

INSTITUTO DE HISTORIA PONTIFICA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

De Venecia a la Montaña

Thomas Mann y la decadencia de la Europa
burguesa

Jorge Mujica

Introducción.

Thomas Mann es reconocido como una de las mayores genialidades literarias del siglo XX. Nacido en 1875 en Lübeck, al norte del Imperio Alemán, gran parte de su vida coincide con uno de los periodos más complejos en la historia de Alemania y Europa, las que, sometidas a enormes tensiones entre las fuerzas de la modernidad y de la tradición, atravesarán por eventos traumáticos como la primera guerra mundial, la gran depresión del '29', y finalmente el nacionalsocialismo. Aunque es caracterizado como un periodo de crisis de los valores del mundo occidental, dio pie también a una gran explosión de creatividad artística e intelectual como respuesta a esta honda crisis de la sociedad decimonónica. En este contexto, ven la luz *La Muerte en Venecia*, publicada en 1912, y *La Montaña Mágica*, publicada en 1922. Ambas novelas constituyen un interesante retrato del mundo en el que a Thomas Mann le tocó vivir.

Mann es un lector privilegiado de este contexto, el que aparece reflejado en *La Muerte en Venecia*, como un mundo en decadencia, la que se presenta velada y lenta, en medio de una atmósfera melancólica bajo una sociedad que aparenta aun el orden y la disciplina de las viejas jerarquías sociales. Es el resultado de la sociedad formada por la gran burguesía europea y las viejas fuerzas de las élites, que se plasma con mayor fuerza en Alemania y en Italia, las últimas potencias en unificarse. Pero las contradicciones internas de este orden están llevando a esta sociedad hacia la guerra y la autodestrucción, lo que se manifiesta en la obra como una suerte de *enfermedad interna* de dicha sociedad.

En *La Montaña Mágica*, la situación no es exactamente igual. Siendo una novela mucho más extensa que *La Muerte en Venecia*, presenta una detallada y rica imagen del mundo de la pre-guerra, la misma sociedad hija de la mezcla de las fuerzas de tradición y modernidad, cuyo resultado fue tan problemático. Sin embargo, el tono de la obra es sensiblemente diferente al percibido en la novela de 1912. Como ésta última, *La Montaña Mágica* también utiliza la enfermedad como un tópico recurrente, metaforizando los problemas de la sociedad burguesa en crisis mediante la narración de un ambiente donde el padecimiento es cotidiano. Sin embargo, la atmósfera dominante difiere en la medida en que la enfermedad es aceptada con normalidad, indiferencia, e incluso con un humor negro y satírico, dentro del extraño mundo ofrecido por el sanatorio de Davos.

Entonces, ¿por qué se produce este cambio de tono atmosférico entre ambas obras literarias, y qué papel jugó la Primera Guerra en este proceso? Nuestra hipótesis es que dicho cambio está claramente mediado por la Gran Guerra, que dominó el periodo durante el cual Mann escribió *La Montaña Mágica*, y que modificó de manera importante el contenido y la forma de su obra. Por tanto, en adelante, se analizarán comparativamente aspectos de *La Muerte en Venecia* y *La Montaña Mágica*, buscando desentrañar cómo la Gran Guerra cambia la imagen del mundo burgués europeo palpable en ambas obras. Surge entonces como la experiencia fundamental que determina una idea de *decadencia* cambiante entre ambas obras, que permite desentrañar cómo se percibe a Europa antes y después de la guerra. Una idea cuyo cambio que es mediado por la normalización de la brutalidad y de la muerte, en una sociedad cuya crisis ya no era una posibilidad latente, sino que una realidad. Esto produce también que *La Montaña Mágica* sea una obra mucho más densa y que ofrezca un panorama mucho más amplio y detallado de un mundo recientemente perdido. En cambio, *La Muerte en Venecia* aparece como una aventura mucho más personal e introspectiva, y cuyas reflexiones tienen un carácter mucho menos amplio y sistemático.

Aproximación metodológica: el concepto de atmósfera.

Uno de los aspectos en los que están de acuerdo la mayoría de los historiadores contemporáneos, es en la importancia de 1914 como una fecha fronteriza entre dos épocas. Para Hobsbawm es la gran frontera que separa la ‘Era del Imperio’,¹ de la ‘Era de los Extremos’², mientras que para numerosos autores, marca el inicio de la ‘Guerra Civil Europea’³. Empero, una periodización reunida dentro de conceptos de tal calibre, que agrupan dentro de sí una multitud de referencias y significados, no siempre es útil para desentrañar características más particulares de la Gran Guerra. Siguiendo a Nolte, por ejemplo, la expresión de “guerra civil” en este contexto puede o no ser útil dependiendo de la forma en que se interprete el conflicto y del significado que asignemos a dicha expresión.

¹ *La era del imperio* es el último volumen de las tres obras que conforman la historia del “largo siglo XIX”.

² Traducida al español como *Historia del Siglo XX*, el nombre original en inglés es *The age of extremes*.

³ De los cuales el principal, dentro de una amplia gama de autores que utilizan el concepto, es Ernst Nolte.

