múnich, de Hamburgo en busca de la forma suprema de ser artista.

El *Doctor Faustus* de Mann sigue en esencia su misión histórica. El Diablo dice: “Yo soy alemán, es cierto, alemán hasta la médula” (MANN, 1951, p.680). El Fausto renacentista es un buscador genuino, que se perfecciona a sí mismo conociendo, liberado del molde escolástico; la leyenda de 1587 se centra en la curiosidad ante las

insuficientes posibilidades de la razón y en la ayuda para acrecentarlas. Pero hay sanción y arrepentimiento, cumpliéndose la moraleja luterana en contra de la ambición moderna y de la exclusión de la gracia otorgada. Hay una moral de contención en el origen: el tiempo y la felicidad otorgados por el diablo se pagan caro. El Fausto de Goethe de 1832 busca refrescar el agotamiento de su saber, disconforme con la inutilidad de sus logros que han llegado a todos los rincones del universo, coronando así el optimismo del Renacimiento con la confianza total del Iluminismo. Ambos modelos siguen la consigna programática de “Saber es poder” adecuada a sus tiempos.

Pero en el Fausto de Thomas Mann, el deseo de Leverkuhn no es solo enmendar la pobreza de sus capacidades, sino del tiempo al cual pertenece. Hemos pasado de un Fausto pre-racionalista, a un Fausto progresista para terminar en un Fausto nihilista: del mago, al científico, al ideólogo. El último usa al Diablo para vivificar “su” proyecto y sabe no hay lugar para los dos sobre la tierra. La música de Adrián asume todas las creencias, representa el no-discurso racional capaz de controlar; sacada de la profundidad pre-cultural anulará las antiguas formas del humanismo aburguesado e iniciará, mesiánicamente, una nueva cultura. Así lo reconoce el Diablo en el capítulo XXV:

¿No extrañarás que el Maligno te hable de religión? [...] ¿Quién más, quisiera yo saberlo, podría hoy hablarte de ello? En todo caso, no el teólogo liberal, mientras que yo soy el único en asegurar su conservación ¿A quién reconocerás tú una existencia teológica sino a mí? ¿Y cómo se llevaría una existencia conservadora sin mí? La religión es mi elemento tan seguramente como que no es en modo alguno del dominio de la cultura burguesa. Desde que la cultura se ha desprendido del culto, y se ha vuelto culto ella misma [...] el mundo se halla tan cansado [...]. (MANN, 1951, p.703).

El Diablo sabe la verdad: se habita una cultura secular, auto-referencial, cómoda y agotada, que contiene incoherencias de barbarie, irracionalidad y desmesura. El *Doctor Faustus* de Mann muestra la hipertrofia del racionalismo en el fin de los tiempos. La decadencia del espíritu moderno en la primera mitad del siglo XX no es una profecía, se muestra en hechos (IBÁÑEZ FANÉS, 2005); ningún hombre lúcido podía permitirse optimismo alguno. La tentación maligna implícita en la búsqueda descontrolada del conocimiento emerge en los abusos estériles del progreso. La esterilidad funciona como alegoría de la posesión del mal. La difusión del mal en la obra humana no surge de un espíritu tentador externo; el Diablo, personaje antagonista en los anteriores Faustos, aparece incorporado en la historia moderna como fuerza vital omnipresente, dado a luz por la ambición racionalista. El signo de ese mal y su condena eterna es la ausencia de amor, que delata la sinrazón de la obra, el poder que auto-consume. Por eso, el músico inaugura la ruptura de las formas armónicas (aquellas del Renacimiento y del Clasicismo) en anticipación de una postmodernidad disonante. Podrá haber progreso, difícilmente perfeccionamiento.

Las novelas de Mann ponen en duelo dos modelos de humanismo: el heredado, el que no se analiza, el de superficie, reflejado en la vida del orden burgués; y el emergente,

el peligroso e incontenible, de energías genuinas, el del monstruo que puede ser cada uno. La hipocresía del primero ha gestado al segundo y la mitad del siglo XX es el escenario de la muerte de ambos. Por eso la posmodernidad no solo ignorará los saberes humanos, sino que inaugurará los post- humanismos:

¿Inculcaré yo de nuevo en los cursos de una clase elemental consagrada a las humanidades, la idea de cultura en la que el respeto a las divinidades del abismo se confunde con el culto a la razón olímpica y a la claridad, para no formar sino un solo fervor? (MANN, 1951, p.1026).

dice Serenus Zeitblom, el narrador testigo, representante del humanismo burgués, ante el doloroso espectáculo. Para Mann, un humanismo honesto no es una máscara de formalidad; debe reconocer el peligro constante de lo humano y alertar en conciencia.

