



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

In Sorte Diaboli

Análisis del capítulo XXV del *Doktor Faustus* de Thomas Mann a partir
de la *Montagetechnik*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE: LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURA MODERNAS ALEMANAS

P R E S E N T A:

DAVID JOSUÉ PIÑA GALICIA

DIRECTOR DE TESIS:

DR. SERGIO SÁNCHEZ LOYOLA



Agosto 2016

Ciudad Universitaria, CDMX



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A las titánicas fuerzas de mi padre...

A la paciencia infinita de mi madre...

Al voluble corazón de mi hermana...

A la guía y soporte de mi amigo y mentor: Edward....

A la sabiduría y bondad de Jakob...

Agradecimientos

Difícil es encarcelar en letras las personas, los consejos, el apoyo de todos a quienes debo un fragmento de este trabajo. Son demasiados los nombres, y tantos los recuerdos, que, antes que una lista de gratitud a quienes he de nombrar, es una disculpa a todos aquellos quienes no hallaron lugar en esta página.

No obstante, hay personajes cuya participación debe ser aquilatada en estas líneas:

Debo mi gratitud al Doctor Sergio Sánchez, sin cuya persistencia, accesibilidad persistencia, no hubiese llegado a buen término este trabajo. No menos importante es la aportación del Doctor Raúl Torres, gran erudito, a quien debo, no únicamente su guía para con este trabajo, sino su gentil invitación a continuar por este camino y la cálida deferencia que ha tenido para conmigo.

A mis sinodales, Maestras: Cecilia Tercero, Adriana Haro y Silke Trienke por su presteza y paciencia al leer mi escrito, así como por sus aportaciones y correcciones al mismo.

Amén de mi familia, deseo agradecer también a Edward Bush Malabehar, de quien he aprendido cuestiones que sobrepasan lo académico, que siempre ha estado allí cuando se lo he necesitado y a quien aprecio en demasía; al Dr. Jakob Rosenknopf Hausmann quien diligentemente se ha preocupado por mí y a quien, además de respeto, le tengo gran aprecio.

Para concluir esta parte, debo mi gratitud a Adriana Sandoval González por el pasado y por regresarme a la tierra cada vez que pierdo el piso. A mi gran amigo Froylan por haberme acompañado en momentos cruciales. Y, por último, aunque no por ello menos importante, a Anayeli, por soportarme en mis momentos malos de hostilidad y confusión que me han aquejado.

A todos ustedes, y también a quienes no he tenido oportunidad de mencionar, mi más sincera gratitud, cariño y aprecio.

Un fuerte y sincero abrazo,

Josué

Índice

	Página
introitus	5
textum	9
Intertextualidad	6
Montaje	13
<i>Leitmotiv</i>	16
artificium	21
Tonio Kröger	22
labor	25
morbus animae	29
vis diabolica	34
rubor	35
mors	38
algor	42
Legio	48
Schwarzkünstler	63
Eco	63
tenebrae	66
Praesagium pestis	73
Speculum musicae	82
Conclusiones	91
Bibliografía	91

Introitus

El presente trabajo lidia con el capítulo XXV del *Doktor Faustus* de Thomas Mann. La selección del texto se llevó a cabo, con base un tanto arbitraria, tomando en cuenta la importancia del mismo. En él se efectúa la conversación con el demonio, tema central de la novela. Si bien todos los capítulos comparten cierta importancia, es en éste donde se explican muchas temáticas aludidas a lo largo del escrito. Y es el propósito de este trabajo rastrear las líneas temáticas que enriquecen al texto desde las profundidades. Hay que hacer notar que las novelas de Thomas Mann en general, gozan de una exquisita complejidad, cuya importancia y magnitud dependen del número de relaciones que el lector sea capaz de tender entre los elementos del escrito y otros que se encuentran fuera del mismo. Muchos de ellos toman la forma de lo que se denomina actualmente *Intertextualidad*. Se debe hacer hincapié, empero, en que hay una diferencia sustancial entre la corriente de análisis mencionada y la técnica que Mann denominaba *montaje*.

La primera se restringe a la enumeración de fuentes citadas al interior de una obra. El tipo de citas y la extensión de las mismas, es variable y posee nombres diversos, provenientes del metalenguaje propio de la disciplina. Sin embargo, dado que este trabajo no lidia, en específico, con dicho tema, me limito a explicar las bases, pues es el mismo mecanismo que opera en la obra del alemán. La diferencia sustancial entre ambas, es la siguiente. Mientras la primera se limita, desde mi propuesta de análisis a la enumeración y descripción de las mismas, la segunda está planeada como el

enfrentamiento o juego de habilidades entre quien escribe y el lector. El primero se trata de un trabajo erudito y el segundo de un juego de comprensión. Mientras la intertextualidad busca diseccionar el texto y demostrar cómo ha sido construido, la lectura del montaje pone acento en el cómo estas citas y alusiones pueden ensamblarse con el cuerpo principal de la obra, con miras a crear, como se dijo, relaciones, filiaciones, descubrir mensajes ocultos y fundirlos en un todo, pues hay un sinnúmero de textos, historias, controversias, sucesos, etc., que hierven como magma por debajo de las líneas que cubren las páginas del libro.

Tras numerosos enfrentamientos con el texto y ante la imposibilidad de encontrar un método preestablecido para explorarlo, sin recurrir en reiteraciones, he optado, como alguien ya lo ha hecho,¹ por la exploración de las fuentes de que pudo servirse el autor durante el diseño de su texto. Soy responsable, sin embargo, del resultado final y las críticas de este trabajo.

El presente trabajo está dividido en cuatro capítulos principales. Los dos primeros contienen tres subtemas, mientras que los dos siguientes constan de cuatro. La elección de los mismos está basada en la similitud de temas que manejan. El primero busca dar cuenta del “método” empleado, cuyas atenuantes han sido mencionadas arriba. El capítulo siguiente trata la forma en que trabajan los juegos de filiación entre textos del autor, tomando en cuenta influencias externas que influyen en la lectura. Los dos capítulos restantes remiten a la exploración de las filiaciones mencionadas

¹ Torres Martínez, Raúl, *Vom Harz bis Hellas immer Vettern, Un estudio sobre las fuentes antiguas en La muerte en Venecia de Thomas Mann, con una propuesta de edición crítica de la novela*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Letras Alemanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

propriadamente dicha. Insisto en que no encontré forma alguna de acceder al texto sin incurrir en reiteraciones, máxime pues considero que éste está construido como una bola de nieve resbalando en una montaña. Muchos de los temas planteados en los primeros capítulos aparecen extendidos posteriormente. El mismo fenómeno, por lo demás, ocurre de igual modo si se toma en perspectiva la obra completa del autor. Esto es, todas sus novelas tocan temas afines, cuyas problemáticas incrementan cronológicamente. Ha de tomarse en cuenta, empero, que lograr un análisis completamente satisfactorio, en un texto cuya extensión es superada por razón de 10/1, me parece imposible. La consecuencia, por desgracia, es cierta sensación de escasez.

Para llevar a cabo los capítulos Rubor y Mors me he basado en la disertación del Dr. Raúl Torres, concerniente a *Der Tod in Venedig* (Cf. Torres, op. cit). Tengo dos razones para ello. Dada la dificultad del texto, estoy consciente de moverme en terreno arenoso. Como consecuencia, utilizo la obra de Torres como “método” para llevar a cabo mi trabajo. Por otro lado, es importante retomar dos aspectos que él mismo analiza para la cabal comprensión del capítulo, a saber, el método de montaje y la noción de muerte abordada a partir del escrito de Lessing. Todas las traducciones tomadas de su trabajo han sido cotejadas con el original cuando ha sido posible, pero se han dejado como aparecen en su texto.

Por otro lado, el nombre de los capítulos en latín corresponde a un juego temático en la obra. Dado que ésta aborda el tema de la magia, la tradición, el mito, los supuestos arcaísmos me parecen un excelente medio de ambientación, sin dejar de lado que algunos de ellos son títulos o pasajes de otro tipo de obras, cuya inserción en el

embalaje temático, propio de la novela, resultaría en un enriquecimiento en cuanto a las lecturas. El exagerado número de pies de página, responde, asimismo, a la imposibilidad de abordar un solo tema a la vez con todas las atenuaciones que éste conlleva. Muchas de ellas se contradicen o son hostiles para con el cuerpo principal del texto, sin que esto conlleve una falta por parte mía, pues el autor mismo gustaba de esa sutil ironía. Están planeadas, pues, como un medio para respetar la complejidad a la hora de interpretar la novela. Otro tanto ocurre con los encabezados y epígrafes de los capítulos que lo poseen. Resta al lector decidir la eficacia de los mismos. Las traducciones son, casi en su totalidad, mías. Las excepciones han sido debidamente anotadas.

Textum



A más tardar desde el siglo II antes de Cristo, sabemos que quien afirme ser autor original es un desvergonzado, un ladrón o un ignorante.

Raúl Torres

En este apartado expondré una de las técnicas de que se sirvió Thomas Mann para la redacción de sus escritos y que funge como sustento para la presente interpretación del *Doktor Faustus*. Para lograrlo, me serviré, como otros han hecho,² del concepto de intertextualidad. Dado que el mismo Mann, además, ponía gran importancia en el concepto de Leitmotiv para la interpretación de sus obras, haré una breve exposición sobre el mismo. Se nombrarán algunos ejemplos al final.

Intertextualidad

Mann llamaba “Montagetechnik”³ a la técnica que usaba durante su ejercicio de escritura. Burdamente resumido, dicho proceder consiste en la cita, explícita o implícita, de características provenientes de un ámbito externo al texto, las cuales son entretejidas y “actualizadas” al interior del mismo. Éste ha sido, con salvadas excepciones,⁴ poco investigado. Sin embargo, este procedimiento comparte elementos con el fenómeno de la intertextualidad.

La intertextualidad es un término utilizado, por vez primera, en 1966, en un artículo sobre el teorista soviético Mijaíl Bajtín, por la psicoanalista y lingüista Julia

² Cf. Torres, *Vom Harz bis ...*, Capítulo II.

³ Cf. Mann, „Die Entstehung des Doktor Faustus“ 1949, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1967 p. 27 *passim*.

⁴ Cf. Torres, *Vom Harz bis ...*, Capítulo II.

Kristeva.⁵ La premisa fundamental de esta teoría es, que el discurso literario no es ni original ni independiente. Por el contrario, todo escrito se encuentra inserto en una tradición, de la cual depende para su cabal comprensión. De acuerdo con Kristeva, “todo texto está construido como un mosaico de citas, todo texto consiste en la absorción y transformación de otros textos”.⁶ Las páginas de un texto literario, así, son el campo en que confluyen una gran cantidad de voces, provenientes de diversas culturas, dependiendo del bagaje del escritor, y que son puestas una junto a la otra a niveles diversos, posibilitando, con ello, el diálogo entre las mismas. Se entiende por texto, además, no sólo textos escritos, sino también, fenómenos culturales en general, en tanto que son contemplados como estratos diferentes en un embalaje de estructuras. Si se acepta la premisa de Kristeva, el texto deja de ser un ente confinado a las páginas de un libro. Sus contornos se difuminan y se posibilita la interpretación del mismo a diferentes niveles de análisis. Otra consecuencia de ello, es la “desaparición” del autor, sobreexplotada por los teóricos modernos, desde mi punto de vista. Al ser el escrito un cúmulo de citas de textos preexistentes, el autor se desvanece y aparece la mano del artesano. El foco de análisis deja de buscar quién escribió y se concentra en qué o a quién se cita. Otra de las implicaciones de tal concepto es la relevancia que adquiere el lector. Esto, pues, si el texto es un textil, en el cual convergen las voces de innumerables escritores, sucesos y tiempos, se necesita de alguien que reconozca y concretice el armazón del que éste se encuentra hecho.

⁵ Menciono la autoría de Kristeva únicamente como referencia a la acuñación del término. Dado que no es un texto que verse, en lo particular, sobre dicho tema, no profundizaré en ello y no haré uso de los textos escritos por ella.

⁶ Apud Jardine, Alice, “Intertextuality” en A. Sebeok, Thomas [Ed.] *Encyclopedic dictionary of semiotics*, Tomo 1 A-M, Berlin, Mouton de Gruyter, 1986, p. 387.

Concebida de ese modo, la intertextualidad puede ser “pasiva” o “activa”. Se considera pasiva, en tanto el texto es contemplado como un ente dependiente de un acervo, el cual, se presume, impone los términos en que el texto debe ser leído e interpretado. Dicho acervo se constituye a partir de la historia y los convencionalismos propios de un periodo determinado. El autor es pasivo, pues depende del canon, de su formación y su mérito más grande es el de un artesano que re-ensambla los materiales previamente manufacturados. El lector, por su parte, es pasivo, también, al verse condenado a “reconocer” en un texto “nuevo” las lecturas que ha hecho previamente. La interpretación “activa” de la intertextualidad, por otra parte, implica la posibilidad de ser consciente de los atenuantes antes mencionados, y proveer una “nueva” lectura de la tradición, la cual, sin embargo, estará, nuevamente, determinada por la misma tradición, de la cual se ha pretendido alejar, cerrando, así, un círculo de interpretaciones en que se alternan, simbióticamente, las interpretaciones pasivas y activas.

Uno de los aciertos de Kristeva es asumir la intertextualidad como un elemento común a todo texto. A partir de sus postulados, se puede deducir que la intertextualidad abarca todo sistema literario. Y se abre, con ello, la oportunidad de analizar un personaje, por ejemplo, a partir de elementos que van más allá de lo expresamente escrito y el perfil psicológico, pues la memoria cultural, tanto del personaje como del escritor y del lector, son vistos como estratificaciones de un mismo sistema, cuyas características han sido tejidas al interior del texto a analizar. Con base en lo anterior es posible resucitar, durante el análisis, elementos externos, tanto mitológicos, como económicos, sociales, políticos, etc., que se encuentran

amalgamados al interior del texto. Así, “la intertextualidad puede tomar la forma de pastiche, plagio, imitación, alusión, parodia, ironía, imitación etc.”⁷

⁷ Cf. Jardine, “Intertextuality”..., p. 387.