En ese sentido, tampoco conviene olvidar que la percepción de los europeos al principio de la guerra no era la misma que a mediados de ella, ni durante su fase final. Tampoco era la misma en Gran Bretaña que en Alemania, o en Italia, y en general, guardó dentro de sí una multitud de fenómenos distintos, a veces extraordinariamente contradictorios, como refleja Jonathan Glover en *Humanidad e inhumanidad*.⁴ ¿Cómo comprender que la misma guerra que dio pie a la brutalización más deshumanizante de la acción humana, fuera aquella donde en cada Navidad, y en distintos puntos del frente occidental, franceses, británicos y alemanes realizaron increíbles muestras de confraternización?

Para entender la Primera Guerra en su relación con la temática propuesta, proponemos la necesidad de enlazar la producción intelectual de la época (en el caso particular de este trabajo, la obra de Mann) con la existencia de una “atmósfera”, o *stimmung*, en palabras de Hans Ulrich Gumbrecht⁵. De acuerdo a este crítico literario de origen alemán, entre los muchos significados que el concepto de *stimmung* posee, existe aquel que lo describe desde una perspectiva de lo *auditivo*, en el sentido de que el comportamiento de “escuchar” no es solamente un proceso fisiológico en el cual participan los oídos interno y externo, sino que está relacionado con una forma de “tacto” mucho más profunda, que busca aprehender el contenido que se evoca.⁶ Para entender mejor esta idea, Gumbrecht ejemplifica a través de *La Muerte en Venecia* diciendo que la gente no la recuerda por el desarrollo y el desenlace de su historia, sino más bien por la “evocación de la atmósfera finisecular, con toda su complejidad y sus matices”⁷.

Por otra parte, Reinhart Koselleck al sostener la relación entre el lenguaje y los conceptos, con la experiencia histórica, nos otorga un fundamento teórico que opera de manera funcional a la propuesta planteada en este trabajo, principalmente en la medida en que nos permite saber que la relación entre los conceptos y la historia es sumamente dinámica, al ser el lenguaje activo tanto como receptivo en su relación con las

⁴ Jonathan Glover, *Humanidad e inhumanidad: una historia moral del siglo XX* (Madrid, Cátedra, 2001), 225 – 229.

⁵ Hans Ulrich Gumbrecht, “Reading for the “Stimmung”? About the ontology of literature today” *Boundary 2*, Vol. 35, No. 3, (2008).

⁶ *Ibidem*: 3.

⁷ *Ibidem*: 4.

circunstancias históricas.⁸ Koselleck nos permite así abordar el uso de ciertos términos que caracterizarán la atmósfera que las obras literarias a analizar nos transmiten sobre una determinada época histórica. Nos decantaremos más cercanamente por lo que este autor llama el “enfoque idealista” que lleva a considerar todo texto como una expresión del espíritu humano.⁹ Esta aproximación nos parece útil para comprender la relevancia que un estudio sobre la obra de Mann puede tener, y nos permite establecer más firmemente la relación entre el lenguaje de *La Montaña Mágica* y *La Muerte en Venecia*, con la existencia de una atmósfera en el sentido que la propone Gumbrecht.

Rüdiger Safranski, uno de los más importantes estudiosos del Romanticismo alemán del siglo XIX y principios del siglo XX también nos ayuda a comprender de mejor manera lo que busca expresar Mann a través de sus obras. Así, para este autor, “frente a la cultura oficial de la Alemania Guillermina, lo que sucedió en torno a 1900 fue precisamente la *irrupción de una mística*”¹⁰. De este modo, lo que existe en la Alemania de principios del siglo XX es una mística, una atmósfera de carácter romántico, donde autores como Mann, sin llegar a ser como los románticos de la primera mitad del siglo XIX, cultivaban un estilo que se servía de ciertas concepciones sobre la sociedad, la cultura y la civilización.

En ese sentido, se comprende quién es el Thomas Mann que escribe *La Muerte en Venecia*: alguien que celebra la llegada de la guerra de manera patriótica, y que denuncia el estado de aletargamiento en que se encontraba el mundo europeo tras demasiados años de una “paz” que ha encontrado un merecido final¹¹. Evitando ser llamado al frente, Mann pudo vivir la vida al estilo de un soldado, sin serlo. Así, en sus *Consideraciones de un apolítico*, Mann transforma en una aguda antítesis la distinción entre *kultur* y *zivilisation*, destacándose que

Por primera vez en la guerra, y durante la contienda, irrumpe la ominosa antítesis con energía polémica. Thomas Mann la utiliza y le da un significado especial, en el que irradia la distinción de Nietzsche entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Según este significado, la civilización es apolínea, tiende a conservar la vida, es optimista, alivia, es racional, fomenta los buenos modales (...) En cambio, lo dionisiaco es profundo, elemental, instintivo, salvaje y también

⁸ Koselleck, Reinhart, “Historia de los conceptos y conceptos de la historia”, *Ayer* 54 (2004): 30.

⁹ *Ibidem*: 41.

¹⁰ Safranski, Rüdiger, *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán* (Barcelona, Tusquets, 2009), 278.