Ante estos resultados, contrarios a la expectativa iluminista, Mann sugiere que el avance de la inteligencia humana está conectado con la profundización del mal. Se ubica aquí en el luteranismo de origen y en la doctrina del pecado original: “Seréis como dioses”. El mito de Fausto expresa que allí donde la empresa humana tiene éxito, el Diabolo está presente.

Allí donde el orgullo del intelectual se alía a la dependencia y arcaísmo del alma, allí está el diablo. Y el diablo, el diablo de Lutero, el diablo de Fausto, me parece que es un personaje bien alemán y el pacto con él, el abandono a lo diabólico para poder adquirir durante algún tiempo, en intercambio de la salvación del alma, todas las riquezas y todo el poder del mundo, me parece que es una cosa particularmente próxima al temperamento alemán. (MANN, 2004, p.85).

Si el proceso de ampliación de la inteligencia es paralelo al ahondamiento en las esferas del mal, los productos de la razón están condenados. Benignamente Zeitblom interpreta el interés especulativo de Adrián: “Los timoratos habían de sospechar en ello cierto tufillo a comercio libertino con lo prohibido, sin tomar en cuenta que hay contradicción en considerar esas creaciones de Dios, la naturaleza y la vida, como una esfera de mala reputación” (MANN, 1951, p.413). Pero el Diabolo conoce el corazón de Adrián: “¿Me negarás que has estudiado siempre las mejores artes y ciencias como especialista y aficionado? Tu interés se dirigía... a mí. Te doy las gracias.” (MANN, 1951, p.689).

El planteo genera antihéroes -de Aschenbach a Leverkuhn- quienes no pueden detener el gozo del pensar, siendo especulativos hasta la tortura, pero a su vez se oponen al modelo de razón burguesa, discursiva, pragmática, resolutive; sus inteligencias se conectan con lo oculto, acechan el misterio, no reconocen límite. No es razón eficiente, sino intelecto que busca pasionalmente el secreto de la vida y toca los *inferii*; saber de ese modo es ver el horror y desde luego la inteligencia -que en definitiva es solo humana- no está preparada. Toda mitología concuerda en que hay castigo para quien ve lo prohibido.

Precisiones al humanismo

Como parte de la herencia cultural de Mann, la música cumple una función de privilegio; se hace presente para dar lugar a otro ámbito de carácter erótico y por eso cognoscitivo. En la convención del argumento, la música disuelve las relaciones de superficie y suspende el tiempo cronológico. El personaje de Gabriela, del cuento *Tristán*, historia que prepara a *La montaña mágica*, tiene una enfermedad aparentemente insignificante por la cual está apartada de toda vivencia normal; cuando el Sr. Spinell la insta a ejecutar el piano que tenía prohibido, realiza una interpretación que trasciende lo temporal y toca lo eterno de la belleza:

Tocaba con una devoción sublime, se detenía piadosamente en cada figura musical y resaltaba los detalles humildes, de forma manifiesta como el sacerdote al levantar el Santísimo por encima de su cabeza. ¿Qué sucedía? Dos fuerzas, dos seres embelesados se desean mutuamente en su dolor y en su gozo, y se abrazan en su ansia extática y frenética de alcanzar lo eterno y absoluto. (MANN, 2011a, p.320).

La música tiene misión iniciática, es portal de acceso a la verdad del mundo invisible. Dice a continuación: “Oh, ¡sorprendente tempestad de los ritmos! Oh, ¡éxtasis de la comprensión metafísica que surge de la música!” (MANN, 2010, p.322).