Montaje

La técnica de “montaje” utilizada por Mann en la redacción de sus obras, está emparentada con la intertextualidad. El principio básico es idéntico, a saber, la inclusión de elementos externos, o superposición, en el texto, digamos, meta. Es considerado, por el autor, como un estado tardío en la redacción artística o literaria: “Irritante y proveniente de la irritación misma”.⁸ Decadente, en algún sentido.⁹ La noción de texto como un mosaico de citas, conforme ha sido planteado más arriba, es totalmente aplicable a la obra de Mann. El escritor se sirve, conscientemente, de materiales, sean textuales o empíricos, para la creación de sus textos. El *Doktor Faustus*, en especial, está plagado de citas textuales, alusiones, descripciones y toda una serie de elementos, más o menos velados y provenientes de fuentes diversas, todos ellos tejidos en el cuerpo principal de la novela. Éstas, lejos de ser un mero conglomerado de citas eruditas, tienen la función de despertar en el lector juegos de asociaciones, mediante los cuales enriquece el ejercicio de lectura. El montaje, “no significa, naturalmente, que la materia prima se encuentra allí [en la novela]

⁸ Apud, Helmut, “Thomas Mann” en Benno von Wiese, *Deutsche Dichter der Moderne, Ihr Leben und Werk*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1965 pp. 70-94., p. 81 [Erregend und aus Erregung kommend]

⁹ Al respecto, cabe mencionar la preocupación de Mann por el futuro del arte. Según él, el arte se encuentra en un estado de decadencia y esterilidad. El único medio efectivo para contrarrestar el efecto negativo de esa decadencia es la parodia. Pues, si entiendo bien, ésta hace justicia a la tradición, al resucitar y actualizar nociones extintas, muertas o largamente olvidadas. Sumando a ellas el elemento nuevo, el sentido del humor. Ejemplo de ello es su narrador, Serenus Zeitblom, quien personifica al amante arquetípico de las letras. Es mesurado, honesto y con una sana inclinación hacia las bellas artes [Toca la Viola D’amore]. Comparte mucho con el propio Thomas Mann. “Zeitblom es una parodia de mí mismo. [Zeitblom ist einer Parodie meiner selbst]” (Apud, Koopmann, p. 85). No obstante, es, cruelmente, usado para descargar todo el sarcasmo del autor en contra de los intelectuales de su tiempo, tal como se expresa durante el encuentro entre Adrian y el demonio. En ella, como se verá más adelante, se critica, ácidamente, la imitación y, en especial, la parodia. Mann, por otra parte, se sentía fuertemente parecido a Adrian. “En la forma de vida de Adrian hay mucho más de lo que uno debería, y debe creerse. [In Adrians Lebenstimmung ist mehr von meiner eigenen, als man glauben sollte – und glauben soll]” (Apud, Koopmann, p. 85) lo cual explica, de algún modo, el miedo que Zeitblom siente frente al escrito en que se halla redactada la conversación con el Diablo. “¿Un dialogo? ¿Es, de verdad, tal cosa? Debería estar loco si creyese eso. [...] Si no había tal, un visitante [...] entonces es cruel pensar que ese cinismo, ese ludibrio y debate, provienen del alma del desgraciado. [Ein Dialog? Ist es Wahrheit in solcher? [...] so ist es grausig zu denken, daß auch jene Zynismen, Verhöhnungen, und Spiegelfechtereien aus der eigenen Seele des Heimgesuchten kamen...]” (Mann 2008:298).

refundida sin más ni más; por el contrario, ésta se transforma, en el sentido que es puesta en relación [con otras citas] y así adquiere su significado absoluto en el tejido de la narración”.¹⁰ Dentro del rango de mi trabajo, no logré encontrar un texto teórico como tal, dedicado, expresamente, a la técnica de montaje. Sin embargo, Thomas Mann dejó, a lo largo de su vida pistas que aclaran ciertos aspectos de dicho proceder. Muchas de ellas tienen lugar en *Die Entstehung des Doktor Faustus, Roman eines Romanes*, escrita por Thomas Mann dos años después de haber sido publicado su nuevo Fausto.¹¹ En ese texto, Mann menciona la procedencia de algunos elementos que él atribuye a sus personajes. Deseo insistir en que, al igual que en la intertextualidad, las citas que el escritor alemán menciona en su libro, no se limitan al ámbito literario. Por el contrario, a partir de sus “confesiones” se hace evidente que los personajes de su novela, amén de las propiedades tomadas de la tradición literaria, poseen un fuerte estigma proveniente del mundo contemporáneo y social

¹⁰ Cf. Koopman, “Thomas Mann“ ..., p. 80 [“Montage” bedeutet freilich nicht, dass der Stoff als solcher umgeschmolzen wird; dennoch wird er verwandelt, und zwar in dem Sinne, dass er in Beziehung gesetzt wird und seine unwechselbare bedeutungsvolle Stelle in kunstvolle Spinnewebe der Erzählung enthält.]

¹¹ Cabe señalar que dicha obra, la cual es presentada por Thomas Mann como una contribución para “mejorar” la recepción de su novela, parece haber surgido, antes bien, como una forma de rendir tributo a las personas involucradas en la redacción de la misma. Entre ellas destacan las figuras de Arnold Schönberg y T. W. Adorno. Schönberg manifestó su descontento por el uso que hace Mann de “su invento”, la composición con doce sonidos. A pesar de que Mann se defendió, argumentando que la novela era fictiva y que no se mencionaba, expresamente, el concepto de atonalidad y/o dodecafonía, los ataques de Schönberg obligaron al escritor a incluir una nota final de su novela, a partir de 1951, es decir, cuatro años después de la publicación de la misma, dando crédito al compositor austriaco. “No parece sobrado hacer del conocimiento del lector, que la forma de composición, llamada técnica serial o dodecafonía, descrita en el capítulo XXII, es, en verdad, propiedad intelectual de mi contemporáneo, compositor y teórico, Arnold Schönberg; y fue utilizada por mí, en un contexto ideal, con respecto a una personalidad inventada por mí, el trágico héroe de mi novela, a quien fue atribuida. En general, todas las partes músico-teóricas de esta novela están comprometidas con la Harmonielehre de Schönberg. Thomas Mann. [Es scheint nicht überflüssig, den Leser zu verständigen, das die im XXII Kapitel dargestellte Kompositionsart, Zwölfton- oder Reihentechnik genannt, in Wahrheit das geistige Eigentum eines zeitgenössischen Komponisten und Theoretikers, Arnold Schönberg, ist und von mir in bestimmten ideellem Zusammenhang auf eine frei erfundene Musikerpersönlichkeit, den tragischen Held meines Romans übertragen wurde. Überhaupt sind die musiktheoretischen Teile des Buches in manchen Einzelheiten der Schönberg’schen Harmonielehre verpflichtet]” (Mann 1947: 672). El caso de Adorno no tuvo una repercusión tan escandalosa. Sin embargo, también hubo quejas, ya que en la novela se citan, sin comillas, partes de su Philosophie der neuen Musik. Nuevamente, los argumentos de Mann, en favor de su técnica de montaje no sirvieron de nada.

del autor mismo. Entre ellas se cuentan atributos, características, físicas y morales, provenientes del círculo social y familiar de él mismo. La novela tiene, como elementos del montaje, descripciones tomados de la literatura y la historia “como los detalles de los padecimientos en la existencia de Nietzsche¹² y el tema de los sonetos de Shakespeare –pero también [provenientes] de la realidad burguesa, nombres y hechos”.¹³

Una de las primeras pistas aparece en el prólogo que el autor escribe para la edición en inglés de su *Zauberberg*, en 1939. En él, Mann habla de autores de gran monta, como Cervantes y Dante, quienes, según el escritor alemán, encierran en una sola obra, toda su concepción poética, haciendo de ésta la representación de toda su vida como seres humanos. Sin embargo, siempre según Mann, hay otro tipo de escritores, entre los cuales se clasifica él mismo. Este otro tipo de escritores son incapaces de lograr tal noción de unidad en un solo trabajo. En las obras creadas por este otro tipo de escritores, es imposible distinguir más que fragmentos. La totalidad, lejos de hallarse en una sola obra, se encuentra rota y distribuida a lo largo de toda su producción literaria. En ellos, si se contempla una obra en específico, no existe dicha

¹² El mismo Thomas Mann menciona que el *Doktor Faustus* es una *Nietzsche-Roman*. El lector curioso puede encontrar análisis más detallados en:

Mann, Thomas, „Die Entstehung des Doktor Faustus“ (1949) aus, *Thomas Mann, Doktor Faustus-Die Entstehung des Doktor Faustus*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1967, pp. 679-837.

Safranski, Rüdiger, *Romanticismo, una odisea del espíritu alemán*, Traducción de Raúl Gábas Pallás, México, Tusquets, 2009.

Hébert, Brigitte, “Traduire l’intertextualité: quelques remarques sur la version française du *Doktor Faustus* du Thomas Mann, Histoires de textes”. Mélanges pour Marie-Hélène Pérennec.

Torres Martínez, Raúl, “De Homero a Plotino, de Cicerón a Boecio: Thomas Mann y su talla intertextual en *La muerte en Venecia*”, en J. Valdés/ G. Ramírez (Ed.) *Entre Roma y Nueva España, Homenaje a Roberto H. Correa*, México, UNAM, 2011, pp. 257-285.

¹³ Cf. Koopman, “Thomas Mann”... p. 80.

unidad ni poseen “la representatividad y significación [...] sino que [son] sólo fragmentos de un todo más grande, fragmentos del trabajo de toda una vida, sí, de la vida y la persona misma, los cuales se esfuerzan en suprimir las leyes del tiempo y de la sucesión cronológica”.¹⁴ La obra, así, en particular, es considerada un intento. Ahora bien, para lograr la unificación de sus intentos, o fragmentos, el escritor se sirve de un medio musical, a saber, el *leitmotiv*.

Leitmotiv

Se entiende por *Leitmotiv* la aparición recurrente de un elemento a lo largo de una obra. La palabra, en alemán, está compuesta de dos elementos. Por un lado, el lexema verbal de ‘leiten’ [dirigir] y el sustantivo ‘Motiv’ [Motivo]. Éste, hago hincapié, debe ser tomado musicalmente. En el ámbito musical, un motivo es la partícula significativa más pequeña. Puede constituirse, incluso, de un sonido y un silencio y su extensión, al menos a partir de la música de Beethoven tiende a no ser muy grande. Hugo Riemann, renombrado teórico musical en lengua alemana, junto con Schenker y Schönberg, en cuestiones de armonía, define el motivo como la célula del tejido musical. El motivo “debe ser definido como la reunión de varias notas sucesivas formando una unidad de orden superior”.¹⁵ El motivo no puede constituirse de un único sonido invariable, pues, siendo la unidad mínima de significación en música, es sometido a variaciones en el ritmo, armonía y dinámica.

¹⁴ Cf. Mann, „Einführung in den Zauberberg, Für Studenten der Universität Princeton, Als Vorwort“ en Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Fischer Verlag, 1939, pp 1-21., p. 8.

¹⁵ Cf. Riemann, Hugo, *Composición musical, Teoría de las formas musicales*. Traducido del alemán por Roberto Gerhart, Capítulo 3 (El motivo) Ed. Nacional, México, 1958, p.20.

Incluso los motivos que constan de una nota única repetida varias veces, debe ser considerada como el resultado de dos elementos: “el sonido y el silencio”.¹⁶

La condición primordial para poder hablar de motivo, es que éste sea autónomo en sí mismo, que tenga capacidad expresiva y que pueda ser empleado a lo largo de la composición. De hecho, la forma en que éste ha sido definido, recuerda mucho el concepto de mónada, de Leibniz y de fragmento, tal como lo entendían los románticos de Jena, a saber, una idea, cerrada y autónoma en sí misma, la cual puede relacionarse con otras ideas similares. Uno de los ejemplos más claros de motivos musicales, se encuentra en la quinta sinfonía de Beethoven. En ella, el motivo principal está constituido de un silencio de octavo y tres semicorcheas que decantan en una nota blanca con calderón.



El mismo motivo se repite completo a lo largo del primer movimiento, sufriendo cambios y variaciones. Sin embargo, es reconocible hasta el final de la pieza y es, como en el caso de Mann, el elemento que provee de unidad a la obra. Dado que no es lugar, aún, para hablar de música, basta con ver la primera hoja de la partitura, para entender el peso de éste motivo, pues la misma figura es claramente reconocible. Incluso si es variada, ligeramente, en cuestión armónica, se reconoce el motivo, el cual, descrito *grosso modo*, consta de tres golpes rápidos y uno largo.

¹⁶ Cf. Riemann, *Composición...*, p. 20.

5. Symphonie c-Moll op. 67

(1. Satz)

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Orgelbearbeitung: Andreas Petersen (*1968)

$\text{♩} = 108$
Allegro con brio

Man. *ff* **I** **II** *p*

Ped. *p*

Streicher **I** **II**

9

18

27

Eigentum des Verlegers für alle Länder: Dr. J. Butz, Sankt Augustin, 2008

El ejemplo anterior, fue empleado, no sólo con miras explicativas, sino, también, para recalcar la música como uno de los elementos importantes en la novela de Mann, quien, por lo demás, escribe: “En lo que a mí respecta, debo de contarme como músico entre los escritores. La novela siempre fue para mí una sinfonía, una obra de contrapunto, un tejido de temas donde las ideas jugaban el rol de motivos”.¹⁷ Cuando él habla, pues de *Leitmotiv*, hace referencia a ese tipo de unidades significativas, pues, siguiendo en el plano musical, un motivo no se limita a la métrica de una obra, como se puede deducir del anterior ejemplo, sino “más bien, un concreto musical, definido por todos lados, del cual toman parte tanto la melodía, la armonía, la dinámica y el color de los tonos”.¹⁸ Naturalmente, el empleo de motivos en literatura, es utilizado de una forma muy distinta al ámbito musical. Sin embargo, el concepto fundamental y, más que ello, el objetivo y función son los mismos: crear la noción de unidad entre elementos, de otro modo, dispares.¹⁹

Mann emplea este concepto, pues, según él mismo, sus obras fueron concebidas musicalmente. Aunado a ello, el escritor no confina el poder del *Leitmotiv* al ámbito literario, sino que lo extrapola a las regiones de la existencia: “También la vida tiene sus *Leitmotifs*, los cuales sirven al intento de crear unidad, sirven para hacer

¹⁷ Cf. Mann, Einführung in den Zauberberg..., p. 14.

¹⁸ Cf. Brockhaus Rieman Musiklexikon, Entrada: **Motiv** Cabe mencionar que, tanto el concepto de mónada, como el de fragmento romántico, tienen una relación directa con lo que Walter Kaufmann, entre otros, han denominado el “Sistema fragmentario” en la filosofía de Nietzsche. No es, pues, casual, que Mann, aguerrido nietzscheano, ponga tanto énfasis en este elemento, el cual, descontextualizado, parecería un tipo de pedantería melómana. Sin embargo, como se verá más adelante, lejos de ser un capricho, es parte constitutiva del entramado ideológico de la novela.

¹⁹ Me parece, además, necesario resaltar que el *Leitmotiv* encuentra uno de sus más grandes exponentes en la música de Richard Wagner, con la cual Mann tuvo una relación de *Hassliebe* [Amor-odio] durante toda su vida. Es muy probable, aunque no ahondaré, durante este trabajo sobre ese tema, que Mann haya tomado precisamente de él la idea de construir sus textos con base en una arquitectónica musical. Por otro lado, me parece de igual significación que el término *Leitmotiv*, haya sido atribuido, por vez primera, a la música de Carl María von Weber, cuya obra *Der Freischütz* juega un importante rol en el *Doktor Faustus*. Otro compositor, reconocido por la utilización de esta técnica, conocido en francés como *idée fixe*, es Hector Berlioz, cuyas *Memorias* ocuparon la mente de Mann durante gran parte de la redacción del Fausto.

perceptible la unidad, y [sirven también] para mantener presente la totalidad en la obra particular”.²⁰ No es, pues, dado, aislar y, digamos, analizar una obra en particular, sin tomar en cuenta el parentesco para con los demás textos del mismo autor. Es decir, hay relaciones entre las obras que pueden tenderse tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Recordemos que Mann, a través del empleo de artificios propios del lenguaje musical, desea violentar las leyes del tiempo y la cronología.²¹ Si se mantiene en mente esto, no sorprende el hecho de que el escritor considere su vida como una gran obra. Ésta se manifiesta en un sistema de obras, las cuales, si bien se sucedieron una a la otra, no deben ser vistas de forma lineal, sino como una red compleja. Dicha red se encuentra apuntalada por un cúmulo de ideas fijas, *idées fixes*, a partir de las cuales es posible tender haces de relaciones que van de una obra a la otra sin tomar en cuenta la linealidad en cuanto al tiempo de ser escritas. “Es, por ejemplo, muy difícil, y casi imposible, hablar del *Zauberberg* sin tomar en cuenta las relaciones que tiene ésta – hacia atrás- con mi novela de juventud *Buddenbrooks*, con mi tratado, crítico y polémico, *Betrachtungen eines Unpolitischen* y con *Der Tod in Venedig* y – hacia adelante- con las novelas de *Joseph und seine Brüder*”.²²

²⁰ Cf. Mann, *Einführung in den Zauberberg*, p. 8.

²¹ Leyes que no son las mismas si se toma en cuenta la idea de simultaneidad y *perpetuum mobile* de la dodecafonía.

²² Cf. Thomas Mann, *Einführung in den Zauberberg...*, p. 8 Es ist zum Beispiel sehr schwer und fast untunlich, über den »Zauberberg« zu sprechen, ohne der Beziehungen zu gedenken, die er - rückwärts - zu meinem Jugendroman »Buddenbrooks«, zur kritisch-polemischen Abhandlung »Betrachtungen eines Unpolitischen« und zum »Tod in Venedig« und -vorwärts - zu den Joseph-Romanen unterhält.

Artificium



Hat jemand, Ende des neunzehnten Jahrhunderts, einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter Inspiration nannten?

Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*

El apartado anterior versa sobre el método de Montaje, el cual era utilizado por Thomas Mann en la redacción de sus textos. En este capítulo, pretendo utilizar lo dicho anteriormente, aplicado a elementos que se encuentran en el capítulo XXV del *Doktor Faustus*. Inspiración y sensibilidad, como antónimos de la razón y el arte, es lo que pretendo desarrollar a continuación, tal como Mann los plantea a la mitad de su novela *Tonio Kröger*. Hago notar que el capítulo en que me baso, es muy pequeño. Por lo que, lejos de extraer información de él, es más necesario incluir lo que se dice en estas páginas sobre otros textos y temas, en las líneas del *Doktor Faustus*, pues la intención, antes que diseccionar el texto, es enriquecerlo con relaciones a las que el mismo Mann apunta. Tal como se verá en lo sucesivo.

Tonio Kröger

Thomas Mann ha mencionado la relación, casi necesaria, de *der Zauberberg* y *Der Tod in Venedig*. Mann consideraba a ésta última una tragedia. Y, siguiendo la tradición antigua, planeó la primera como un drama de sátiros. “*Der Zauberberg*, debía ser sólo la contraparte humorística de *Der Tod in Venedig* [...] Fue pensada como un drama de sátiros para la novela que acababa de terminar”.²³ Con ello, amén de otro tipo de relaciones basadas en el método mencionado y explicado anteriormente, el escritor establece una relación directa entre dos trabajos distintos. Reitero que Mann distinguía dos tipos de autores. Aquellos que eran capaces de crear una obra única y representativa de todo el quehacer del escritor como poeta. Y otros, entre quienes se contaba, los cuales creaban constelaciones de obras interrelacionadas.

Ahora bien, el caso de *Tonio Kröger* no posee un nexo tan evidente con el *Doktor Faustus*, en comparación con las dos novelas mencionadas más arriba. Sin embargo, el autor se esfuerza por hacer evidente que dicha filiación entre todos sus trabajos, es algo que debe tenerse frente a los ojos al momento de leerlo.

De una lectura, efectuada bajo tales parámetros, surge un nuevo tipo de disfrute el cual depende del número de asociaciones que el lector sea capaz de tender entre los materiales que Mann pone a disposición. Para lograrlo, Mann impele al lector a efectuar lecturas posteriores del mismo texto. Con el objetivo, dicho nuevamente de descubrir relaciones que se tienden entre textos y, al interior de un único escrito, de atrás hacia adelante. Y, más importante aún, de adelante hacia atrás. Pues, una vez

²³ Cf. Mann, *Einführung in den Zauberberg...*, p. 11 *Der Zauberberg* erhielt-, sollte nichts weiter sein als ein humoristisches Gegenstück zum “*Tod in Venedig*” ein Gegenstück auch dem Umfang nach, also eine nur etwas ausgedehnte short story [sic]. Sie war gedacht als ein Satyrenspiel zu der tragischen Novelle, die ich eben beendete.

conociendo la temática del texto, es posible “interpretarlo, no sólo hacia atrás, sino hacia adelante”.²⁴ Esto es, el lector no solamente avanza, digamos, cronológicamente hacia adelante sino que, debido a que ya conoce el contenido de la novela, puede realizar asociaciones con sucesos pasados dentro del espacio literario conforme a lo leído y, simultáneamente, intuir y asociar acontecimientos (al interior temporal de la novela) futuros.

En este tejido, válido el pleonasma, de textos, el escritor señala la relación que une *Der Zaubeberg* y *Tonio Kröger*. En el apartado anterior, se habló del Leitmotiv y su función en los trabajos de Mann. Ahora, él habla de la misma técnica y la influencia de Wagner. Continúa: “Ciertamente no niego esta influencia; y sigo, especialmente a Wagner, en el empleo del *Leitmotiv*, el cual adapto en la narración; y, de hecho, no, como es en el caso de Zolá y Tolstoi o, incluso en mi propia novela de juventud *Budenbrooks*, de forma demasiado natural, digamos de forma mecánica, sino al modo simbólico de la música”.²⁵ Después de ello, Mann describe cómo comenzó a utilizar esta técnica en escritos tempranos, como *Tonio Kröger*, y concluye: “La técnica que empleé allí [En *Tonio Kröger*] es, en *Zaubeberg*, usada de una forma mucho más imperante. Expandida en ámbito, llevada a lo más complejo y permeando todo”.²⁶

Similar, pues, a un tejido que es hasta ahora la metáfora que más he empleado en este trabajo, es posible llegar de un nudo a otro, independientemente del punto de

²⁴ Cf. Mann, *Einführung in den Zauberberg...*, p. 15. nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts zu deuten.

²⁵ Cf. Mann, *Einführung in den Zauberberg...*, p. 15. Ich verleugne diesen Einfluss gewiss nicht, und besonders folge ich Wagner auch in der Benutzung des Leitmotivs, das ich in die Erzählung übertrug, und zwar nicht, wie es nach Tolstoi und Zolá, auch noch in meinem eigenen Jugendroman “Budenbrooks” der Fall ist, auf eine bloss naturalistisch-charakterisierende, sozusagen, mechanische Weise, sondern in der symbolischen Art der Musik.

²⁶ Cf. Mann, *Einführung in den Zauberberg...*, p. 15 Die Technik, die ich dort übte, ist im “Zauberberg” in einem viel weiterem Rahmen auf die komplizierteste und alles durchdringende Art angewandt.

partida, así es posible conectar, cuando menos en cuestión técnica, dos obras de Mann. Ahora se planteará una relación temática.

Labor

Tonio Kröger, novela publicada, justamente, cuarenta años antes de que Mann comenzara la redacción del nuevo Fausto, plantea, ampliamente, la cuestión del artista para con la vida y el ámbito humano.

Durante una conversación con su amiga, la pintora Lisaveta Ivanova, el poeta y personaje epónimo de la novela, se queja, utilizando palabras de un amigo, de la maldición que significa la primavera para el artista. El amigo novelista, Adalbert, dice que no hay nada peor que la primavera. “Es la estación más atroz”.²⁷ Todo se llena de vida y él es incapaz de concentrarse. La razón, a partir de la interpretación del propio Tonio, es sencilla. Uno no se puede concentrar debido al exceso de estímulos. Gran ironía, pues, por parte de Mann, el describir a un artista, seres sensibles y avocados a la loa de lo bello de acuerdo al estereotipo imperante hasta la fecha, angustiado por la idea de sentir demasiado. Lo lógico, creo, sería imaginar al artista feliz por la oportunidad de estar en contacto con la vida y poder sentir. Para, así, llenarse de inspiración. Para Tonio, sin embargo, no hay nada más falso. La primavera está llena de sensaciones. Sobre todo en una región, donde el clima frío impera y es crudo. Si se siente, no se puede escribir. Máxime si se es un ente sensible. En ello estoy de acuerdo por completo, si se siente, es imposible concentrarse. No importa si es placentera u hostil, toda sensación obstaculiza el razonamiento abstracto. Y si se es sensible, se es más propenso a la percepción de estímulos que a la reelaboración de los mismos, lo cual, de acuerdo a Mann, es la labor del artista. Incapaz de lograr una sola línea, bajo un ambiente cargado de estímulos, Adalbert

²⁷Cf. Mann, Thomas, *Tonio Kröger*, Hamburgo, Fischer Verlag, 1965, p. 30. Der Frühling ist die grässlichste Jahreszeit.

continúa la burla afirmando que prefiere irse a un café:²⁸ “Es un ámbito neutro e intocado por los cambios en las estaciones, sabe; representa, por decirlo así, la dichosa y sublime esfera de los literatos”.²⁹ Si bien se habla de sensaciones en general, me parece válido hacer hincapié en que se trata de sensaciones agradables. A decir verdad, del amor. El amor, continuando con el estereotipo de artista imperante, es la sensación más grande que conoce el artista. Es aquello que le permite e impele a escribir. Cuando Adalbert habla de estímulos, se refiere a ellos como algo que “hormiguea en la sangre”³⁰ y de hordas de “sensaciones, impropias, que inquietan”³¹ Por el tono sarcástico de ambos, que se acentúa por el tono lleno de pesadumbre de Tonio y los capítulos precedentes, cuyo tema principal es el erotismo, deducimos que se trata de la atracción sexual.

Un café resulta un lugar neutro, en tanto que está cerrado al sol. No hay vegetación que indique el paso del tiempo. Se pueden acumular libros o periódicos en la mesa. Usualmente hay polvo. Hay artículos de vidrio. Instrumentos de metal. El aroma del café inhibe el de las flores. La temperatura es constante. Las personas que entran son, casi siempre, las mismas. Dentro, no hay actividades deportivas, donde el espectador

²⁸ Me parece necesario hacer una especificación sobre el tipo de cafés de los que aquí se habla. En el ámbito de habla alemana existe una tradición en cuanto a este tipo de lugares: no se trata únicamente del negocio de alimentos. En diversos momentos y lugares fue, antes bien, un lugar donde se reunían estudiosos de diversas disciplinas con el objeto de retroalimentarse mutuamente. Los locales estaban equipados con diversos diarios de circulación local e internacional. Algunos de ellos, incluso, con una pequeña biblioteca propia. De los ejemplos más famosos se cuenta el Círculo de Viena, un grupo de teóricos, filósofo y humanistas cuya paulatina formación se efectuó en el “Café Central” en Viena. Respecto a dicho café, el autor Alfred Polgar escribió: Das Central ist nämlich kein Caféhaus wie andere Caféhäuser, sondern eine Weltanschauung [...] Seine Bewohner sind größtenteils Leute, deren Menschenfeindlichkeit so heftig ist wie ihr Verlangen nach Menschen, die allein sein wollen, aber dazu Gesellschaft brauchen [...] Die Gäste des Central kennen, lieben und gering schätzen einander [...] Es gibt Schaffende, denen nur im Central nichts einfällt, überall anderswo weit weniger“ (*apud* Brix 2004: 19).

²⁹ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p. 30. Das ist neutrales, vom Wechseln der Jahreszeiten unberührtes Gebiet, wissen Sie, das stellt sozusagen die entrückte und erhabene Sphäre des literarischen dar] Tonio, por cierto, remata la ironía afirmando “Tal vez debí irme con él” [und vielleicht hätte ich mitgehen sollen.

³⁰ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p. 29. Wenn es Ihnen auf eine unanständige Weise im Blute kribbelt.

³¹ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p. 29. eine Menge von unzugehörigen Sensationen sie beunruhigt.

pueda observar cuerpos semidesnudos o en actividad física. Ésta última no existe al interior del inmueble. Si se extrapola un poco, el lugar, con sus temperaturas y sonidos constantes, con movimientos rítmicos y calculados, recuerda un poco a un laboratorio, donde el artista ensambla lo que ha cosechado del ejercicio de introspección. Es un mundo. Es el mundo del artista. O de aquél aquejado por la angustia del conocimiento.

En ejercicio de introspección, ahora, el artista se aleja del mundo. Se distancia de las sensaciones para observarlas. Lejos de sentir, es su deseo la disección de las mismas. Desea matizarlas con miras a su representación. Escrita en este caso. Cuando se siente, el magma de estímulos impide su feliz catalogación. “Y uno debe de saber lo que uno quiere, ¿no es cierto?”.³² La primavera disgusta a Tonio, pues le muestra la naturaleza y lo expone a los recuerdos. Todo ello lo confunde. Él se siente avergonzado ante, como se dijo, la naturaleza y, sobre todo, la juventud. Sin embargo, a diferencia de Adalbert, no logra odiarla. No la odia, pues sabe que es la parte “sana” del mundo. Es la vida como tal, sin los artilugios y trucos que trae consigo el ejercicio de autoanálisis y, por consiguiente el arte. Éste último, en tanto ejercicio de representación. Ya que el artista no es más que un artesano³³ se requiere de una distancia, de cierta frialdad.³⁴ El sentimiento, en tanto calidez, es la contraparte del arte. De acuerdo como éste es entendido por Mann: “El sentimiento,

³² Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p. 30 [Und einer muss wissen, was man will, nicht wahr?]

³³ Si bien Mann menciona, muchas veces, la palabra creación, creo que su visión de arte, tal como es descrita, comparte mucho de la apología del artista como artesano que hace Schönberg en su *Harmonielehre*. Hablando de un carpintero que quiera enseñar la forma de construir una mesa, Schönberg dice: “Bajo ninguna circunstancia le vendría a la mente la idea de considerarse un académico, aún cuando él, evidentemente, entiende muy bien su arte” (Schönberg 1922: 9)

³⁴ El tema del frío es complejo y sutilmente explotado en el *Doktor Faustus*. En especial la relación que tiene éste con el *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, de quien el Demonio tiene el atributo de frío (Mann 1947).

el cálido e intrínseco sentimiento es siempre banal e inútil".³⁵ Es banal, pues todos lo conocen. Todos tienen acceso a él. Y es inútil, porque es algo compacto y un tema principal en sí. La teoría de Mann afirma, por el contrario, que: "lo que se cuenta, no debe ser nunca el tema principal, sino, en el fondo, el material bruto, sobre el cual se debe de ensamblar, jugando y con vítrica meditación, la creación estética".³⁶ Esto lleva a Mann, de un modo mucho más violento, a poner, en el *Doktor Faustus*, en palabras del Demonio, lo siguiente:

[Dado que] la extravagante existencia que pretendes llevar es una gran y mala costumbre, que no te permite, sin más, encontrar consuelo en lo mediocre. Por ello, sea dicho para tu tranquilidad, el infierno no te ofrecerá nada sustancialmente nuevo,- sólo lo más o menos acostumbrado, a lo que te has acostumbrado con orgullo. Éste [el infierno] es, de hecho, sólo una continuación de la extravagante existencia.³⁷

³⁵ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p. 31. Das Gefühl, das warme, herzliche Gefühl ist immer banal und unbrauchbar.

³⁶ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p. 31. Denn das, was man sagt, darf ja niemals die Hauptsache sein, sondern das an und für sich gleichgültige Material, auf dem das ästhetische Gebilde in spielender und gelassener Überlegenheit zusammensetzen ist.

³⁷ Cf. Mann, *Doktor Faustus, Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freund*, 36. Auflage, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2008, p. 331. sintemalen das extravagante Dasein, das du führen wirst, eine grosse Verwöhnung ist, aus der man nicht mir nichts, dir nichts ins Mittelmässiche-Heilsame zurückfindet. Darum, zu deiner Beruhigung sei es gesagt, wird dir denn auch die Hölle nichts wesentlich Neues,-nur das mehr oder weinger Gewohnte, und mit Stolz Gewohnte, zu bieten haben. Sie ist im Grunde nur eine Fortsetzung des extravaganten Daseins.

Morbus animae

El frío es necesario para el quehacer del artista. Es comparable con un empobrecimiento o atrofia del ser humano.³⁸

Con esa afirmación, Mann posiciona al artista como la contraparte enferma de la vida natural del hombre. Mientras éste último es considerado el hombre de primavera, el artista se sienta en su laboratorio, o café, y teje hilos narrativos con base en experiencias muertas y desecadas. “Todo se acabó para el artista, tan pronto como éste se vuelve hombre”.³⁹ Por otro lado, no existe nadie, desde este punto de vista, sano, “que sea capaz de escribir, componer, actuar”.⁴⁰ De lo anterior, Mann, en boca de Tonio, concluye que “La literatura no es una profesión, sino un anatema”.⁴¹ El artista debe estar enfermo, para separarse de lo que es natural, descomponerlo y presentarlo como algo honesto a los ojos del lector.⁴²

Esta separación, entre sanos y enfermos, no es evidente para el hombre común. Ello, debido a que carece de importancia para quien es capaz de vivir. Sin embargo, para el hombre enfermo es de vital importancia. Y es un estigma que lo acompaña desde que adquiere consciencia. ¿Cuándo comienza a sentirse tal anatema? “Temprano, terriblemente temprano. En un tiempo en que uno debería, todavía, vivir en armonía

³⁸ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p. 31. eine gewisse menschliche Verarmung und Verödung.

³⁹ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p. 31. Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird.

⁴⁰ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p. 31. dass ein rechtschaffener, gesunder und anständiger Mensch überhaupt nicht schreibt, mimit, komponiert.