¹¹ *Ibidem*: 288.

malo (...) remite a lo monstruoso, que puede expresarse románticamente o de otras maneras.¹²

La vida de Mann está primeramente marcada por su contexto histórico, y en particular por la situación de Alemania en torno al cambio de siglo. El “problema alemán” se sitúa, según John Morrow Jr., en el centro de la cuestión sobre los factores que dieron origen a la primera guerra mundial¹³. De dichos factores, el nacionalismo europeo es quizá el fenómeno que ha hecho surgir un mayor volumen de bibliografía, ocupando el nacionalismo germano un lugar primordial. Para Hobsbawm, hacia fines del siglo XIX, tanto los movimientos nacionalistas, como su contenido político, se incrementan enormemente, en tanto que

la base del *nacionalismo* de todo tipo era la misma: la voluntad de la gente de identificarse con *su* nación y de movilizarse políticamente, como checos, alemanes, italianos o cualquier cosa, voluntad que podía ser explotada políticamente. La democratización de la política y en especial las elecciones, ofrecieron amplias oportunidades para movilizarlos.¹⁴

Hobsbawm hilvana una consecuencia inmediata a partir de esto, ya que según él aquí surge la idea de la derecha de monopolizar el discurso nacionalista en función de diferenciarse del resto del espectro político en un mundo de masas.¹⁵ Esta cuestión es fundamental para entender la Alemania en la que crece el joven Thomas Mann; el nacionalismo liberal del siglo de la burguesía, establecido por Bismarck como su fórmula para lograr un equilibrio político al interior del Reich,¹⁶ se transforma de esta manera en el nacionalismo radical que prepara el camino a las guerras y al nacionalsocialismo.

Estrechamente relacionado al nacionalismo está la confusa situación por la que atraviesan las clases medias europeas. El compromiso político de las élites generalmente era un compromiso entre los restos de la antigua nobleza y los segmentos de la alta burguesía. Pero el resto de la clase media se encuentra en una situación donde

los criterios relativamente firmes que permitían determinar la pertenencia subjetiva a una clase en las comunidades locales estables fueron erosionados, y la descendencia, el parentesco, el

¹² *Ibídem*: 290 – 291.

¹³ John Morrow Jr., *La Gran Guerra* (Barcelona, Edhasa 2008), 27.

¹⁴ Eric Hobsbawm, *La era del imperio* (Barcelona, Crítica, 2007), 153.

¹⁵ *Ídem*.

¹⁶ Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición* (Barcelona, Crítica, 2002), 284.

matrimonio endogámico, las redes locales de negocios, sociabilidad privada y política dejaron de proporcionar una orientación firme.¹⁷

Así, según Hobsbawm, es una clase media cuya cultura se ha apartado definitivamente de la política, y más concretamente, ha perdido su influencia en ella.¹⁸

La clase política alemana tenía, a su vez, su propia forma de enfrentar las viscosidades del “problema alemán”. Para Paul Preston, el origen de esta cuestión no radica solo en el alzamiento de Alemania como una potencia industrial y económica en Europa, sino que está directamente relacionado con que la élite política del país optó por “enfrentarse a los problemas interiores generados por la industrialización, la urbanización y la aparición de un potente movimiento socialista” mediante lo que él denomina “integración negativa”¹⁹. Esto implica, fundamentalmente, que la clase dirigente prefirió sumergir y exportar estos problemas, fomentando un nacionalismo agresivo en contra de enemigos exteriores²⁰. Este nacionalismo agresivo contó, en general, con la presencia de numerosos elementos adyacentes, como el antisemitismo y las ideas de la superioridad racial en general. Así, “no es de extrañar que la juventud del Viejo Continente marchara a la guerra en 1914 con la cabeza llena de imágenes de honor y gloria”²¹.

La Muerte en Venecia: la melancólica enfermedad de la decadencia.

En *La Muerte en Venecia*, el argumento sigue el viaje de un artista bohemio de Múnich, Gustav Von Aschenbach, a la ciudad de Venecia, donde se topa con un adolescente polaco llamado Tadzio, quien comienza a producirle una fuerte atracción. La obra narra cómo Von Aschenbach observa día tras día al joven, reflexionando sobre los sentimientos que le produce, al tiempo que en la ciudad comienza a desarrollarse una epidemia de cólera que las autoridades italianas intentan mantener oculta. Von Aschenbach contrae presumiblemente cólera y muere finalmente sin haberle dirigido jamás la palabra a Tadzio.

¹⁷ *Ibídem*: 302.

¹⁸ Hobsbawm, *La era del imperio*, 178.

¹⁹ Preston, Paul, “La guerra civil europea. 1914-1945”, *Claves de razón práctica* 53 (1995): 2.

²⁰ *Ídem*.

²¹ Morrow, *La Gran Guerra*, 35.