Esta música no celebra las armonías del cosmos al modo pitagórico, ni exterioriza un orden que de otro modo sería inaccesible al hombre, sino que adviene para abrir al desorden y a la percepción del caos subyacente. Es un modo superior de conocimiento, por ende, posterior a la palabra. Cuando hace su entrada, desplaza al *logos*; en las formas musicales se comunican intuiciones inefables que harán su entrada sin cuidado a pesar de las barreras racionales organizadas. Zeitblom argumenta: “Lo demoníaco, aunque me guarde yo de negar su influencia en nuestra vida, me ha parecido siempre extraño a mí por esencia; por instinto lo he excluido de mi concepto de mundo” (MANN, 1951, p.402). La ironía sigue: “En el respetable reino de los *humaniora*, nos hallamos a cubierto de esas equívocas magias” (MANN, 1951, p.422).

Enfermedad, música y muerte comparten su sentido esclarecedor, por eso son amadas. Así como sus personajes, una cultura compenetrada con la música no puede ser trivial, ni puede tener una función menor en el concierto de la historia. El músico asume una misión profética más aguda que la del poeta-humanista del Romanticismo; su profecía no es redentora sino *daimónica*. Anticipa el fin de una desesperada mortalidad hacia un existir supremo.

Y súbitamente lo asaltó un deseo de escribir [...] su aspiración era trabajar en presencia de Tadzio, escribir tomando como modelo la figura del efebo, hacer que su estilo siguiera las líneas de ese cuerpo, en su opinión, divino, y elevar su belleza al plano espiritual [...] en presencia de su ídolo y con la música de su voz en el oído, dio forma a un breve ensayo inspirándose en la belleza de Tadzio, una página y media de prosa selecta cuya transparencia, nobleza y tenso y vibrante

lirismo habrían de suscitar poco después, la admiración de mucha gente. (MANN, 2010, p.509).

La música justifica la muerte. Se hace presente en el final y viene acompañada de una lucidez admirable. El instante del pasaje entre vidas provee al personaje de una certeza no lógica que desdice los afanes de la razón. Todo el camino meticuloso de la perseverante racionalidad, de la diabólica sed de entender –acompañada de la arrogancia de creer que en verdad se entiende- caerá ante la revelación final, premio del héroe. El misterio se manifestará.

En términos históricos, la revelación mediada por la música-muerte no será para el burgués, hijo mimado de la civilización, sino para el excluido, el impresentable, el desterrado, el Félix Krull de la vida. La trasmutación de la historia pasará por la muerte de sus convicciones: tal como los héroes, dignos de vivir, mueren simbólicamente para ser renovados, el ciclo histórico en las formas de su decadencia, perecerá como todo organismo enfermo por somatización del mal.

El discurso humanista

Mann adopta conscientemente las formas convencionales de la novela en la diversidad narrativa del siglo XX. Su técnica, oriunda del naturalismo, incluye dos fenómenos cruciales de la literatura de la época: la indagación en el método psicológico y la perspectiva relativista del tiempo. Dentro del modelo del realismo tradicional, introduce distorsiones en la estructura y en el discurso. La historia toma distancia del relato mediante digresiones extensas y tipos de narradores que apostrofan al lector, convirtiendo a los personajes en excusas para exponer ideas y problemas del mundo. La historia se agudiza en reflexión, no en suceso, suspendiéndose las funciones convencionales de la prosa. Una presencia fuerte de la subjetividad ingresa en el realismo descriptivo para convertirlo en apariencia final. Novelas y cuentos de Mann se ubican en la frontera entre el ensayo y la metafísica.

Como signo específico de la duplicidad de su estilo figura el manejo de la ironía, que establece apertura y profundización en los niveles del discurso. Las afirmaciones parecen negarse a sí mismas a través de sutiles detalles que muestran la fisura; lo importante se disimula en la línea y emerge el secreto: “Madame, permita usted que este desconocido le dé un consejo, permítale servirla con una advertencia que el egoísmo general le niega. Parta usted inmediatamente con Tadzio y sus hijas: Venecia está apesada” (MANN, 2010, p.531). Por otra parte, la ironía permite la modalidad de un humor elevado, muy caro al novelista:

Frau Rosalie von Tümmeler [...] su esposo el teniente coronel von Tümmeler había perdido la vida la principiar la guerra, no en combate, sino en un absurdo accidente automovilístico; pese a lo cual podía decirse que había caído en el campo de honor. Un duro golpe, patrióticamente aceptado por la señora [...] que se vio privada de

un jovial esposo, cuyas frecuentes desviaciones del sendero de la fidelidad conyugal sólo habían sido síntomas de un exceso de lozanía. (MANN, 2010, p.883).