⁴¹ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p. 33. Die Literatur ist überhaupt kein Beruf, sondern ein Fluch.

⁴² El cual, al no estar enfermo, no es particularmente brillante. “»Eso es un don« dicen las benévolas y valientes personas que se hallan bajo el influjo de un artista, y, porque un ameno y sublime efecto, de acuerdo a esta benévola opinión, necesariamente debe tener un origen ameno y sublime, entonces a nadie le molesta que se trate de un don terrible” (Mann 1903: 34).

con Dios y con el mundo”.⁴³ ¿Y cómo empieza? “Usted empieza a sentirse, de forma misteriosa, elegido con respecto a los otros, los usuales, los ordinarios”.⁴⁴ ¿Qué sentimiento es ese? El de “el abismo de la ironía, la falta de creencia, la oposición, el conocimiento, el sentimiento que lo separa de los hombres”.⁴⁵ ¿Es fuerte? “Se abre cada vez más y más profundo”.⁴⁶ ¿Puede usted hablar de ello con alguien? “usted está solo. Y después ya no hay entendimiento alguno [con los otros]”.⁴⁷ *Grosso modo*, es esta definición del tipo de hombre, a partir del cual ha de surgir un artista. ¿Y es fácil reconocerlo? “A un artista, a un verdadero artista, no alguien cuya profesión sea hacer arte, sino a alguien predeterminado y maldito, lo puede usted reconocer, si tiene mirada aguda, de entre una masa de hombres”.⁴⁸ La predeterminación de la que se ha hablado, conjugada con la imposibilidad de sentir sin analizar y modificar las sensaciones, son el tormento del artista que se forja bajo el techo de los cafés. Dado que es necesario pensar, en lugar de sentir, para convertir esa sensación en algo útil, el artista está condenado a sufrir para poder crear. Es necesario que él “en una sala de castigo, se sienta en casa, para poder volverse poeta”.⁴⁹ Por lo que, “ningún [problema], ninguno en este mundo, es más punitivo que aquél del arte y su influencia en la humanidad”.⁵⁰

⁴³ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p. 33. Früh, schrecklich früh. Zu einer Zeit, da man billig noch in Frieden und Eintracht mit Gott und der Welt leben sollte.

⁴⁴ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p. 33. Sie fangen an, sich gezeichnet, sich in einem rätselhaften Gegensatz zu den anderen, den Gewöhnlichen, den Ordentlichen zu fühlen.

⁴⁵ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p.33. Der Abgrund der Ironie, Unglaube, Opposition, Erkenntnis, Gefühl, der Sie von den Menschen trennt.

⁴⁶ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p.33. klafft tiefer und tiefer.

⁴⁷ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p.33. Sie sind einsam, und fortan gibt es keine Verständigung mehr.

⁴⁸ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p.33. Einen Künstler, einen wirklichen, nicht einen, dessen bürgerlicher Beruf die Kunst ist, sondern einen vorbestimmten und verdammten, ersehen Sie mit geringem Scharfblick aus einer Menschenmasse.

⁴⁹ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p. 35. in irgendeiner Art von Strafanstalt zu Hause zu sein, um Dichter zu werden.

⁵⁰ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p. 35. keines in der Welt, ist quälender als das vom Künstlertum und seiner menschlichen Wirkung.

El artista es un intelecto mórbidamente consciente. Un ojo que se mira mirarse sin descanso. La noción de sentimiento e inspiración es inaplicable a un ser así. El sentimiento, como vimos, es asesinado bajo los ojos del poeta. Lejos de ser una sensación, se convierte en una idea que se pone en juego con otras ideas, las cuales forman el edificio estético. Mas no es, como en el caso del hombre ordinario, algo perceptible. La inspiración, por otra parte, está fuera del alcance de este tipo de artesano, pues, si se entiende por inspiración el “efecto de sentir el escritor, el orador o el artista el singular y eficaz estímulo que le hace producir espontáneamente y como sin esfuerzo”.⁵¹ No es, en absoluto, compatible con lo que se ha hablado más arriba. El artista debe trabajar el material. Debe distanciarse, jugar con él. Modificarlo, alterarlo. El tipo de arte, del que aquí se habla, está emparentado con el conocimiento y el método científico. Las premisas son observar, medir y experimentar. El objetivo, igual que en el positivismo, es repetir, predecir y controlar. No hay espacio para la inspiración. Tonio habla del asco del conocimiento:⁵² “Es el estado, en que a uno le basta comprender algo [durchschauen] para sentirse asqueado hasta la muerte”.⁵³ Además, “todo conocimiento es viejo y aburrido”.⁵⁴ “Todo lo contrario de la inspiración que es inmediata y siempre jovial. Esto lleva a Mann a poner las siguientes palabras en su *Demonio*,⁵⁵ lo cual, exquisitamente resumido, es el planteamiento del que se ha hablado más arriba:

⁵¹ Cf. Diccionario de la Real Academia de la Lengua española Online, Vigésimosegunda edición, Entrada: Inspiración. Tercera acepción. <http://lema.rae.es/drae/?val=inspiraci%C3%B3n>

⁵² Erkenntnisekel.

⁵³ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p. 37.

⁵⁴ Cf. Mann, *Tonio Kröger...*, p.38.

⁵⁵ Hay que hacer notar, sin embargo, una gran contradicción en el propio Mann. O, en todo caso, una polémica entre personajes. Pues, Tonio afirma, “Aquél no es, más, un artista, querida, para quien su última y más profunda admiración sea lo refinado, excéntrico lo satánico, aquél que no conoce la añoranza por lo inocuo, lo sencillo y vivo, por un poco de amistad, dedicación, confianza y dicha humana [...] por las dichas de lo común”

Toma, de principio, la inspiración - lo que aquí nombran así, lo que ustedes desde hace doscientos años o algo así, así llaman - pues antes no existía en absoluto esa categoría, como tampoco el copyright en cuestiones musicales ni ese tipo de cosas. La inspiración pues, es una cosa de tres o cuatro compases, ¿no es cierto?, no más. Todo lo restante es elaboración, son nalgas planas ¿O no? Bien, ahora, nosotros somos, empero, expertos conocedores de la literatura y nos damos cuenta de que la inspiración no es nueva, [nos damos cuenta] de que recuerda demasiado a algo que ya aparece en Rimski-Korsakov o Brahms. ¿Qué hacer? Uno la modifica, de hecho. Pero una inspiración modificada, es, todavía, una inspiración?⁵⁶

El demonio, naturalmente, aprovecha un ejemplo para burlarse del hombre y la divinidad. A decir verdad, toma el caso de Beethoven, de quien se sabe que era religioso. Sólo para hacer notar que, incluso una personalidad tan imponente en el ámbito musical, afamada por la belleza y simpleza de sus “bagatelas” carecía, por completo de lo que, usualmente, se denomina “inspiración”.

Toma los libros de bosquejos de Beethoven! Allí no hay una sola concepción temática tal como Dios se la dio. Él la moldea y escribe, además, “Meilleur” Se expresa una confianza de poca monta en los dones de Dios, [se expresa] un escaso respeto en este, por lo demás, en manera alguna entusiasta, “Meilleur”!⁵⁷

Fiel a su naturaleza, el Demonio trata de ganarse el alma de Adrian. Para ello emplea un pequeño discurso en loa propia.

(Mann 1903: 40-1) Lo cual es la descripción más certera que he encontrado con respecto a Adrian Leverkühn (Cf. Mann, *Doktor Faustus*, cap. I; VII; VIII, *passim*)

⁵⁶ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 319. Nimm gleich einmal den Einfall,- was ihr so nennt, was ihr seit hundert oder zweihundert Jahren so nennt,- denn früher gab's die Kategorie gar nicht, sowenig wie musikalisches Eigentumsrecht und all das. Der Einfall, also, eine Sache von drei, vier Takten, nicht wahr, mehr nicht. Alles übrige ist Elaboration, ist Sitzfleisch. Oder nicht? Gut, nun sind wir aber experte Kenner der Literatur und merken, dass der Einfall nicht neu ist, dass er garzu sehr an etwas erinnert, was schon bei Rymsky-Korsakov oder bei Brahms vorkommt. Was tun? Man ändert ihn eben. Aber ein geänderter Einfall, ist das noch überhaupt noch ein Einfall?

⁵⁷ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 319 Nimm Beethovens Skizzenbücher! Da bleibt keine thematische Conception, wie Gott sie gab. Er modelt sie um und schreibt hinzu “Meilleur.” Geringes Vertrauen in Gottes Eingebung, geringer Respekt davor drückt sich aus in diesem immer noch keineswegs enthusiastischen “Meilleur”!

Una inspiración verdadera y satisfactoria, dichosa, indubitativa y creyente, una verdadera inspiración [Inspiration] en la cual no haya elección, mejora o bricolaje; en la cual todo sea como recibir un bienaventurado dictado [...] [Una inspiración] que le venga como un torrente de lágrimas de dicha en los ojos del maldecido – ésta no se encuentra en Dios, porque él le deja mucho por hacer al intelecto; ésta sólo es posible con el Diablo, el verdadero señor del entusiasmo.⁵⁸

Con esto se anuncia y manifiesta, finalmente, la figura del demonio, la cual es el tema central del apartado siguiente.

⁵⁸ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 319. Eine wahrhaft beglückende, entrückende, zweifellose und gläubige Inspiration, eine Inspiration bei der es keine Wahl, kein Bessern, kein Basteln gibt, bei der alles als seliges Diktat empfangen wird, der Schritt stockt und stürzt, sublimen Schauer den Heimgesuchten vom Scheitel zu den Fußspitzen überiseln, ein Tränensturm des Glücks ihm aus den Augen bricht, - die ist nicht mit Gott, der dem Verstande zu viel zu tun übriglässt, die ist nur mit dem Teufel, dem wahren Herrn des Enthusiasmus möglich.

vis diabolica



El mundo del esquizofrénico confunde en una sola experiencia lo que se mantiene cuidadosamente separado en el *homo normalis*.

Wilhelm Reich, *Análisis del carácter*

Fiel a sus intenciones de ser realista, Mann se enfrenta a la imposibilidad de representar un demonio fantástico, con cuernos y de piel escarlata. La razón radica en que un personaje así resultaría inverosímil dentro de los límites en que se encuentra la novela. Para salvar dicho obstáculo, Mann recurre, nuevamente, al montaje. El escritor recolecta características asociadas con el Maligno, las ensambla y obtiene con ello un personaje en transfiguración, dotado de atributos que lo relacionan con otras tradiciones, para insertarlo en la sociedad “moderna” de los siglos XIX y XX. De ese modo, no consigue, solamente, nutrir su propio escrito con elementos provenientes de otros textos, sino que, recíprocamente, provee esos mismos escritos con una nueva luz. El objetivo de este nuevo apartado es la exploración de un par de ejemplos, a los cuales el propio Mann hace referencia. Ello con miras a comprender mejor el tipo de demonio del que se habla en el Doktor Faustus. Comienzo con la pesadilla de Ivan en *Los hermanos Karamazov* de Fedor Mijailovich Dostoyevsky, el *The strange case of Dr. Jekyll & Mr. Hyde* de Stevenson, los demonios de la región de los gerasenos en el evangelio de Marcos (5: 1-20), las incursiones *amateur* de Mann en la medicina y el *Mephisto* de Klaus Mann.

Cuando el demonio visita a Adrian en la casa en que se hospedaba, hay una pequeña descripción de su apariencia exterior. A pesar de lo corta que es, contiene algunos detalles de especial importancia, mismos que, por el tono casual con que son presentados, parecen de poca importancia o pasan desapercibidos. Vistos, empero, con mayor atención, dan acceso a nuevos niveles de interpretación.

Rubor

La descripción del personaje diabólico, como se dijo, es parca. A pesar de los detalles con que es descrita la fisonomía e indumentaria del visitante, no parece haber nada diabólico en él. No tiene cuernos ni cola. Su piel no es escarlata.⁵⁹ Sin embargo, si se interpretan algunos elementos descritos, se obtiene una visión más clara de él.

De acuerdo con Adrian, el demonio “es un hombre de figura demacrada”.⁶⁰ Usa una chaqueta corta, tiene nariz un tanto afilada que apunta hacia abajo. Y, de importancia, es pelirrojo: “por otro lado tiene cabello rojizo que cae de las sienas hacia abajo, tiene pestañas rojizas sobre los ojos enrojecidos”.⁶¹ Contemplada de cerca, llama la atención que, en una frase de dos renglones, aparezca tres veces consecutivas una variante de la palabra rojo. La razón de ello, acorde al texto de Torres, aparece en *Der Tod in Venedig* y las lecturas que Mann realizó durante su redacción. En especial su trabajo sobre el texto de Adelbert von Chamisso, *Die wundersame Geschichte vom Peter Schlemihl*.

⁵⁹ Por parecerme importante, copio, literalmente, la nota 36 de Torres en que se plantea el color del diablo “El diablo original –paleocristiano– no era, desde luego, rojo, sino negro, por representar la ausencia de luz (cf. J. B. Russell, Satanás, *La primitiva tradición cristiana*. México, FCE1986. p. 47). Todavía Nietzsche, en la *Genealogía de la moral* (KSA v 263) acepta la afinidad etimológica entre el latín *malus* y el griego “Melas (negro)”.

⁶⁰ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 301. Ist ein Mann, eher spillerig von Figur.

⁶¹ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 301. auf der anderen Seite steht darunter rötlich Haar von der Schläfe hinauf; rötliche Wimpern auch an geröteten Augen.

Al igual que en el Fausto de Mann, Chamisso no representa al diablo con características fantásticas. “El diablo no puede aparecerse ante Peter Schlemihl- Contemporáneo del Congreso de Viena que ha vivido toda la Ilustración- con una pata de cabra, cuernos y su consabido color rojo”.⁶² Mann, cabe recordar, se enfrenta ante la misma imposibilidad. La manera de salvar el obstáculo es, en el caso de ambos, la “actualización” del mito con base en la atribución de características de un personaje a otro. Lo cual, por lo demás, es la premisa fundamental de la técnica de montaje, tal como se ha venido repitiendo a lo largo de este escrito.

Cuando Chamisso describe a su demonio, lo hace atribuyéndole las características de extrema cortesía propias del siglo XVIII⁶³ e incluye la idea del color rojo. “*Wir stutzten beide, und wurden, wie mir däucht, rot*”.⁶⁴ El color del rubor, así entendido, no es casual. Por el contrario, siguiendo siempre a Torres, ha sido descrito así con una intención muy clara: hacer patente la presencia del diablo y, al compartir ambos el rubor, dejan clara la relación, o pacto, entre los dos personajes, “es decir, el diablo se muestra como tal y Schlemihl se hace su presa”.⁶⁵ Se trata, pues, de un pacto implícito. No hay un contrato que se firme, expresamente, con sangre. Lo que tenemos es un acuerdo tácito, el cual emerge de las profundidades de Peter, pues el rubor no es algo otorgado por el hombre gris, sino algo intrínseco al propio Peter. Obedece, bien es cierto, al encuentro con el mal. Es, empero, algo que ya existía en las profundidades de Peter. No se trata de algo nuevo, sino del reconocimiento de algo

⁶² Cf. Torres, *Vom Harz bis...*, p. 33.

⁶³ Cf. Torres, *Vom Harz bis...*, p. 33.

⁶⁴ Apud, Torres, *Vom Harz bis...*, p. 33. Nos encontramos y, a mi parecer, ambos nos sonrojamos.

⁶⁵ Cf. Torres, *Vom Harz bis...*, p. 34.

propio. La sangre, además, está igualmente presente. No en forma de líquido o sagrada tinta, sino como el rubor que invade a ambos durante el encuentro.⁶⁶

A partir de esto, resulta posible identificar el cabello rojizo del demonio en el *Doktor Faustus* con el hombrecillo gris de Chamisso. El elemento satanizante de Chamisso es extrapolado a la figura del nuevo demonio. La consecuencia es que el demonio de Mann es considerado como una nueva faceta, o nueva manifestación del demonio que apareció casi cincuenta años antes.