Un acercamiento a la obra revela que el foco está claramente centrado en el amor que siente Von Aschenbach por la belleza perfecta que representa su joven ídolo, y las reflexiones que esta situación le produce. Esto sucede al mismo tiempo que se produce la epidemia en la ciudad. Este escenario de enfermedad, de padecimiento y finalmente, de muerte, sobre el cual transcurre la historia, puede leerse en dos dimensiones. La primera de ellas es la expresión externa de esta realidad, que es la epidemia azotando Venecia, y que provoca una serie de sensaciones concretas percibidas por el protagonista, como lo es el “olor a desinfectante” que inunda la ciudad. Así es como, de pronto, y tras haber escuchado una breve insinuación de su peluquero respecto a la existencia de un “mal” en la ciudad, Von Aschenbach

advirtió de pronto en el aire un aroma peculiar. Le pareció que aquel aroma venía envolviéndolo todos los días, sin él haberse dado cuenta; un olor dulzón, oficial, que hacía pensar en plagas y pestes y en sospechosa limpieza.²²

Mientras esto ocurre, las autoridades demoran en anunciar oficialmente la existencia de la epidemia de cólera. Oficialmente, las medidas que se estaban tomando eran principalmente de carácter preventivo frente a los posibles estragos que el clima abochornado de Venecia podía generar en la salud general de la población. Sin embargo, conforme el verano avanza y *decae* melancólicamente hacia el otoño, la magnitud de la epidemia aumenta, los visitantes extranjeros van enterándose de las muertes causadas por la enfermedad y abandonan la ciudad.

Esta imagen de la enfermedad como un elemento de crisis real y palpable para la sociedad Veneciana (y para la sociedad Europea) es, sin embargo y como se dijo anteriormente, tan solo una dimensión del problema. La otra es la enfermedad que el protagonista lleva dentro de sí, que es la forma interna de esta crisis, una metáfora aún más potente de la forma en que Europa lleva consigo el germen de su propia decadencia. De esta manera, es notable que ya al principio de *La Muerte en Venecia*, el viaje es contemplado como una especie de “medida higiénica”²³, que buscaría limpiar los problemas causados por su propio ser y por su “alma europea”²⁴. Dicha idea está asociada a otra de huida y de liberación de una cotidianeidad asfíxante, en este caso de Múnich y de la

²² Mann Thomas, *La Muerte en Venecia*, Santiago, Andrés Bello, 2000, p. 81

²³ *Ibíd.*, 17

²⁴ *Ídem.*

fama de artista del protagonista. Hay aquí también un conflicto que Mosse describe como “el choque entre las exigencias externas de la sociedad y la creatividad artística que brota del interior del individuo”²⁵. Von Aschenbach utiliza el recurso de la huida como una forma de depurar su alma de las presiones a las que está siendo sometido:

era un ansia indudable de huir, ansia de cosas nuevas y lejanas, de liberación, de descanso, de olvido. Era el deseo de huir de su obra y del lugar cotidiano, de su labor obstinada, dura y apasionada.²⁶

Mann recalca, además, ciertos aspectos de la relación con la creación artística a través de Aschenbach. Y es que este había pasado de ser un genio bohemio e irreverente, que extraía de su aislamiento y soledad voluntarios la fuerza de su creación artística, a llevar “una vida de burgués, considerado y respetado”. Sus obras pierden las “osadías creadoras y los matices sutiles y nuevos” y su estilo se vuelve más clásico, conservador y formal.²⁷ Aun así, el arte había marcado su fisonomía de manera permanente, y Aschenbach aún continuaba siendo un hombre sumamente solitario. Aunque el viaje en barco entre Istria y Venecia está representado de manera breve en la novela, no deja de llamar la atención la manera en que Aschenbach lo experimenta, pues en el preciso instante en que la nave zarpa, “se sintió dominado por la sensación del vacío, y alzando los ojos con una especie espanto irracional advirtió que el pesado y sombrío casco del barco estaba separándose de la orilla”²⁸.

La elección de Venecia como destino no es al azar. Según Arthur Hermann, esta ciudad es “el símbolo de la *zivilisation*”,²⁹ y en ese sentido, representa todo aquello del mundo occidental, burgués y liberal, cuya decadencia es más palpable, y cuya influencia es necesario detener. Por ello, nuevamente no sorprende que la epidemia de cólera se expanda por la ciudad, al principio de manera subterránea, y luego abiertamente. Un efecto destacado de esta expansión es la “desmoralización en la gente humilde”, mientras los extranjeros y visitantes, que le dan el carácter cosmopolita a la ciudad, la abandonan con celeridad. El resultado de esto es que “los instintos oscuros y antisociales se habían sentido

²⁵ Mosse, George, *La cultura europea del siglo XX* (Barcelona, Ariel, 1997), 21.

²⁶ Mann, *La Muerte en Venecia*, 18.

²⁷ *Ibidem*, 27-28.

²⁸ *Ibidem*, 33.

²⁹ Hermann, Arthur, *La idea de decadencia en la historia occidental* (Barcelona, Andrés Bello, 1998), 232.

animados de tal manera, que podían observarse un desorden y una criminalidad crecientes”³⁰.