La ironía manniana genera un espacio dual entre lo dicho y lo que quiere decirse, donde el lector entrenado encuentra la “verdad” del contenido. En ese espacio que espera entre los materiales de la historia y la modalidad del relato hay que buscar las afirmaciones críticas; lo dicho se desmiente a sí mismo porque los componentes ideológicos que lo constituyen entran en disolución. En el modelo de profesor humanista se presenta el tipo ideal de narrador -Zeitblom- que busca definir aun lo inescrutable. El humanista en estado puro, el pedagogo, está obligado a explicar lo más recóndito, porque ésa es la vocación del pensamiento occidental desde su nacimiento.

De carácter moderado en extremo y, me atrevo a decirlo, sano, atemperado de humanidad, que aspira siempre a lo armonioso y racional yo soy un sabio y *conjuratus* de la “legión latina”, no sin tratos con las bellas artes (toco el violoncelo) pero un hijo de las Musas en el sentido académico de la palabra. Me tengo de buen grado por un sucesor de los humanistas alemanes. (MANN, 1951, p.402).

El narrador de Mann pretende ser un exégeta que amasa lo oscuro con tranquilidad de escolástico, procediendo a cortes de razón e identificando análisis con comprensión. En esa actitud se demuestra la vocación de claridad del heredero de Goethe, para quien sería inaceptable no definir el mundo con lenguaje, aunque la tradición honrada por sus mayores esté tocando su fin; el dodecafonismo como emblema de los discursos superpuestos y cruzados es equivalente musical de la polifonía narrativa y del psicologismo creciente de sus contemporáneos. Zeitblom hace una descripción racional, rayana en la justificación ética, de la conducta maligna de su respetado amigo; aunque no se le puede atribuir que ignore la desproporción de sus hechos, tiene la obligación moral de contenerlo y quizá así de dominarlo en el lenguaje heredado. Su estilo ordenado debe resistir las filtraciones de lo inefable:

La piedad me prohíbe describir más explícitamente el estado de Adrián cuando recobró el conocimiento después de las doce horas de inconsciencia en que lo sumió el ataque que lo había paralizado ante su piano. Ya no volvió a ser el mismo, pero se halló como un *él mismo*, extraño a él; ya no le quedaba sino la envoltura consumida de su personalidad, y el que se había llamado Adrián Leverkühn no tenía ya, en realidad, nada de común con ella. (MANN, 1951, p.1027).

La reposada y minuciosa red de lenguaje del novelista intenta demorar en la forma el desborde de la interioridad. En *Muerte en Venecia* el escritor padece “[...] una sensación de angustia, como si el mundo mostrase una leve, aunque irrefrenable tendencia a la deformación, a derivar lo insólito hacia y grotesco.” (MANN, 2010, p.481).

El discurso narrativo, como viejo cultor de un humanismo racionalista, transparente y clarificador, reivindica un estilo intelectual que tuvo en el pasado la virtud de identificar

lenguaje con realidad. Su presente histórico desmiente la posibilidad de esclarecimiento; la retórica expone la vacuidad de la ideología separada y agresora de la historia. Mann, en cumplimiento de su misión histórica, no como político ni como soldado, sino como artista, mantiene en pie su instrumento de lucha y postula un lenguaje arcaico quizá, artificioso tal vez, en contra del realismo de origen, pero rotundo en la intención de demostrar lo único que queda en pie del antiguo humanismo. La coraza impecable de lenguaje, la misma por la que Aschenbach es admirado en las escuelas y que la civilización adoptó como modelo, se ha quedado momificada; su interior ha sido presa de otras energías refundadoras:

[...] le permitió observar por entonces una consolidación casi excesiva de su sentido estético, de esa noble pureza, sencillez y simetría compositivas que, a partir de entonces, imprimieron a sus obras un sello ostensible, y hasta deliberado, de maestría y clasicismo [...] Cierta tono oficial y pedagógico fue infiltrado con el tiempo en la producción de Gustav Aschenbach; su estilo se había liberado, en los últimos años, de las audacias imprevistas, de los matices nuevos y sutiles, decantándose hacia una especie de paradigmática solidez, de trasfondo tradicional bien pulimentado, conservador, formal y hasta formalista. (MANN, 2010, p.474).