⁶⁶ Esta nueva forma en que es presentado el pacto, permite a Mann describir el pacto entre Adrian y el diablo con base en una relación sexual. Adrian se deja infectar de sífilis, con el objetivo de lograr un nuevo tipo de inspiración. Es un acto, en el cual “tanto el amor como el veneno se unieron, de una vez y para siempre, en una única y temible experiencia [Liebe und Gift hier einmal für immer zur furchtbaren Erfahrungseinheit wurden]” (Mann 2008: 207).

Mors



Otro motivo que se asocia al demonio durante la conversación con Adrian es la muerte. Aunque, implícitamente, se relacione la figura del mal con la muerte, considero importante hacer explícita la forma en que Mann construye el puente entre ambas esferas.

La primera impresión que Adrian tiene, al darse cuenta de que no está solo en la habitación, es la siguiente: “Durante el crepúsculo, alguien se sienta en el sofá de forro rosa [...] se sienta en la esquina del sofá con la pierna cruzada”.⁶⁷

El doctor Torres, remitiéndose al estudio de Lessing *Cómo los antiguos se imaginaban a la Muerte*, ofrece una disertación sobre el significado que tiene, en *Der Tod in Venedig*, el hecho de cruzar las piernas. El tratado de Lessing aborda la diferencia que hay entre la representación de la muerte como un ente descarnado y la idea que los griegos tenían de la misma. Según él, existe una diferencia significativa, pues no es lo mismo mostrar un esqueleto, representación cuya valía recae en el efecto de descomposición que sufre el cadáver, a mostrarlo como lo que, según los griegos, era, a saber, el hermano del sueño. “Los artistas antiguos no representaban la muerte como un esqueleto, pues lo caracterizaban de acuerdo con la idea homérica, es decir, como el hermano gemelo del sueño, y representaban a ambos, tanto a la muerte como al sueño, con el parecido que uno espera de los gemelos”.⁶⁸ De acuerdo con

⁶⁷ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 300. Jemand sitzt auf dem Rosahaarsofa [...] sitzt in der Sofaecke mit überschlagenem Bein.

⁶⁸ Cf. Lessing, Gotthold Ephraim, “Cómo los antiguos se imaginaban a la muerte” en G. E. Lessing, *La Ilustración y la muerte, Dos tratados*, Edición de Agustín Andreu, Edición bilingüe, Madrid 1992, pp. 1-46., p. 6. Die alten Artisten stellten den Tod nicht als ein Skelett vor: denn sie stellten ihn, nach der Homerischen Idee, als den Zwillingsbruder des Schlafes vor, und stellten beide, den Tod und den Schlaf, mit der Ähnlichkeit unter sich vor, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten.

Torres, el acto de plasmar la muerte, sencillamente, como el hermano gemelo del sueño, posibilita su reproducción y alusión de la misma, prescindiendo de sus demás atributos.⁶⁹ No es, pues, necesario aludir al acto de descomposición, dolor, horror y vulnerabilidad para evocar la idea de muerte. Basta con nombrar un atributo, digamos, mínimo, para reconocerla en la descripción: "Sobre una caja de cedro que se encuentra en el templo de Juno, en Élide, se les veía como dos muchachos descansando en brazos de la Noche. Sólo que el uno era blanco y el otro negro; aquél dormía y éste *parecía* dormir."⁷⁰

La imagen de la Muerte y el Sueño, descansando en los brazos de su madre, la Noche, además de bella, permite relacionar el sueño con el descanso eterno. Ambos cobijados por la sombra de su madre. Así, cuando Adrian dice que alguien se sentaba frente a él durante el crepúsculo, lo que hace es anunciar la noche y, con ella, dar cabida a la muerte. Si tomamos en cuenta que el crepúsculo es el momento que precede a la oscuridad, podemos asociar lo dicho anteriormente, con un prelude que introduce la llegada de alguien más. La descripción que se hace, pues, en el *Doktor Faustus* no debe ser tomada solamente de forma literal, sino igualmente simbólica. No se narran, únicamente, las condiciones físicas y climatológicas de la atmósfera en que se desarrolla el encuentro entre Adrian y el Mal, sino, por igual, las condiciones espirituales del personaje que se enfrenta a la oscuridad, cuya raíz yace en sí mismo.

Torres, tras discutir el punto mencionado, continúa con una exposición de corte filológico con respecto a la postura que ambos, Noche y Muerte, tienen en las representaciones antiguas. Para Torres, quien sigue a Lessing, no tiene sentido la

⁶⁹ Cf Torres, *Vom Harz bis...*, p. 40 *passim*.

⁷⁰ *Apud* Cf. Torres, *Vom Harz bis...*, p. 41 Traducción de Torres.

traducción según la cual, el Sueño y la Muerte tienen los pies “contrahechos”.⁷¹ Dicha traducción daría cabida a una imagen deforme de los gemelos, lo cual iría en contra de la estética griega de perfección. “Me pregunto, ¿qué tienen que ver aquí los pies contrahechos? ¿Cómo es que la muerte y el sueño derivan en esos miembros dislocados? ¿Qué podrían significar?”⁷² Para Lessing, todas las representaciones griegas tienen un significado. Las alas, por ejemplo, que aparecen en las espaldas del Sueño en diversas representaciones antiguas, evocan la idea de rapidez. El sueño tiene alas, pues llega rápido y sin anunciarse. La muerte, asimismo, debe tener alas, pues llega aún más rápido que el sueño. Pero, ¿los pies contrahechos? No hay, según Lessing, razón alguna, por la cual la muerte y el sueño debieran tener los pies deformes. Así, propone, para la traducción del griego, “no mediante ‘contrahechos’ sino mediante ‘cruzados’”⁷³ “»los pies cruzados, uno encima del otro, son [...] la posición habitual de los que duermen, y el Sueño [...] no está en otra posición que en ésta«. Ergo, su gemelo, la Muerte, tampoco está en otra posición que »en ésta«”.⁷⁴ La Muerte, pues, no resulta, necesariamente, repugnante. Por el contrario, si tomamos en cuenta que se trata de un infante cobijado por el regazo de su madre, el resultado es una imagen tierna, incluso agradable. “La muerte, pues, no tiene por qué tener los rasgos descarnados que conocemos, sino que pudo ser, incluso, una figura amable”.⁷⁵

⁷¹ Cf. Torres, *Vom Harz bis...*, p. 41 *passim*. Debido a mis nulos conocimientos de griego, no ahondaré en la explicación de la controversia. Me limito a reproducir las conclusiones a que llegó el autor.

⁷² Cf. Lessing, “Cómo los antiguos...”, p. 12. Ich frage: was sollen hier die krummen Füße? Wie kommen der Schlaf und der Tod zu diesen ungestalteten Gliedern? Was sie andeuten?

⁷³ Cf. Lessing, “Cómo los antiguos...”, p. 12. nicht durch *krumme*, sondern durch *übereinander geschlagene*.

⁷⁴ Cf. Torres, *Vom Harz bis...*, p. 43.

⁷⁵ Cf. Torres, *Vom Harz bis...*, p. 43.

Lo anterior permite a Torres relacionar la atribución de los “pies cruzados” de la muerte griega, con la imagen del “personaje extraño”⁷⁶ que aparece en *Der Tod in Venedig* y que es asociado, por Torres, con Narciso, Mercurio e, incluso, el mismo Tadzio. Por mi parte, creo plausible el hecho de que Mann, fiel a su técnica de montaje, haya utilizado la idea de los pies cruzados, tal como lo hace en *Der Tod in Venedig*, para introducir la Muerte en el *Doktor Faustus*.

El demonio, pues, se sienta durante la anunciación de la noche espiritual de Adrian, el crepúsculo, para transmitirle la idea de la muerte al cruzar las piernas. Así, el demonio no es únicamente la presencia del mal, sino, igualmente, el presagio de la muerte futura. La cual, amén de otros atributos, conlleva, por igual, la idea de frío.

“Pero siempre me calaba el frío” .⁷⁷

⁷⁶ Cf. Torres, *Vom Harz bis...*, p. 43.

⁷⁷ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 300. Aber fortwährend dringt mich die Kälte an.

algor



Todavía indeciso con respecto a la redacción del *Doktor Faustus*, en 1943, Mann leía con detenimiento textos de índole diversa. Entre ellos se cuentan los *Gesta Romanorum*, una biografía de Nietzsche y *The strange case of Dr. Jekyll & Mr. Hyde* de Stevenson.⁷⁸ De ésta última, el autor retoma la idea del frío.

El tema del frío ha sido ya aludido en otro apartado de este escrito. Representa la distancia necesaria para hablar, críticamente, de lo humano. Es, por otro lado, utilizado para señalar la contraposición entre el pensamiento y lo natural o sensitivo. Es decir, como antónimo a la inflamación de las pasiones. Ya Tonio Kröger había apuntado a esa dirección. Pero es en el *Doktor Faustus* que adquiere una importancia superior. Durante la entrevista con el Diablo, dice Adrian: “Entonces, de pronto, me sentí golpeado por un frío cortante, como si uno estuviera en una cálida habitación durante el invierno, y, de pronto, se abriera una ventana hacia afuera, hacia la helada”.⁷⁹

El escrito de Stevenson, ahora bien, alude también al tema del frío como una metáfora de la maldad. Si hacemos caso a Borges, el frío alude, asimismo, a un conflicto de corte moral. Stevenson “abjuró del calvinismo, pero veía, como los

⁷⁸ Cf. Mann, *Die Entstehung...*, p. 18. Las mit Erheiterung Geschichten in “Gesta Romanorum” ferner in “Nietzsche und die Frauen” von Brann und Stevenson “Dr. Jekyll & Mr. Hyde”.

⁷⁹ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 300. Da fühl ich mich auf dem Plotz von schneidender Kälte getroffen, so als sässe Einer im winterwarmen Zimmer und auf einmal ginge ein Fenster auf nach aussen gegen den Frost.

hindúes, que el universo está regido por una ley moral y que un rufián, un tigre o una hormiga saben que hay cosas que no se deben hacer”.⁸⁰

En el caso de Mr. Hyde, dicha problemática se plantea mediante un juego de espejos. *The strange case of Dr. Jekyll y Mr. Hyde* narra la historia de un médico entregado a la exploración en el interior del hombre. Para lograrlo, tiene éxito en la manufacturación de un elíxir, cuyo efecto permite la disociación moral de la persona.⁸¹ Bajo el influjo de la droga, el protagonista se “desdobla” en una parte mala y una buena. Lo anterior permite al autor plantear dicha dualidad con base en el enfrentamiento entre egos y a través de las descripciones que otros personajes hacen del mismo hombre. Por un lado, el Dr. Jekyll es un hombre respetable, filantrópico y amado por sus semejantes. Es, naturalmente guapo. Por otro, Mr. Hyde posee una fisonomía hostil para con los ojos humanos. “Mr. Hyde era pálido y algo enano, daba la impresión de deformidad, aún cuando no poseía una deformidad específica”.⁸² Descrito por un espectador noble, Mr. Hyde, no puede creer en la existencia de un ser tan aborrecible, pues, al contrario de lo que ocurre en las representaciones filmicas o teatrales que se han hecho sobre el cuento, Mr. Hyde no es jorobado ni deforme en cuestiones físicas. Todo lo contrario. “Es un hombre de aspecto extraordinariamente bueno”.⁸³ Mas, la sensación de aberración debe hallar su origen en algún estrato oculto del personaje, de otro modo no se explica el asco que provoca

⁸⁰ Cf. Borges, “Introducción” en Louis Stevenson, *Las nuevas noches árabes*, p.39.

⁸¹ La relación de ésta novela y la obra de Hoffman *Die Elixiere des Teufels* es muy evidente. Ambas asocian a la ingesta de un elíxir con la división de la personalidad. [Doppelgängermotiv] La cual tiene como consecuencia la exacerbación de los atributos “malos” en estado afectado por la substancia y el lado “bueno” representado por el personaje sobrio. Reservo este tema para una posterior investigación.

⁸² Cf. Stevenson, “The strange case of Dr. Jekyll & Mr. Hyde” en *Dr. Jekyll & Mr Hyde and other strange tales*, Londres, Arcturus, 2009, pp. 9-71. p., 19. Mr. Hyde was pale and dwarfish, he gave the impression of deformity without any nameable malformation.

⁸³ Cf. Stevenson, “The strange case of...” p. 13. He is an extraordinary good-looking man.

en las personas. “Debe estar deforme de algún lado”.⁸⁴ La maldad, pues, encuentra su expresión en el aspecto exterior de las personas, modificando la fisonomía, de tal suerte que es posible reconocer la desviación interna con los ojos desnudos. Tengo la impresión de que se trata de una especie de aura, la cual resplandece con una luz mórbida, haciéndose aberrante para el espectador. Mr. Hyde “ha de tener secretos personales; oscuros secretos”.⁸⁵

Al igual que en Tonio Kröger, el personaje afectado por la soberbia del conocimiento,⁸⁶ el Dr. Jekyll, en sus momentos de lucidez, abjura del mal y se entrega a la desesperación: “he perdido la confianza en mí mismo”.⁸⁷ Consciente de lo que ha hecho, teme por sí mismo y por quienes lo rodean. Se sabe débil y vulnerable. Propenso a recaer en las manos de ese ser brutal a quien ha dejado escapar. “Mi demonio ha estado enjaulado mucho tiempo y salió bramando”.⁸⁸ Tanto la pérdida de fe en sí mismo, como el temor de perder y lastimar a los demás, obligan al Dr. Jekyll a emprender una búsqueda por la soledad y el aislamiento. La razón es que se sabe condenado. Y, además, está consciente de haber sido él quien comenzó el juego, fue él quien le abrió las puertas de su corazón al mal. Así, con una mezcla de autocompasión, miedo y arrepentimiento, dice: “deben soportar que yo sufra mi

⁸⁴ Cf. Stevenson, “The strange case of...” p. 13. He must be deformed somewhere.

⁸⁵ Cf. Stevenson, “The strange case of...” p. 13 .he must have secrets of his own; black secrets.

⁸⁶ Un punto en común entre Tonio y Mr. Hyde es la soberbia y la implacable búsqueda del conocimiento basado en la razón. Ambos son elementos compartidos por Fausto desde su primer aparición en el libro *Geschichte des Doktor Johannes Faustus und seines Pakts mit Mephistopheles*, conocido como el Volksbuch,. Son, además, el elemento que los une como pecadores y propensos al demonio, pues, cabe recordar, la soberbia es un pecado capital. Y es, de hecho, la más grande afrenta a Dios. Ésta ha seducido, incluso, a las cortes angelicales, ya que el mismo Luzbel se entregó a su influjo. La soberbia es, pues, una falta que unifica a los tres personajes mencionado, Fausto, Mr. Hyde y Satán. Al respecto, dice un personaje de Stevenson, hablando con la parte buena del Dr. Jekyll, al describir a Mr. Hyde: “Si alguna vez leí la marca de Satán en un rostro, es en aquel de tu nuevo amigo. [if I ever read Satan’s signature upon a face, is on that of your new friend]” (Stevenson 2009: 19).

⁸⁷ Cf. Stevenson, “The strange case of...” p. 29. I’ve lost confidence in myself.

⁸⁸ Cf. Stevenson, “The strange case of...” p. 64. My devil has been long caged, he came out roaring.

oscuro camino, me he acarreado, yo mismo, un castigo y peligro que no puedo nombrar. Si soy el mayor de los pecados, también soy el mayor de los sufrimientos".⁸⁹ En este punto, aparece un fenómeno curioso. El ojo del hombre normal, entendido como está planteado en *Tonio Kröger*, no alcanza a comprender un grado de malestar espiritual tan pronunciado. Sencillamente no alcanza a comprender que sea posible la existencia de un antagonismo tan extraño en el interior de un solo ser humano. De ahí que la disociación de personalidad sea asumida como la existencia de dos personas diferentes. O, en todo caso, como el ocultamiento de una de ambas personalidades. "Señor, si eso [Mr. Hyde] era mi amo, ¿por qué traía una máscara puesta? Si él era mi amo, ¿por qué chilló como una rata y huyó de mí?"⁹⁰ La única razón posible, según los observadores, es que se trata de alguien afanoso en destruirse a sí mismo [Self-destroyer]⁹¹ o de un enfermo mental [a case of cerebral disease].⁹² Y, todo lo anterior, tiene como consecuencia, que algo tan anormal sea percibido sensorialmente, como frío. "Entonces usted tiene que saber, tanto como el resto de nosotros, que hay algo raro en este caballero — algo que le da a uno la vuelta — no sé cómo decir esto de forma precisa, señor, más allá de esto: usted lo siente en la médula de los huesos — una especie de frío".⁹³

Así, cuando Adrian alude al frío, no se trata, solamente, del frío físico de la noche, sino de la confusión moral y perversión que trae consigo el conocimiento. Visto desde esta óptica, las aseveraciones de Adrian con respecto al fenómeno de frío,

⁸⁹ Cf. Stevenson, "The strange case of..." p. 34-35. If I am the chief of sinners, I am the chief of sufferers also.