A pesar de la pandemia, Aschenbach se niega a marcharse de la ciudad. Aun cuando el personaje está sufriendo constantemente extrañas manifestaciones de su salud, como palpitaciones, mareos, o taquicardia, justifica su permanencia aduciendo que irse de Venecia “le traería calma, lo volvería a sí mismo”. Sin embargo, “el que está fuera de sí nada aborrece tanto como volver a su propio ser”³¹. El protagonista prefiere quedarse en la ciudad apestada, frente a la degeneración de la *zivilisation*, y a sabiendas de que no es capaz de concretar un paso más cercano hacia Tadzio. El dolor y la soledad del protagonista, logran transformarse en su mayor fuente de inspiración. Sus sentimientos por Tadzio son más valorados por Aschenbach que la comodidad de su vida burguesa en Múnich. De esta manera, al elegir para él mismo el padecimiento y la melancolía, el protagonista se encamina hacia su propia muerte. En cierto momento ya no sabemos cuándo el sufrimiento es físico, y cuándo el sufrimiento es psicológico. Parece, en realidad, existir una imbricación de ambas formas de vivir la enfermedad:

Algunos días después, Gustav Von Aschenbach, que se sentía mal, salió del hotel por la mañana más tarde de lo acostumbrado. Tenía que luchar con vértigos, sólo a medias corporales, acompañados de cierto terror violento, de cierto sentimiento de encontrarse sin salida, y sin esperanza, y que no sabía claramente si se refería al mundo exterior o a su propia existencia.³²

La Muerte en Venecia retrata un mundo sumamente complejo, y la capacidad de Mann de transmitir este clima de decadencia, en los momentos previos al estallido de la Primera Guerra Mundial habla de la impresionante capacidad del autor para captar una época. La conclusión de la obra, verdaderamente significativa y sorprendentemente explícita en el título, nos trae a un Von Aschenbach preparándose para morir. En realidad, *preparándose* puede conducir a falsas impresiones; no sabemos si es consciente de que está realmente enfermo, de si está aceptando el deterioro de su cuerpo, y ni siquiera queda clara que la causa de muerte sea el cólera que infestaba a la ciudad. El aspecto relevante de su muerte es que acontece en el preciso instante en que Tadzio va a abandonar el hotel para siempre. En ese momento, incluso

³⁰ Mann, *La Muerte en Venecia*, 98.

³¹ *Ibíd.*, 99.

³² *Ibíd.*, 107.

la playa presentaba un aspecto desagradable. Sobre la ancha y plana superficie de agua que separaba la playa del primer banco de arena, se rizaban estremecidas y tenues olas que corrían de delante hacia atrás. Otoño y decadencia parecían abrumar al balneario días antes animado por tanta profusión de colores, y en aquel instante ya casi abandonado, tanto que ni siquiera la arena estaba limpia.³³

La decadencia y el otoño invaden la Venecia apestada. La muerte de Aschenbach es una muerte trágica, y revela el miedo que las consecuencias de la decadencia de la sociedad europea genera entre quienes se sienten identificados con la *kultur* germánica. Sin embargo, es al mismo tiempo un sacrificio heroico por la misma *kultur*, y el padecimiento encuentra su justificación en la realización máxima de la creación artística. Son la enfermedad y el sufrimiento que juegan a la vez el papel de representar la degeneración de un mundo, y la fuente desde la cual la creación artística puede jugar su rol regenerador. Alemania y Europa, vistas a través del prisma que significa *La Muerte en Venecia*, están preparadas ahora para la inmolación, y la guerra, con su mezcla de sacrificio heroico y de dolor interno y externo, es la experiencia para la que Europa se estaba preparando.

La Montaña Mágica: la irónica cotidianeidad del padecimiento.

La Montaña Mágica es una obra mucho mayor que *La Muerte en Venecia*, y está considerada como la más importante de Thomas Mann. Al acercarse a sus páginas queda claro el porqué: una exquisitez de detalles, sumada a reflexiones profundas que salpican todos los capítulos del libro, y la presencia de personajes extraordinariamente bien caracterizados y capaces de transmitir las ideas principales que el autor tiene sobre la época en la que vive, son las principales características de esta obra monumental. Pero, más allá de su voluminosidad, la diferencia principal entre *La Muerte en Venecia* y *La Montaña Mágica* radica en la atmósfera presente en ambos textos y el tono con el cual se presentan las metáforas sobre la sociedad de la época.

Ambas obras comparten también algunas notables similitudes. El motor inicial de la historia *La Montaña Mágica*, así como ocurre con Aschenbach, es el viaje del joven Castorp al sanatorio de Davos, en Suiza, donde se encontraba su primo, el joven militar Joachim Ziemssen. Aquí el viaje inicial es aún más significativo que en *La Muerte en Venecia*:

³³ *Ibíd.*, 108.

Dos jornadas de viaje alejan al hombre –y con mucha más razón al joven cuyas débiles raíces no han profundizado aún en la existencia- de su universo cotidiano, de todo lo que él consideraba sus deberes, intereses, preocupaciones y esperanzas (...) El espacio que, girando y huyendo, se interpone entre él y su punto de procedencia, desarrolla fuerzas que se cree reservadas al tiempo.³⁴

El viaje posee una doble dimensión al alejar al protagonista de su vieja cotidianeidad, ya que tanto el tiempo como el espacio “traen consigo el olvido”³⁵.