Pero, aun así, en su estilo narrativo alerta sobre el último bastión de un mundo que se desmorona; ante la disolución del viejo humanismo de los valores occidentales, el lenguaje forma un muro de contención. Tras el desfile de personajes que muestran la crisis del paradigma, el lenguaje sigue siendo eficaz para vehicular el orden de superficie tanto como el caos subterráneo, estableciendo una interrelación del *logos* y del mito, como otro *logos* anterior y más complejo.

Los narradores de las tragedias de Mann ponen en sordina los gritos de sus héroes. Este procedimiento aséptico, no abrevia el horror. El juego narrativo de ocultar y mostrar define estricta y etimológicamente la misión del mito en las culturas.

Conclusión

Novelista marcado por el tardío Romanticismo y practicante del Realismo, Mann no es ni uno ni otro. En la técnica novelística vehiculiza la organización intelectual de un humanista clásico; en los motivos temáticos hace eje en la dualidad mito-*logos*. Finalmente postulará un humanismo dual, de reconocimiento e integración de oposiciones, no de superación de una en detrimento de la otra.

Romántico lejano, comparte el concepto del artista como intérprete y pilar constitutivo de la sociedad, tarea que luego de las guerras reasumirán los filósofos devenidos en políticos o en comunicadores sociales. Él todavía se considera un educador social que habla a una democracia joven –intelectualmente aristócrata– capaz de entender sus símbolos. Por eso toma fuerzas históricas y las transforma en ficción para mostrar los alcances de una filosofía vital con gravedad aún desconocida: en tiempos de la

Primera Guerra se ocupa de la relación entre una burguesía solidificada, en solidaridad con el imperialismo germano; en tiempo de la Segunda Guerra, se ocupa del despliegue descontrolado de vitalismos primitivos, bajo el formato incestuoso del racismo y su imposición inhumana mediante energías demoníacas. Todas las grandes novelas están escritas sobre trasfondos políticos muy claros para sus contemporáneos; que estén reproducidos desde el interior de los personajes agrava la tragedia, porque pertenecen al ser del hombre concreto como fruto de educación y condiciones. El fracaso de la gran historia del mundo duele en la catástrofe doméstica y personal. “Comprenderlo todo, ¿significaría perdonarlo todo?” (MANN, 1951, p.358).

Desde el principio, un mismo eje como agón de superficie: la dupla burgués-artista. En el fondo, la educación dominante del humanismo europeo, contra la disonancia *daimónica* que emerge para denunciar las insuficiencias. Ambos modelos ofrecen claroscuros y solo se entienden a nivel de la apariencia, tal como muestran los dos lenguajes de *Doctor Faustus*: el elocuente y claro equilibrio del profesor, la oscura intuición sobrenatural del músico.

Mann escribe su tesis en el carácter del protagonista y ubica las oposiciones como sentimientos no como ideas. El estado de tensión que las mantiene en equilibrio inestable no puede permanecer indefinidamente y cuando cede a una, se produce la disolución de la interioridad, fuerte en lo íntimo pero frágil ante la corriente mundana.

¡Era la embriaguez! Y, sin advertirlo, o más bien con fruición, el senescente artista le dio la bienvenida. Su espíritu comenzó a girar, su formación cultural entró en ebullición y su memoria fue rescatando ideas antiquísimas que había recibido en su juventud y hasta entonces nunca había reavivado con fuego propio. (MANN, 2010, p.507).

El mundo de las ideas que sostiene la civilización revela su infamia en el sacrificio del hombre sensible; a nadie le importa el dolor del corazón que no puede medirse en el laboratorio de la objetividad.

Mann piensa que la educación, tal como la ha recibido, no tiene vigencia tras los sucesos contemporáneos. El tipo de pensamiento humanista reconsiderado por la Modernidad no explica la relación *Eros-Thánatos* que atraviesa su cultura. En cambio, el *logos* percibido por el artista se ubica en un estadio previo a la intelección y la inhabilita, reclamando un retorno al origen del cual el orden burgués se ha desentendido. Por eso Mann advierte que del corazón severo de esa civilización saldrán los monstruos. Zeitblom sabe que no hay retorno:

Inculcaré yo de nuevo en los cursos de una clase elemental consagrada a las humanidades, la idea de cultura en la que el respeto a las divinidades del abismo se confunde con el culto de la razón olímpica y de la claridad, para no formar sino un solo fervor. ¡Ay! En el curso de este salvaje decenio ha crecido una generación, mucho me lo temo, comprende tan poco mi lenguaje como yo el suyo. (MANN, 1951, p.1026).