⁹⁰ Cf. Stevenson, "The strange case of..." p. 42. If that was my master, why he had a mask upon his face? If it was my master, why did he cry out like a rat and run from me?

⁹¹ Cf. Stevenson, "The strange case of..." p. 45.

⁹² Cf. Stevenson, "The strange case of..." p. 52.

⁹³ Cf. Stevenson, "The strange case of..." p. 43. Then you must know as well as the rest of us, that there was something queer about that gentleman — something that gave a man a turn- I don't know rightly how to say it, sir, beyond this: that you felt it in your marrow- a kind of cold.

durante la conversación con el demonio, adquieren una significación enteramente distinta. “Y la helada, proveniente de él, me atravesaba, cortando, de modo que me sentí desvalido y desnudo”.⁹⁴ Adrian, pues, no tiembla ante la temperatura, sino ante la idea de abandonarse a la anarquía moral. El frío lo cala, pues comprende que en dicha amoralidad, se encuentra el sello de su perdición. El demonio, por otra parte, exige de él, precisamente, dicho atributo. El frío se encuentra asociado con la muerte de las pasiones. El alejamiento para con los demás seres humanos. Un exceso de atención para con uno mismo. Ahora se añade, a la misma característica, la inconsciencia moral. Todo ello conjugado, nos da una definición opuesta a la del amor. No hay confianza. No hay entrega. No hay pasión. No hay calor. El amor, pues, es lo que exige el demonio, además del alma, del condenado. “No puedes amar”.⁹⁵ Ante el escarnio de Adrian para con el diablo, éste explica los fundamentos de tal petición. “El amor te está prohibido, en tanto es cálido. Tu vida debe ser fría, - por ello no tienes permitido amar a ser humano alguno”.⁹⁶

Para concluir, si bien el fenómeno de frío y desdoblamiento es tratado sólo con dos personajes, el mismo Dr. Jekyll apunta hacia la posibilidad de multiplicidad en la capacidad de desdoblamiento de varios personajes. En sus palabras, “digo dos, porque el estado de mi propio conocimiento no pasa más allá de este punto. Otros vendrán, otros seguirán mis mismos pasos, por las mismas líneas, y aventuro la suposición de que se tendrá noticia de otra infestación de multiplicaciones,

⁹⁴ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 302. Und der Frost, von ihm her, dringt mich an, schneidend, das ich mich schutzlos und bloss fühle davor.

⁹⁵ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 334. Du darfst nicht lieben.

⁹⁶ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 334. Liebe ist dir verboten, insofern sie wärmt. Dein Leben soll kalt sein,- darum darfst du keinen Menschen lieben.

incongruentes ciudadanos e independientes [al interior de uno mismo]".⁹⁷ La premonición que el Dr. Jekyll hace, encuentra su realización en el *Doktor Faustus*. Esto constituye el tema del siguiente inciso.

⁹⁷ Cf. Stevenson, *The strange case of...*, p. 57. I say two, because the state of my own knowledge does not pass beyond the point. Others will follow, others will outstrip me on the same lines; and I hazard the guess that man will be ultimately known for a mere polity of multifarious, incongruous and independent denizens.

Legio



als er aus dem Schiff trat, lief ihm
alsbald entgegen aus den Gräbern ein
besessener Mensch mit einem
unsaubern Geist

Markus 5:2

Quedó dicho arriba que, según Stevenson, existe la posibilidad de dividir la personalidad, cuando menos desde el punto de vista moral, en dos partes fundamentales, una buena y una mala. Y, al final, se planteó la posibilidad de que un ego sufra más de un desdoblamiento.⁹⁸ En este apartado hablaré de la relación que tiene el demonio de Adrian con aquél que aparece en *Los hermanos Karamazov* de Dostoyevsky, con miras a explicar la frase anterior.

Mann no se sentía halagado cuando se comparaba al Samael del Adrian con el demonio de Iván Karamazov. Esto, pues, acorde al autor mismo, el mal, o la figura del demonio jugaba un rol mucho más importante en su novela que en la del ruso. Debe aceptarse, sin embargo, que, aun tomando en cuenta las apelaciones al montaje, el alemán debe mucho a la aparición del personaje ruso. En este apartado, empero, pretendo aludir a algunas razones, debido a las cuales Mann se mostraba tan arisco para con su congénere eslavo.

Para comenzar, es Dostoyevsky quien emplea la idea de un diablo como resultado de una crisis nerviosa o disfunción espiritual. El médico, quien, como consecuencia del consejo de Catalina, “vio que se trataba de un desequilibrio mental y no le sorprendió oír que Iván sufría de alucinaciones”.⁹⁹ En el caso de Iván, por tanto, se

⁹⁸ En lo personal, no soy partidario del psicoanálisis como herramienta terapéutica. Sin embargo, utilizaré algunas nociones tomadas de él como medios de interpretación.

⁹⁹ Cf. Dostoyevsky, Fedor, *Los hermanos Karamazov*, México, Editorial Nueva España, 1944., p.978

tiene la opinión de alguien externo, quien sustenta la idea del diablo como resultado de una crisis nerviosa. Este hecho, si se evalúa desde un punto de vista “científico” o “factual” resta credibilidad a la aparición, pues todo lo que ocurre al interior de la charla puede ser considerado como desvaríos de la fiebre. Iván, así, lo primero que hace es negar la existencia del otro. “Eres mi enfermedad, un fantasma”.¹⁰⁰ De lo anterior se deduce que Iván ha sido visitado¹⁰¹ por lo menos una vez antes. Y, por la respuesta, se deduce, igualmente, que en dicha entrevista anterior se negó a aceptar la existencia de su interlocutor. Iván no puede aceptar que el diablo exista como una encarnación del mal. Su teoría es que Dios no existe y que todo está permitido.¹⁰² Si no hay Dios, no puede haber diablo, pues uno dependería del otro.¹⁰³ No significa, empero, que el mal no exista. La idea principal es, más bien, que el mal no puede ser encarnado. Por el contrario, hay muchos tipos de mal, desde un hurto, una infidelidad, hasta el asesinato y la tortura. Para Iván, empero, éste se limita al corazón humano y no a un ente de corte espiritual. Debido a ello, no puede creer que éste último se aparezca en su recámara y lo interpele de una forma tan íntima: “Me place que me trates con tanta familiaridad, dijo el huésped”.¹⁰⁴ Mientras que el diablo se esfuerza por crear una ambigüedad con respecto a su misma persona. A pesar de

¹⁰⁰ Cf. Dostoyevsky, Fedor, *Los hermanos Karamazov...*, p. 981.

¹⁰¹ Una cuartilla antes, dice Iván “No conseguirás irritarme como la otra vez” (Dostoyevsky 1944:981).

¹⁰² Dentro de *Los Hermanos Karamazov* hay muchas alusiones al respecto. Sin embargo, creo, destaca la parábola de *El gran inquisidor* y, en otra novela, *Crimen y castigo*, durante su disertación acerca de los hombres superiores. Tema que está muy cercano al *Superhombre* de Nietzsche. No es pues, casual, la cita de Mann para con Dostoyevsky, pues siendo Adrian un montaje del filósofo, es necesario nutrirlo con ideas afines. En los *Hermanos Karamazov*, por ejemplo, se prefigura la idea del Eterno retorno, [¡Es que tú piensas todavía a la manera terrestre! Pero la tierra ha pasado quizás por un billón de transformaciones: se ha extinguido, se ha helado, ha estallado rompiéndose en pedazos; se han desintegrado sus elementos, [...] los mismos fenómenos pueden haberse repetido indefinidamente y con exactitud en todas las circunstancias [Dostoyevsky, p.993]. Mientras que en el Zarathustra aparece *der bleiche Verbrecher*, cuyo parecido con el personaje de *Crimen y castigo* es llamativo [Aber ein Anderes ist der Gedanke und ein Anderes ist die That]. Dejo la interesante discusión sobre la influencia de Dostoyevsky en Nietzsche para una investigación posterior.

¹⁰³ Cf. Dostoyevsky, Fedor, *Los hermanos Karamazov...*, p. 981.

¹⁰⁴ Cf. Dostoyevsky, Fedor, *Los hermanos Karamazov...*, p. 981. Creo que resulta evidente la filiación que hay entre esta cita y aquéllos pasajes del *Mephisto* y el *Doktor Faustus*, mencionados más arriba.

que afirma, siempre, ser un ente real, “en las visitas que te hago de vez en cuando mi vida adquiere una apariencia de realidad que es lo que más aprecio”,¹⁰⁵ deja abiertos comentarios, cuyas consecuencias derivarían en la inexistencia de él mismo. Esto, por ejemplo, lo dice cuando Iván comienza a creer en su existencia. “Escucha, durante los sueños, y en especial durante las pesadillas originadas por una mala digestión u otras causas, tiene el hombre visones tan pintorescas, tan complicadas y de una apariencia tan de verdad [...] que te juro que ni el mismo Tolstoi sería capaz de imaginar algo por el estilo”¹⁰⁶ y remata diciendo, “[Los sueños] constituyen un completo enigma”.¹⁰⁷ Así, Iván no puede tomar una decisión para con el diablo, pues, de ser un sueño, él no existiría.

Iván, por su parte, se esfuerza por convencerse de que todo es producto de su imaginación: “soy yo quien habla y no tú”.¹⁰⁸ Siendo un hombre, cuya fortaleza se encuentra en el intelecto, en el pensamiento analítico, la respuesta más plausible es la enfermedad. Quiere convencerse de estar enfermo. Así, la presencia del diablo no sería otra cosa que un mal funcionamiento en el cerebro. “Eres una alucinación, la encarnación de mí mismo, de una parte de mí”.¹⁰⁹ En esta frase hallo un punto de unión entre Dostoyevsky, Mann y lo dicho más arriba con respecto a Stevenson. Por un lado, Adrian está convencido, al igual que Iván, que aquello frente a ellos no es la realidad, sino una manifestación de la mente. “Pues, de acuerdo con mi más grande convicción, no están ustedes allí”.¹¹⁰ Y, ante un escarnio por parte de Samael, ofrece, casi exactamente, la misma respuesta que Iván. “Es mucho más factible que una

¹⁰⁵ Cf. Dostoyevsky, Fedor, *Los hermanos Karamazov...*, p. 984.

¹⁰⁶ Cf. Dostoyevsky, Fedor, *Los hermanos Karamazov...*, p. 985.

¹⁰⁷ Cf. Dostoyevsky, Fedor, *Los hermanos Karamazov...*, p. 985.

¹⁰⁸ Cf. Dostoyevsky, Fedor, *Los hermanos Karamazov...*, p. 985.

¹⁰⁹ Cf. Dostoyevsky, Fedor, *Los hermanos Karamazov...*, p. 985.

¹¹⁰ Cf. Mann, Thomas, *Doktor Faustus...*, p. 302. Denn meiner starken Vermutung nach, sei ihr nicht da.

enfermedad esté brotando en mí, y sobre-interpreto la fiebre, consecuencia del frío contra el que me protejo, el cual, en mi delirio, proyecto en ustedes, viendo allí su origen".¹¹¹ La respuesta de Samael, por lo demás, es similar a la del demonio de Iván. Aunque el tono es menos juguetón y conlleva un cierto *Beigeschmack* [Resabio] de amenaza. "En ti no hay brote alguno de enfermedad, sino que es consecuencia del primer pequeño paroxismo del mejor y más joven bienestar".¹¹² Ambos se resguardan, además, casi con las mismas palabras. Iván: "De cuando en cuando ni te veo ni oigo tu voz, como la otra vez, pero siempre adivino lo que estás maquinando porque soy yo mismo quien habla y no tú"¹¹³. Adrian: "Ustedes dicen muchas cosas que hay en mí y que provienen de mí mismo".¹¹⁴

Por otro lado, este fenómeno de desdoblamiento, cuando un personaje, al menos de acuerdo con los personajes principales observan en otros, atributos de sí mismos, refiere a aquella profecía del Dr. Jekyll. "Y aventuro la suposición de que se tendrá noticia de otra multiplicidad de mutantes, incongruentes ciudadanos e independientes [al interior de uno mismo]".¹¹⁵ Hasta este punto, tanto Jekyll, como Iván y, por ahora, Adrian, se enfrentan al mismo fenómeno. Ellos observan una parte independiente de sí mismos. Lo cual es sinónimo de un desequilibrio mental. Si aceptamos, de momento, que ellos se enfrentan a una alucinación, a una parte de su propio ser, es lógico concluir que son desequilibrados mentales. El desdoblamiento

¹¹¹ Cf. Mann, Thomas, *Doktor Faustus...*, p. 302. Viel wahrscheinlicher ist, dass eine Krankheit bei mir im Ausbruch ist und ich den Fieberfrost, gegen den ich mich einhülle, in meiner Benommenheit hinausverlege auf eure Person und euch sehe, nur im euch ihre Quelle zu sehen.

¹¹² Cf. Mann, Thomas, *Doktor Faustus...*, p. 302-3. Bei dir ist keine Krankheit im Ausbruch, sondern bist nach dem bisschen Anfall von der besten jugendlichen Gesundheit.

¹¹³ Cf. Dostoyevsky, *Los hermanos Karamazov...*, p. 981. Las cursivas son del original.

¹¹⁴ Cf. Mann, Thomas, *Doktor Faustus...*, p. 302. Ihr sagt lauter Dinge, die in mir sind und aus mir kommen.

¹¹⁵ Cf. Stevenson, *The strange case of...*, p. 57. I say two, because the state of my own knowledge does not pass beyond the point. Others will follow, others will outstrip me on the same lines; and I hazard the guess that man will be ultimately known for a mere polity of multifarious, incongruous and independent denizens.

implica una desconfianza en ellos mismos, y en los demás, una falta de certeza. Usualmente, además, implica desesperación¹¹⁶ y aislamiento.¹¹⁷ Y es ese punto, creo, el que más interesa al demonio, pues la desesperación es directamente proporcional al grado de consciencia que hay en el ego. El resultado, por lo demás, es malo. “Pero, entre más consciencia hay en quien padece, [...] tanto más se potencia la desesperación hasta convertirse en lo Demoníaco”.¹¹⁸ En el caso de Iván, de aceptar estar desesperado, lo orillaría a buscar algo fuera del entendimiento como fundamento existencial. Dicho “algo” es la fe.

Ambos personajes, Adrian e Iván, se enfrentan al mismo planteamiento. Si la duda llega a la desesperación, el camino que queda es la fe. “El hosanna debe prorrumpir del crisol de la duda”.¹¹⁹ En el caso de Iván, esta última es la meta del demonio. La razón es la siguiente, una vez que Iván haya adquirido un poco de fe, se confirmaría, con ello, la existencia del demonio. Dice el demonio a Iván: “*je pense, donc je suis*, eso es lo que sé de cierto, lo demás, todas esas palabras, Dios y aún Satanás...todo eso me lo han probado”.¹²⁰ El argumento, proviniendo de boca del diablo, es ambiguo. Si él mismo niega la realidad de Satán, parecería negarse a sí mismo. Sin embargo, hay que recordar que para Dostoyevsky, quien, por cierto, seguía muy de cerca a Gogol en ese aspecto, una de las estratagemas del mal, es hacer creer que no existe. De esa

¹¹⁶ Cf. Kierkegaard, Sören, *Die Krankheit zum Tode*, Aus dem Dänischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Gisela Perlet, Nachwort von Uta Eichler, Stuttgart, Philipp Reclam, 1997., p. 16. Verzweiflung ist das Missverhältnis im Verhältnis einer Synthese, dass sich zu sich selbst verhält] El nombre de Kierkegaard es mencionado al inicio del capítulo [Sass allein hier im Saal [...] und las Kierkegaard über Mozarts Don Juan.