El sanatorio es todo un mundo en sí mismo. La enfermedad y los dolores del padecimiento, son un tema de conversación y reflexión cotidiana, lo que obra para que en este lugar dicho fenómeno se viva a la vez de manera interna y externa. Es el punto común que une a toda la comunidad de pacientes que residen en el hospital, y el motor de la vida de este. Al contrario que la epidemia de cólera en Venecia, la que se oculta constantemente a la población, el extraordinario carácter del sanatorio de Davos viene dado por la aceptación cotidiana, pesimista, irónica, indiferente e incluso humorística de la enfermedad. La diversidad de sujetos que la habitan confirma que la enfermedad está extendida, además, por todo el mundo europeo, y los rusos, polacos, franceses o británicos que antes eran los turistas que vacacionaban en la ciudad de la *zivilisation*, son ahora aquéllos que residen en el sanatorio esperando una cura que quizás no llegue nunca. Así, de este modo reflexiona Hans en cierta ocasión:

Contemplaba con los ojos enrojecidos aquella despreocupada vida de balneario, y el hecho de saber que todas aquellas personas sufrían en su interior un deterioro irremediable y que la mayoría de ellas tenía algunas décimas no le disgustaba en absoluto, es más, se diría que otorgaba a todo ello un carácter especial, extraordinario, cierto atractivo moral.³⁶

La dimensión interna de la enfermedad y del padecimiento también existe, pero está subordinada de una manera mucho más firme a la enfermedad “real”. El síntoma físico prima por sobre la enfermedad interna y psicológica que domina en la atmósfera de *La Muerte en Venecia*, indicando que la crisis de la burguesía y del mundo europeo pre guerra es una crisis abierta, cuyos síntomas son claros y perceptibles. El mensaje subyacente es que ya no hay necesidad de negar dicha crisis con la esperanza de que ese mundo caído en desgracia vuelva.

³⁴ Mann, Thomas, *La Montaña Mágica*, (Buenos Aires, Edhasa, 2008), 10.

³⁵ Ídem.

³⁶ Ibídem, 162.

La muerte de Aschenbach es la única relatada en *La Muerte en Venecia*, o al menos es la única cuyo significado es trascendental en la novela. Además, el carácter trágico de ella y su rol en tanto que sacrificio heroico de la *kultur*, le añaden una carga simbólica muy importante a este evento. Pero en *La Montaña Mágica*, la muerte adquiere un significado y una relevancia muy distintos. Tal como la enfermedad ya se ha normalizado y es parte de la cotidianeidad, la muerte también se ha asumido como una fase natural. En sus distintas formas (por suicidio, enfermedad o guerra), la muerte aparece tan cotidiana como lo son las distintas rutinas que sigue Castorp en su estancia en el sanatorio.

Sólo la muerte del primo Joachim Ziemssen, conserva un carácter simbólico, y la heroicidad de éste al aceptar su destino con entereza todavía es capaz de conmover a los demás personajes.³⁷ Es quizá uno de los pocos momentos en que *La Montaña Mágica* se retrotrae a la atmósfera oscura y melancólica de *La Muerte en Venecia*. Al poco tiempo de que Ziemssen volviera, Castorp logra constatar ciertos detalles y una extraña mirada soñadora y “amenazadora” en sus ojos.³⁸ Aunque este es el momento en que intuye su final, ambos primos mantienen silencio frente al tema:

Joachim iba a su lado (de Hans Castorp), con la cabeza baja. Miraba al sueño, como si quisiera contemplar la tierra. Era muy extraño; paseaba por allí tan digno y correcto, saludaba con su gesto caballeresco de siempre a los que pasaban, mantenía el porte y la corrección de siempre... y, sin embargo, pertenecía a la tierra. Al fin y al cabo, todos pertenecemos a ella tarde o temprano. Pero ¡tan joven, y con tan buen carácter y tanta voluntad de servir a la bandera! ¡Es amargo pertenecerle por tan poco tiempo! Y es más amargo y más incomprensible para un Hans Castorp que lo sabe y que camina a su lado en silencio.³⁹

Joachim se dispone a aceptar su deceso, mientras Mann narra estas reflexiones sobre la muerte cuyo significado es importante para entender el papel que juega esta tras la guerra, y su relación con la decadencia del mundo burgués. A este respecto, toda muerte es asunto de quienes le sobreviven, y no de quien muere⁴⁰. Con el mundo europeo de la Gran Guerra sucede algo similar, ya que la decadencia y la crisis en que entra la cultura occidental conforme se precipita en una masacre de estas proporciones termina por ser un asunto de aquellos que sobreviven a la guerra, y no de aquellos que pierden la vida en ella.

³⁷ *Ibíd.*, 788.

³⁸ *Ibíd.*, 757.

³⁹ *Ibíd.*, 776.

⁴⁰ *Ídem.*

La percepción normalizada de la muerte sólo se entiende una vez que Europa se ha sumido en la destrucción, y la muerte se comenzó a contar de a millones. De esta manera es que *La Montaña Mágica* actúa como una metáfora del “hundimiento a gran escala, no sólo de una familia o de la sociedad alemanas, sino de la cultura occidental”⁴¹. En relación a la muerte “la vida era un asunto complicado, acechada como estaba de continuo por impulsos de deseo y muerte”⁴². De aquí entonces que se comprenda el sentido distinto de la muerte en la novela, y el cambio atmosférico que ello implica en la narrativa de Mann. *La Montaña Mágica* presenta así un retrato de una cultura que cae ante el peso de la lucha constante entre la vida y la muerte. El propio Castorp, de muy pequeño, había tenido que vivir ya el fallecimiento de tres seres importantes en su vida: su madre, su padre, y finalmente el abuelo que lo crió. Así, cuando fallece este último “era, pues, la tercera vez que, en tan poco tiempo y a una edad tan temprana, la muerte obraba sobre el espíritu y los sentidos”. Castorp ya demostraba una “frialidad” infantil que revelaba temprano acostumbamiento y aceptación de la muerte.⁴³