Mann no puede ser optimista con un sentido del humanismo equivalente a erudición, refinamiento y disciplina ética. Pero sí con el otro, el arcaico humanismo, el de la compleja tensión Apolo-Dionisos, el de la amenazante ruptura. No es el humanismo ordenado del filósofo sino el revelador del artista, no el elegante sino el escandaloso, el que permite el paso del *homo sapiens* al *homo sentiens*. En el decir de Hölderlin: “Pero donde está el peligro, crece también lo salvador”.

CALABRESE, C. C.; JUNCO DE CALABRESE, E. Humanistic Education and Crisis of the Twentieth Century in Thomas Mann. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.1, p.53-67, jan./jun. 2016.

- **ABSTRACT:** *We present the concept of humanism in Thomas Mann, as developed in his main works. The analysis of the inherited model leads to criticism of the ethics of European modernity in general, which he places as the cause of historical collapse. The author takes historical forces and fictionalizes them to show the reaches of a vital philosophy with a still unknown gravity. In the time of the First War he indicates the relation between a solidified bourgeoisie in solidarity with the German imperialism; In the time of World War, the uncontrolled display of primitive vitalisms, under the incestuous format of racism and its imposition through irrationality. As a novelist he places conflict in the concrete man; the failure of the great history of the world is shown in personal catastrophe. Through the topics of his novels he considers a rehabilitation of the idea of humanism.*
- **KEY WORDS:** *Modernity. Thomas Mann. Humanism. Bourgeoisie. Art. European history.*

Referencias

AMORÓS, C. **Sören Kierkegaard o la subjetividad del patriarcado**. Barcelona: Ánthropos, 1987.

CLÍMACO, M. A. O enigma de personalidade goetheana, sua apropriação e mimetização nos ensaios sobre Goethe e no romance *Carlota em Weimar*, de Thomas Mann. **Revista de Letras**, Sao Paulo, v.52, n.1, p.143-156, 2012.

CRAWFORD, K. Exorcising the Devil from Thomas Mann's Doktor Faustus. **The German Quarterly**, Medford, v.76, n.2, p.168-182, 2003.

IBÁÑEZ FANÉS, J. Thomas Mann y la política. **Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid**, Madrid, n.108, p.46-48, dic. 2005.

JUNG, C. **Formaciones de lo inconsciente**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

KONTJE, T. Exotic Heimat: province, nation, and empire in Thomas Mann's *Buddenbrooks*. **German Studies Review**, Baltimore, v.29, n.3, p.495-514, 2006.

- KURZKE, H. **Thomas Mann, la vida como obra de arte**. Trad. Rosa Sala. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2003.
- MANN, T. **Obras completas**. Trad. Juana Moreno de Sosa. Barcelona: J. Janés, 1951.
- _____. Goethe, representante de la época burguesa. In: _____. **Obras completas**. Barcelona: Plaza & Janés, 1968. t.3, p.939-973.
- _____. **Oíd, alemanes...**: discursos radiofónicos contra Hitler. Barcelona: Ediciones Península, 2004.
- _____. **Carlota en Weimar**. Trad. Francisco Ayala. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- _____. **Los Buddenbrook**. Trad. Isabel García Adánez. Buenos Aires: Edhasa, 2008.
- _____. **Cuentos completos**. Trad. Juan José del Solar y otros. Buenos Aires: Edhasa, 2010.
- _____. **La montaña mágica**. Trad. Isabel García Adánez. Buenos Aires: Edhasa, 2011a.
- _____. **Consideraciones de un apolítico**. Trad. León Mamés. Madrid: Capitán Swing, 2011b.
- _____. **Confesiones del estafador Félix Krull**. Trad. Isabel García Adánez. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- MEYERS, J. Thomas Mann's Artist-Stories. **The Kenyon Review, New Series**, Gambier, v.35, n.3, p.187-203, 2013.
- STEINER, G. **La poesía del pensamiento, del helenismo a Celan**. Trad. María Córdor. Madrid: Siruela, 2012.
- WEBER, M. **La ética protestante y el espíritu del capitalismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