¹¹⁷ Cf. W. Gibson, Robert, “The ego defect in Schizophrenia” in Gene S. Lisdinl, *Psychoneurosis & Schizophrenia*, Philadelphia, J. B. Lippincott Company, pp. 88-97., p. 182. This patients are highly skilled in getting along by avoiding contact with people.

¹¹⁸ Cf. Kierkegaard, Sören, *Die Krankheit zum Tode*, p. 82. Je mehr Bewusstsein in einem solchen Leidenden ist, [...] umso mehr potenziert sich auch die Verzweiflung und wird das Dämonische.

¹¹⁹ Cf. Dostoyevsky, *Los hermanos Karamazov...*, p. 989.

¹²⁰ Cf. Dostoyevsky, *Los hermanos Karamazov...*, p. 990.

forma, el mal se propaga más rápido y con mayor intensidad, pues los hombres pecarían sin meditar en ello. Iván, hombre pensante, entiende la artimaña: “Mientes. El objeto de tu visita es convencerme de tu existencia”.¹²¹ Porque, en verdad, el otro objetivo del argumento, es, precisamente, lograr la afirmación de la visita. Así, la trama del demonio es doble, pues, si Iván no cree, pecará, afirmando con ello la existencia metafísica del mal. Pero, si, por el contrario, cree, entonces él mismo, otorgaría un estatuto, digamos, ontológico, al mal que tiene enfrente. De tal suerte que fundamentaría la encarnación del mal. Que no, necesariamente, la existencia de Dios. La existencia del primero quedaría avalada por Iván. Mientras que la del segundo seguiría siendo un misterio, “¿acaso la prueba de la existencia del diablo traerá aparejada la de Dios?”¹²²

Tengo la impresión de que el demonio se muestra, incluso, jubiloso ante el comentario de Iván. “Pero, precisamente la duda, la vacilación, el conflicto entablado entre la fe y la negación, representan tales torturas para un hombre de conciencia como tú, que más le valdría ahorcarse”.¹²³ Y, contento con sus resultados, devela, finalmente, sus planes. “Es un nuevo método. Cuando me niegues por completo, empezarás a asegurarme que no soy un sueño, sino una realidad [...] sembraré en ti una pequeña semilla de fe, y crecerá una encina, una encina tan frondosa [...] Interiormente ya aspiras a eso”.¹²⁴

¹²¹ Cf. Dostoyevsky, *Los hermanos Karamazov...*, p 994.

¹²² Cf. Dostoyevsky, *Los hermanos Karamazov...*, p 978.

¹²³ Cf. Dostoyevsky, *Los hermanos Karamazov...*, p 994.

¹²⁴ Cf. Dostoyevsky, *Los hermanos Karamazov...*, p 995. Aquí, me parece, se distancian Mann y Dostoyevsky. Mientras el ruso continúa con la cuestión moral tras la negación de Dios, Mann se enfoca a la idea de la creación artística. Sin embargo, creo necesario señalar el punto a que tiende la pesadilla de Iván. El objetivo final, la negación absoluta de la divinidad. Con palabras que recuerdan, ineludiblemente, a Nietzsche, el demonio habla de cómo será la vida tras la muerte de Dios. “Cuando todos los hombres hayan negado a dios

El caso de Adrian es distinto. Y me parece que hay un dejo de “superioridad” no a nivel narrativo, sino en cuanto al carácter de los personajes. Mientras Iván anhela que su pesadilla le plante un grano de fe para poder creer y arrepentirse, el músico hace lo posible por lo contrario. Y es, según mi opinión, que es él quien tienta al diablo. Enfrentado con la plausible existencia del mal personificado, Adrian comienza a especular con respecto al acto de contrición. Cuando el demonio de Iván dice que el hosanna debe provenir del umbral de la duda, lo que hace es resaltar este acto, pues es más valioso para Dios, rescatar un alma perdida, que aquella destinada para él desde un inicio.¹²⁵ Así, mientras Iván desespera con el corazón oprimido, la redención de la fe Adrian se atreve a especular con la redención divina. El razonamiento es lógico. Si Dios desea salvar a la oveja extraviada, es necesario que la oveja se extravíe. Y si la oveja se extravía, debe extraviarse bien, para que el pastor sienta más su ausencia y el acto de arrepentimiento tenga un efecto más grande. Debido a ello, Adrian tienta a Samael, para que éste le cuente los horrores del averno y, así, el músico sea capaz de sentir horror, un horror tan grande, capaz de despertar, si es que Samael existe, la compasión del Señor. Dice el demonio: “tu pretendes interrogarme, para dejarte asustar, para que te aterres ante el infierno”.¹²⁶

[...] El concepto antiguo del universo se derrumbará por sí mismo, sin canibalismo [*sic*] desaparecerá la vieja moral y todo comenzará de nuevo. Los hombres se reunirán para arrancar a la vida todo lo que dé de sí, pero sólo para el gozo y la felicidad de la tierra; se enaltecerán en alas de su espíritu, animados por el orgullo titánico y aparecerá el dios hombre.” (Dostoyevsky 1944: 996) la semejanza para con Nietzsche en cuanto a la muerte de Dios me parece evidente. Además, soy de la opinión que Mann tenía en mente esta similitud, incluso si no la aborda, en el capítulo que trato, directamente.

¹²⁵ Cf. Para ello, la parábola del hijo pródigo. Cf. Lucas 15:11-32 Er aber sprach zu ihm: Mein Sohn, du bist allezeit bei mir und alles, was mein ist, das ist dein. Du solltest aber fröhlich und guten Mutes sein; denn dieser dein Bruder war tot und ist wieder lebendig geworden, er war verloren und ist wiedergefunden Bibel Online http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/markus/5/

¹²⁶ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p.330 [Du versuchst mich auszufragen, um dir bange machen zu lassen, bange vor der Hölle]

En esta diferencia de actitud, entre Iván y Adrian, se percibe una diferencia sustancial en cuanto a la voluntad. Iván vive con miedo y duda, mientras que Adrian busca precisamente tales atributos. Con ello, Adrian comete uno de los pecados capitales y, a decir verdad, el peor de ellos, la soberbia. Es soberbio pensar que se puede lucrar con la piedad divina. Es soberbia pensar que se puede engañar a Aquél que conoce los corazones de los hombres. Y, por lo demás, es el pecado que cometió Lucifer al revelarse en contra de su creador. De modo que es un pecado, junto a la lujuria, que ha sido cometido por los ángeles también. En ello radica lo terrible del mismo. No es de extrañar que el demonio esté versado en cuestiones teológicas y se dé cuenta de lo que pretende su socio. De ahí la advertencia que hace a Adrian: "Para que la contrición sea efectiva [...] por encima del pecado, no basta con cambio de hábitos y penitencia para con el orden de la Iglesia, - Y, si es que eres capaz de ello, te lo pregunto a ti mismo, y es tu orgullo [léase soberbia] aquello que no dejará mi pregunta sin contestar".¹²⁷ Adrian, empero, no cesa en su empresa, pues sigue siendo lógica. Entre más grande sea el orgullo, o soberbia, mayor es la afrenta a Dios. Pero, al ser así, lo acerca mucho más a la desesperación y, por tanto, más plausible de obtener misericordia. El demonio, al parecer, se irrita: "¿no es claro que la especulación consciente para con el estímulo es lo que permea de culpa lo bueno, y con ello hace completamente imposible el acto de gracia?"¹²⁸ Pero Adrian, con toda soberbia, replica: "¿No es, precisamente, cuando llega ese non plus ultra a la

¹²⁷ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 331. Als notwendig erwies sich die contritio [...] über die Sünde, die nicht bloss Angstbusse nach der Kirchenordnung, sondern innere, religiöse Umkehrung bedeutet, - und ob du deren fähig bist, das frage ich dich selbst, dein Stolz wird die Frage nicht schuldig bleiben.

¹²⁸ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 332. Es ist dir nicht klar, dass die bewusste Spekulation auf den Reiz, den grosse Schuld auf die Güte ausübt, dieser den Gnadenakt nun schon aufs äusserste unmöglich macht?

sublimación de la existencia teológico dramática, esto es, a la culpa más descarada y con ello al último y más implacable clamor para con la infinitud del bien?"¹²⁹

Es esa lógica implacable, la osadía de Adrian quien, sufriendo un malestar físico irrefutable se atreve a desafiar a Dios tentando al diablo, es eso, decía, un elemento que no posee Iván. El tipo de maldad de este último radica en cierta ignorancia y/o inocencia. Mientas que aquella maldad de Adrian raya en los límites de lo inhumano al ser ejercida en contra de un ente cuasi divino.

Otro elemento que los distancia y pronuncia la influencia del mal en el *Doktor Faustus*, en comparación con la obra de Dostoyevsky, es el frío, pues éste, con los matices que se mencionaron anteriormente, está presente en toda la novela. Desde la infancia hasta el momento en que sobreviene la locura. Y ese momento es, ahora, otro elemento que enriquece la significación de dicho atributo.

Ya se dijo que el frío no se restringe a una condición física o climática. Es más bien, el reflejo de una abominación al interior de los personajes. Se mencionó, asimismo, la amenaza de Jekyll para con sus sucesores. Se mostró, igualmente, que, con base en la pesadilla de Iván y la interpretación que de ella hizo Thomas Mann, resultó en un juego de desdoblamientos. En el caso de Iván es claro, una parte mala y otra parte que intenta contrarrestar a la primera. Sin embargo, en el caso de Adrian es distinto.

El problema comienza en el capítulo XV, cuando Adrian escribe una carta a su mentor Kretschmer, indeciso, en teoría, por no saber si dedicarse a la música o a la teología. En dicho documento, el pupilo expone sus motivos, dudas e intenciones al

¹²⁹ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 332. Und doch kommt es erst durch dies Non plus ultra zur höchsten Steigerung der dramatisch-theologischen Existenz, das heisst, zur verworfensten Schuld und dadurch zur letzten und unwiderstehlichsten Herausforderung an die Unendlichkeit der Güte?

maestro. Sin embargo, Zeitblom hace la siguiente anotación. “A pesar de que siempre lo interpelaba con el pronombre de respeto “Usted” de vez en cuando caía [en el uso] de la forma arcaica “Ustedes””¹³⁰. En alemán antiguo se empleaba esta forma para denotar cortesía o respeto. Cuando Adrian lo hace respecto a su mentor, no es, pues, de extrañar. Sin embargo, cuando lo hace para referirse a Samael, llama la atención. Lo que podría ser un acto extravagante, un arcaísmo empleado por una mente enferma como sinónimo de malestar espiritual, o como síntoma del mismo malestar, se transforma en desdoblamientos múltiples de la misma personalidad. O, en todo caso, en la presencia omnisciente del mal en la novela. La razón de ello es que el mismo Samael, en repetidas ocasiones, en lugar de referirse a sí mismo como un solo ente, se denomina con la primer persona del plural “nosotros”. Cito cuatro ejemplos: “Tenemos otros instrumentos más loables”¹³¹, “Los tocaremos para ti”¹³², “Y por qué hemos tenido desde hace tiempo un ojo sobre ti”¹³³ y “Vimos”¹³⁴.

Bien es cierto que la mayoría de las veces, Samael se denomina con el pronombre de la primera persona del singular. Sin embargo, como se ve, en más de una ocasión lo hace con la primera del plural. Este detalle quizás ínfimo, tiene, me parece, una explicación. No se trata de un error o, como se dijo antes, del desvarío de Adrian. La razón de ello está en la Biblia.

El evangelio de Marcos, al igual que los otros, narra la vida de Jesús. Entre éstos últimos destaca, para este propósito, aquél narrado en el capítulo 5 versículos 1-20.

¹³⁰ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 175. obgleich er den Adressaten in der Regel mit Sie anredete, verfiel er zuweilen in die altertümliche Ihr-Form.

¹³¹ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 306. Wir haben viel löblicher Instrumente.

¹³² Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 306. Werden dir aufspielen.

¹³³ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 307. und weshalb wir von früh an ein Auge auf dich haben.

¹³⁴ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 307. Wir sahen.

En él, se cuenta la historia de cómo Jesús libró del mal a un hombre poseído. Éste es descrito como “alguien con el espíritu sucio”.¹³⁵ [Tras la primer revisión que el Dr. Torres hizo de mi texto, me informó que el original griego ἐν πνεύματι ἀκαθάρτῳ, lo cual se traduce como *en medio de un aura impura*. El poseso, pues, se encuentra envuelto por la desesperación y la enfermedad y no con como dice en la versión alemana.¹³⁶] Lo cual es aplicable, como en el caso de la Biblia, a posesos y desequilibrados mentales por igual. El hombre, además, poseía características que uno puede hallar entre los enfermos. Vivía, para comenzar, entre las tumbas del cementerio.

[En la versión griega la palabra que empleada para tumbas es *μνημεία*, mientras que en latín se emplea la palabra *monumenta*. Ambas hacen referencia, no necesariamente a la muerte humana, sino a una idea más amplia u holística de la nostalgia o melancolía por aquello que se ha perdido. Lo anterior conlleva una noción de pérdida, mas no necesariamente restringida al cementerio. La especificidad de la palabra tumbas y su vinculación con la idea oscura que tenemos de la muerte física del hombre es un error en la traducción. Si entiendo bien, el personaje, pues, no vaga únicamente en un campo santo, sino que se perdió en la idea de dolor, sin importar el lugar en que ésta se encuentre. La melancolía, por lo demás, se halla muy acorde con lo que se expondrá más adelante en este trabajo. Conservo la palabra *tumba*, pues es la que aparece en la traducción de Lutero.]

¹³⁵ Cf. Die Bibel, Markus, 5 1:20. ein besessener Mensch mit einem unsaubern Geist. Todas las citas siguientes de la Biblia las he tomado de la versión luterana digital, cuyo link aparece en la bibliografía.

Por otro lado, los párrafos que aparecerán en corchetes son comentarios hechos por el Dr. Torres en la primera revisión de mi texto. Éstos son anotaciones que podrían ir en una nota al pie. Sin embargo, dada la relevancia de los mismos he decidido incluirlos en el cuerpo general del escrito.

¹³⁶ Véase nota anterior

“[Él] tenía su residencia entre las tumbas”.¹³⁷ Se deduce que era violento y poseía una fuerza superior a la del grueso de los mortales, lo cual es observable, también, en los epilépticos y aquellos padecientes de esquizofrenia. Ello, al punto que debía ser subyugado. Lo cual no era factible de ser logrado sin esfuerzos. “nadie podía someterlo, ni siquiera con cadenas”.¹³⁸ El resultado es que, cuando se podía, era doblegado y amarrado, tanto con cadenas como con cuerdas, y aislado de la sociedad. Lo cual se observa ahora en los hospitales psiquiátricos. Mas él había conseguido escapar, rompiendo las cuerdas y las cadenas en pedazos y huyendo. Todo el tiempo, “de día y de noche, estaba en las montañas y en las tumbas, gritando y golpeándose [a sí mismo] con piedras”.¹³⁹ Este tipo de características es aplicable, incluso el día de hoy, a personas que sufren algún desorden mental. Puede ser alguna de las muchas variaciones de la esquizofrenia, maníaco - depresivos, autistas, individuos con trastornos severos de la personalidad. Lo que predomina es el aislamiento, los cambios volubles de ánimo, conductas autodestructivas. “Los aspectos más impresionantes de este desorden [esquizofrenia] son los periodos donde predomina la sobreexcitación o la depresión severa”.¹⁴⁰ Muestran, por lo regular, “comportamiento sobreexcitado”¹⁴¹ con periodos en los que predomina “la reducción de intereses y una apatía general”¹⁴², y, comúnmente, “un sufrimiento real originado en una ausencia de energía difícil de definir, son comunes sentimientos de depresión y desesperación, que pueden llevar al paciente [léase poseso] al

¹³⁷ Cf. Bibel online. der seine Wohnung in den Gräbern hatte.