Estos hechos llevaron a Castorp a percibir que la muerte poseía dos realidades: por un lado, la muerte tenía una naturaleza “piadosa y significativa”, “tristemente bella” y espiritual; por el otro lado, poseía otra naturaleza, física y material, que no podía considerarse ni piadosa ni bella, y ni siquiera triste.⁴⁴ Es justamente esta segunda naturaleza la que predomina en la percepción de Castorp, salvo con la muerte de su primo. Pero al pasar los años, Hans se ha acostumbrado a la vida de la montaña, y ha concluido por cortar todo lazo con el “mundo de abajo”. Prueba de ello es la aceptación casi indiferente del fallecimiento de su tío abuelo, el cónsul Tienappel, quien fuera el tutor del joven Castorp tras la muerte de sus padres y su abuelo: “sería exagerado decir que aquella pérdida le dolió; no obstante, los ojos de Hans Castorp presentaron aquellos días una expresión más pensativa”⁴⁵.

Hacia el final de la novela, Europa se acerca a la guerra. El relato acerca del “estallido” de esta es corto pero significativo. Después de todo, es ella la que altera la vida

⁴¹ Weitz, *La Alemania de Weimar*, 299.

⁴² *Ibíd.*, 304.

⁴³ Mann, *La Montaña Mágica*, 43.

⁴⁴ *Ibíd.*, 44.

⁴⁵ *Ibíd.*, 1036.

en el sanatorio; tras conocer noticias de la guerra, Hans Castorp “se vio liberado del hechizo, desencantado, libre...”⁴⁶. Así el joven se lanza ‘montaña abajo’, junto con todo el mundo de allá arriba. Los trenes que salen de Davos lo hacen abarrotados de aquellos que se sienten llamados por la patria: rusos, italianos, alemanes, ingleses. La guerra tiene entonces la fuerza suficiente para interrumpir la magia que ejerce la montaña sobre sus habitantes. Opera acá una poderosa metáfora; no es solo el mundo del sanatorio el que se lanza al abismo, sino que toda la sociedad y la cultura occidentales. Tanto en la guerra como en el sanatorio, la muerte y el padecimiento esperan en todos lados. Así se despide Mann de Hans Castorp, mientras éste lucha en las trincheras:

¡Adiós! ¡Adiós! ¡Vivirás o te quedarás en el camino! Tienes pocas perspectivas; esa danza terrible a la que te has visto arrastrado durará todavía unos cuantos años, y no queremos apostar muy alto porque logres escapar. Francamente, no nos importa demasiado dejar abierta esta pregunta. Las aventuras del cuerpo y del espíritu que te elevaron por encima de tu naturaleza simple permitieron que tu espíritu sobreviviese lo que no habrá de sobrevivir el cuerpo. Hubo momentos en que la muerte y el desenfreno del cuerpo, entre presentimientos y reflexiones, hicieron brotar en ti un sueño de amor. ¿Será posible que de este bacanal de la muerte, que también de esta abominable fiebre sin medida que incendia el cielo lluvioso, surja alguna vez el amor?⁴⁷

Además del pesimista carácter de este párrafo, que es el escogido por Mann para cerrar la novela, destaca el final irónico al que es acarreado Castorp, quien originalmente fuera un sencillo muchacho burgués. No será su primo, el teniente Ziemssen, quien llegará a pelear en la guerra, sino Castorp, de refinados gustos y de salud delicada. Así, la Europa representada por Castorp es la que acude a su propia inmolación, y según el tono de narración que Mann emplea en este caso, no importa mucho el resultado. Francamente no le importa si Castorp vive o muere en la guerra, ya que la consecuencia final es una: la guerra es capaz de arrastrar a toda la cultura y a toda la civilización occidental.

Consideraciones finales: de una atmósfera melancólica a una atmósfera irónica.

Entre *La Muerte en Venecia* y *La Montaña Mágica*, el principal cambio que opera es en el tono atmosférico que domina en ambas obras. Los tópicos que tratan a menudo son los mismos o similares: aparecen lugares comunes como la decadencia, la enfermedad y el padecimiento, el dolor, el transcurso del tiempo, y en particular, la muerte. Pero se percibe

⁴⁶ *Ibíd.*, 1041.

⁴⁷ *Ibíd.*, 1048.

una textura diferente en cada una de las novelas, aspecto que no solo se explica por la voluminosidad de una frente a la otra. De lo que habla esto es, fundamentalmente, de una comprensión y de una imagen del mundo distintas, que han cambiado gracias a la experiencia fundamental de la Gran Guerra en los años que Mann trabajó en *La Montaña Mágica*. Eric Weitz, en su estudio sobre la Alemania de Weimar, puede ilustrarnos mejor esta situación en relación a la publicación de dicha novela:

¿Qué decir de semejante panorama? ¿Acaso los tiempos modernos traen sólo decadencia? ¿No había forma de salir de la crisis de la civilización? Como siempre, el tono al que recurre Mann en la novela es irónico y pesimista, transido de arrebatos de nostalgia por el tranquilo y confortable mundo burgués del siglo XIX (...) Con todo, también hay momentos de humor hilarante que diluyen el ambiente de desesperación de gran parte de la novela. Por eso, por la tensión emocional y erótica de su forma de escribir, nos atrevemos a decir que Mann era también realista y práctico, que de sobra sabía que, tras el cataclismo que había supuesto la Primera Guerra Mundial, no había forma de dar marcha atrás para recuperar el sencillo optimismo de Settembrini o el misticismo religioso de Naphta, ni siquiera la increíble capacidad de amasar fortunas de Peeperkorn.⁴⁸

Así, la forma en que Mann aborda *La Montaña Mágica* no puede sino ofrecer una atmósfera y un tono diferentes a los que predominan en *La Muerte en Venecia*. Si Mann pensaba que el estallido de la guerra significa un momento de depuración, como deja entrever en las *consideraciones de un apolítico*,⁴⁹ el nivel de violencia, la normalización de la muerte y el padecimiento, y la brutalización de la vida producto de la guerra deben haberlo sorprendido y consternado. La guerra es, como relata Glover, la auténtica destrucción de los principios morales de todo orden y todo tipo.⁵⁰ Así, aunque la generación de Mann contemplaba la guerra como la oportunidad de dar muerte una civilización decadente y agonizante, no significó tampoco el alzamiento de una cultura nueva que superara y trascendiera las barreras del materialismo burgués.⁵¹ Los tópicos aparecidos en *La Muerte en Venecia*, tratados de forma melancólica y trágica, y con el significativo sacrificio al final de la novela para lograr la máxima realización artística de la *kultur*, aparecen en *La Montaña Mágica* como parte de la cotidianidad del mundo, incluyendo la muerte y la enfermedad. Aquella pretendida creencia de que en tiempos de corrupción la

⁴⁸ Weitz, *La Alemania de Weimar*, 303.

⁴⁹ *Ibíd.*, 296.

⁵⁰ Glover, Jonathan, *Humanidad e inhumanidad: una historia moral del siglo XX* (Madrid, Cátedra, 2001) 218.

⁵¹ Herman, *La idea de decadencia en la historia occidental*, 238-239.

cultura encuentra su apogeo (como podía ser en la sociedad europea del cambio de siglo)⁵², encontró un triste final en la Gran Guerra.

Es así como se forman en Mann las dos imágenes metafóricas de la decadencia del mundo burgués europeo. Por un lado, en la novela de 1912, es un mundo decadente en búsqueda de su redención, la que logra Aschenbach tras su inmolación. Por otro, en *La Montaña Mágica*, es un mundo burgués que camina ciegamente hacia su autodestrucción, la que de ninguna manera tiene el significado redentor que posee la muerte de Von Aschenbach. Si en *La Muerte en Venecia* aún existía una posibilidad de redimir al mundo a través de la aceptación de la *kultur* como fuerza motora de la sociedad, esta noción termina por ser sepultada por el propio Mann en *La Montaña Mágica*: el mundo burgués, decadente y enfermo, no podrá volver. Definitivamente, ha pasado a la historia.

⁵² *Ibíd.*, 232.

Bibliografía.

1. Fuentes primarias:

- Mann, Thomas; *La Muerte en Venecia. Las Tablas de la Ley*, Santiago, Andrés Bello, 2000.
- Mann, Thomas; *La Montaña Mágica*, Edhasa, Buenos Aires, 2008.

2. Bibliografía consultada:

- Glover, Jonathan; *Humanidad e inhumanidad: una historia moral del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Reading for the “Stimmung”?* *About the ontology of literature today*, *Boundary 2*, Vol. 35, No. 3, 2008, pp. 213-221.
- Herman, Arthur; *La idea de decadencia en la historia occidental*, Barcelona, Andrés Bello, 1998.
- Hobsbawm, Eric J.; *Historia del Siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995.
- Hobsbawm, Eric J.; *La era del Imperio*, Barcelona, Crítica, 2007.
- Hobsbawm, Eric J. y Ranger, Terence (editores); *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Koselleck, “Historia de los conceptos y conceptos de historia” en *Ayer* No. 53, 2004, pp. 27-45
- Morrow Jr., John H.; *La Gran Guerra*, Barcelona, Edhasa, 2008.
- Mosse, George L.; *La cultura europea del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Nolte, Ernst; *Después del comunismo*, Buenos Aires, Ariel, 1996.
- Nolte, Ernst; *La guerra civil europea, 1917-1945: nacionalsocialismo y bolchevismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Preston, Paul, *La guerra civil europea. 1914-1945* en *Claves de razón práctica*, No. 53, 1995.

- Safranski, Rüdiger; *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets, 2009.
- Traverso, Enzo; *A sangre y fuego. De la guerra civil europea 1914-1945*, Buenos Aires, Prometeo, 2009.
- Weitz, Eric D.; *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia*, Madrid, Turner, 2009.