¹³⁸ Cf. Bibel online. und niemand konnte ihn binden, auch nicht mit Ketten.

¹³⁹ Cf. Bibel online. Und er war allezeit, Tag und Nacht, auf den Bergen und in den Gräbern, schrie und schlug sich mit Steinen.

¹⁴⁰ Cf. L. Karlsson, Jon, *The biologic basis of Schizophrenia*, With a foreword by Curt Stern, Illinois, Thomas Books, 1976., p. 12. The most impressive aspects of the disorder are the periods when excitement or serious depression predominate.

¹⁴¹ Cf. L. Karlsson, Jon, *The biologic basis of Schizophrenia*, p. 12. excited behavior.

¹⁴² Cf. L. Karlsson, Jon, *The biologic basis of Schizophrenia*, p. 12. narrow of interests and general apathy.

suicidio”.¹⁴³ Por lo regular son solitarios y, similar al caso de Adrian, “[el enfermo] se puede reservar, para sí, el derecho de retirarse de las relaciones [humanas] cuando lo considere necesario”.¹⁴⁴ Y “el miedo es evidente”.¹⁴⁵

Menciono esto, pues muchas de estas características son aplicables a dos personajes de Mann en específico, Tonio Kröger y Adrian Leverkühn. En el caso de Tonio, como se vio anteriormente, corresponde a la descripción de arriba. Voluble, solitario, triste, alejado de sus congéneres y temeroso de ellos. El caso de Adrian es mucho más complejo, pues, en honor a Nietzsche según mi percepción, su carácter lo pone por encima de Tonio, buscando la enfermedad con desesperación con miras a violentar la gracia divina. La enfermedad comienza *terriblemente temprano* “en los años de formación en la adolescencia o de la adultez temprana”¹⁴⁶ y, de no ser tratada, empeora con los años.

Otra razón de la anterior mención, es destacar el parecido que existe entre un enfermo mental y un poseso. De ese modo, no importa si, en el caso de Adrian, ve al demonio o sólo a una alucinación. Los síntomas son similares y, así, se puede conservar la ambigüedad de la que Mann se cuidó tanto. Adrian está enfermo, sea mental o espiritualmente. Si no es que ambas se tocan en uno o varios puntos.

Ahora, el relato de la Biblia sigue. Jesús lo encuentra y observa que está atormentado.

Sufre. Lo primero que dice el enfermo es “¿Qué tengo que ver yo contigo, Jesús, hijo

¹⁴³ Cf. L. Karlsson, Jon, *The biologic basis of Schizophrenia*, p. 12. Actual suffering in the form of an ill-defined lack of energy and feelings of depression and despondency, is common, and may drive the patient to suicide.

¹⁴⁴ Cf. S. Lourie, Reginald, “Constitutional factors in the genesis of neurosis” en Gene S. Lushin, *Psychoneurosis & Schizophrenia*, Philadelphia, J. B. Lippincott Company, p.p.20-32., p. 20. He can reserve for himself the right to retreat from relationships when necessary.

¹⁴⁵ Cf. S. Lourie, Reginald, “Constitutional factors in the genesis of neurosis” p. 20. Fear is in evidence.

¹⁴⁶ Cf. Guth, Christine, *An insider’s look at the Gerasene Disciple (Mark 5:1-20): Biblical interpretation from the social location of mental illness*, June 29, 2007., p. 3. occurs during the formative years of adolescence or young adulthood.

del más alto Dios? Te suplico por él que no me atormentes".¹⁴⁷ El exorcismo que efectúa Cristo es muy sencillo. Le ordena salir del hombre. No sin antes, empero, preguntar su nombre. "Y él [Jesús] preguntó, cuál es tu nombre?"¹⁴⁸ Y lo sorprendente de ello, es la respuesta: "mi nombre es Legión, porque somos muchos".¹⁴⁹ La razón, entonces, por la cual Adrian interpela a Samael con el pronombre "ustedes" y, debido a la cual Samael habla en plural, es porque se trata del demonio Legión. Y la misma interpretación tiene cabida, independientemente de si lo que Adrian ve es el mal encarnado o una alucinación. En ambos casos, lo que él mira es una multiplicidad de seres. Eso explica, también, el por qué el demonio cambia su apariencia.¹⁵⁰ Bien puede, entonces, tratarse de muchos demonios o de un desdoblamiento múltiple de la personalidad del músico. Lo importante es que el mal, sea divino o producto de la fiebre, tiene muchos rostros. Es el mismo fenómeno que ocurre en el Dr. Jekyll y en Iván, pero potenciado. Adrian, si aceptamos que está enfermo, tiene muchas personalidades viviendo en él. Y, si aceptamos que es el demonio, se evidencia la omnipresencia de éste a lo largo de la novela. Mann se incomodaba ante la comparación con Dostoyevsky, porque el demonio en la novela de éste último es mucho más sutil y velado. Se concentra solamente en un capítulo del escrito. Incluso si es posible rastrear su influencia a lo largo del texto, conlleva la idea de camuflaje. El demonio en Dostoyevsky no se muestra como tal. Es, de hecho, todo lo contrario. Entre menos perceptible sea, es más factible de lograr su cometido. Mientras que el demonio en Adrian hace alarde de presencia. Para quien tenga

¹⁴⁷ Cf. Die Bibel, Markus 5 7. Was habe ich mit dir zu tun, o Jesu, du Sohn Gottes, des Allerhöchsten? Ich beschwöre dich bei Gott, daß du mich nicht quälest!

¹⁴⁸ Cf. Die Bibel, Markus 5. Und er fragte ihn: Wie heißt du?

¹⁴⁹ Cf. Die Bibel, Markus 5. Und er antwortete und sprach: Legion heiße ich; denn wir sind unser viele.

¹⁵⁰ Esta razón, como se verá, no es única.

presente que el frío es parte del mal, lo reconocerá en los personajes anteriores y posteriores. El resultado de esto es una pandemia. Si se acepta lo dicho hasta aquí, la virulencia del mal invade todo el texto, pues en todo momento hay frío, duda, desesperación, especulación. Se halla presente en el tutor Kretzschmer, en el teólogo Schlepfuss, en los experimentos que el padre realizaba especulando sobre la naturaleza, en la prostituta Esmeralda, en la figura del mismo T. W. Adorno, pues justo cuando Samael comienza a hablar de la decadencia del arte, su fisonomía adquiere rasgos de Adorno. Ello puede interpretarse como un homenaje al filósofo o como una forma de irradiar el mismo concepto de demonio y mal al ámbito, digamos, de lo real

Puede presentarse bajo el aspecto de frío, de ideas, de defectos, falta de afecto, duda, desesperación, etc. Al mismo tiempo, establece una filiación entre los demás textos que han sido citados aquí y muchos otros que han permanecido ocultos a mis ojos. Si es el demonio y el demonio tiene muchos rostros, entonces puede ser el mismo que se aparece a Iván en su alcoba. Es el mismo que provoca el frío en la novela de Stevenson. Está presente en las ideas de Tonio Kröger. Si no es el demonio, entonces el mal, como sinónimo, aparece en la forma de ideas, desvaríos, exceso de ego. Y, si uno de los atributos del mal es el frío, la música dodecafónica, en tanto “enfriamiento” del arte, es otro medio por el cual se puede transmitir el mal. Esto constituye el tema del otro apartado de este trabajo.

Schwarzkünstler



Eco

Das Wort ist entstanden durch falsche Übersetzung des ersten Bestandteils von Nekromant [...] indem man nekro mit nigro verwechselte.

Puschmann, *Magisches Quadrat*

Mann se esforzó mucho en emplear la técnica de montaje en diversos ámbitos. Entre ellos se cuenta la mitología, la sociedad, la literatura contemporánea a su vida y, entre otros tantos, su propia familia. Hay muchos rasgos de su círculo de amigos y familiares, quienes encuentran cabida en las descripciones que el autor hace de sus personajes y atmósferas.

Un ejemplo de ello en el *Doktor Faustus* es el infante de nombre Eco. Dicho personaje fue creado tomando como modelo su propio nieto, Frido. Frido Mann es el producto de la unión entre el hijo más joven de Thomas Mann, Michael, con la suiza Gret Moser. Su nacimiento acaeció el 31 de julio de 1940 y fue el nieto predilecto de Thomas Mann. En la novela que nos ocupa aparece con el nombre de Nepomuk Schneidewein, Eco. Desde tiempo antes de que el escritor se avocara a la redacción del capítulo en que Eco aparece, ya lo había contemplado como prototipo para la creación del único personaje en despertar el amor, “filial” digamos, en Adrian. Lo anterior, tomando en cuenta que a Adrian le había sido negado todo tipo de amor y calidez, puede ser tentación, cuyo resultado es la muerte, atroz y dolorosa, del pequeño príncipe de los elfos. La descripción del pequeño está a cargo de Zeitblom, quien escribe:

Era como ver a un pequeño príncipe de los elfos. La delicada perfección de la pequeña figura con las piernecitas delgadas y bien formadas; el indescriptible encanto de la cabecita alargada, cubierta de un pelo rubio inocentemente enredado, cuyos rasgos de la cara, pese a ser infantiles, tenían algo muy marcado, acabado y definitivo, inclusive en esos ojos indeciblemente puros y encantadores, de pestañas largas y de un azul clarísimo, con una mirada a la vez profunda y llena de picardía.¹⁵¹

La descripción, pues, del pequeño elfo corresponde a las impresiones que Mann había recolectado de la observación de su nieto. Las circunstancias, bajo las cuales el niño llegó a ver la luz, corresponden, igualmente, a casos referentes a su propia familia. “Thomas Mann esbozó, pues, en la figura de Eco, a un niño nacido tardíamente, de forma inesperada y quizás incluso no deseada, como también ocurriera con los hijos menores de su propia madre y los de su propia mujer Katia”.¹⁵²

Visto desde este punto, resulta llamativo que el personaje más amado por el autor, y, también, por Adrian, sea quien reciba la peor de las muertes en la novela. “El encantador niño enferma de meningitis y muere entre atroces tormentos”.¹⁵³ La descripción de la meningitis es efectuada detalladamente.¹⁵⁴ La muerte ocurre en

¹⁵¹ Cf. Krüll, Marianne, “El *Doktor Faustus* del padre y el *Mephisto* del hijo” en Marianne Krüll, *La familia Mann*, Barcelona, 1992, p.p. 346-356., p. 350 La traducción es de Marianne Krüll, pero presento el original en alemán, tomado de la edición que consulté: war einem bei seinem Anblick nichts anders, als sah man ein Elfenprinzchen. Die zierliche der kleinen Gestalt mit den schlanken, wohlgeformten Beinchen; der unbeschreibliche Liebreiz des länglich ausladenden, von blondem Haar in unschuldiger Wirrnis bedeckten Kopfchens, dessen Gesichtszüge, so kindlich sie waren, etwas Ausgeprägt-Fertiges und Gültiges hatten, sogar der unsäglich holde und reine, zugleich tiefe und neckische Aufschlag der lang bewimperten Augen vom klarstem Blau (Mann 2008: 608-9).

¹⁵² Cf. Krüll, “El *Doktor Faustus* del padre y el *Mephisto* del hijo”..., p. 350-1.

¹⁵³ Cf. Krüll, “El *Doktor Faustus* del padre y el *Mephisto* del hijo”..., p. 351.

¹⁵⁴ La descripción de la enfermedad es tan detallada que hace suponer lecturas de índole médica por parte de Mann durante la redacción del capítulo XLIV-V. Llama la atención, además, el hecho de que no es la única ocasión en que es posible identificar la atribución de síntomas precisos a enfermedades ficticias. Eco es sólo un ejemplo. Sin embargo, también la forma en que se describe la sífilis, migraña, temor esencial, espasmos hemisféricos hacen suponer lo mismo. Uros Rot, médico en el departamento de neurología en Ljubljana, Eslovenia, escribe un corto, pero ilustrativo texto al respecto. Concluye, “Es de esperarse que un autor introduzca en su ficción discusiones filosóficas, análisis psicológicos e incluso que toque otras esferas del arte,

medio de terribles dolores y sufrimiento espiritual por parte del infante y del músico mismo. Esta muerte, tan ficticia como pueda parecer, perturbó por mucho tiempo al mismo Mann y tuvo repercusiones en la vida del Eco verdadero, Frido. Lo cual apoya la superstición que el autor sentía por la literatura. Según él, la literatura influía en la vida tanto como la vida en la literatura. Al escribir la muerte de Eco, pues, tenía, o al menos eso da a entender, miedo de perjudicar con ello a su propio nieto. Así, en una carta de 1955, escribe: “Gracias a Dios, el pequeño ha superado bien el haber sido asesinado por el Maligno, ya tiene casi quince años [...] No sabe que algún día vino a buscarlo el Diablo, pero siempre me he sentido un poco culpable frente a él y me alegro con cada año que suma a su vida”.¹⁵⁵

Utilizo este ejemplo, sólo para demostrar que las alusiones, aparentemente casuales, que Mann escribe, son directrices perfectamente pensadas, con el fin de incluir uno o varios subtextos que potencian las dimensiones en que se puede expandir la novela. Pues, así como con Eco, ocurre de igual manera con su propio hijo Klaus Mann. En este caso, empero, no utiliza la figura de su hijo, sino de uno de los trabajos más importantes que Klaus produjo. A saber, el *Mephisto*.

como la música. Pero, además de ello, en las novelas de Mann el lector puede encontrar descripciones provenientes del campo de las ciencias y la medicina (cf. Rot 2004: 183). Lo anterior servirá, más adelante, para anclar una interpretación con respecto al estado psíquico de Adrian.

¹⁵⁵ Apud Krüll, “El *Doktor Faustus* del padre y el *Mephisto* del hijo”..., p. 353.

Tenebrae



El *Mephisto* es una novela escrita por Klaus Mann en 1936. El nombre, evidentemente, hace alusión al demonio Mefistófeles, cuyo papel en la tradición fáustica es preponderante. Es, entre otras cosas, el servidor de Fausto. Es el demonio encargado de cumplir los deseos del nigromante. La novela homónima del hijo de Thomas Mann narra la vida de Hendrik Höfgen.

Del demonio, dice Adrian que éste tenía, “una voz uniforme y educada con una agradable resonancia nasal”.¹⁵⁶ Lo que parecería una mención casual con miras a la descripción de su personaje, se ve reforzado mediante otro atributo que aparece en el párrafo siguiente, pues el demonio “tenía la articulación de un actor”¹⁵⁷. En el *Mephisto* de Klaus Mann, el cual tiene mucho parecido con el autor mismo, el personaje principal, Hendrik, es un actor. Así, la atención que papá Mann, pone en la descripción de la voz, es más bien un indicio del lugar en el cual el lector debe buscar su fundamento.

En el segundo capítulo de la obra de Klaus, se menciona una breve descripción del personaje principal. De él se afirma que “su voz podía sonar tierna, soberbia o pensativa. Lograba verse joven y pueril en un momento, y mostrarse extremadamente viejo al siguiente. Era un actor brillante”.¹⁵⁸ Tales atributos importados de una novela y empleados en otra permiten tender puentes entre ambas. De ese modo, tenemos que el Demonio de Thomas posee los atributos de un

¹⁵⁶ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 301. eine gleichsam geschulte Stimme mit angenehmer Nasenresonanz.

¹⁵⁷ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 301. Mit der Artikulation eines Schauspielers.

¹⁵⁸ Cf. Mann, Klaus, *Mephisto*, Hamburg, Rowohlt, 2011., p. 60. Seine Stimme konnte zärtlich, übermütig oder gedankenvoll klingen. Es gelang ihm in diesem Augenblick kindlich jung auszusehen, im nächsten aber uralt. Er war ein glänzender Schauspieler.

actor. Las metamorfosis que sufre éste durante su entrevista con Adrian, además de ser características propias del demonio medieval, son, también, las cualidades de un actor, o charlatán, llevadas al extremo. A tiempo que, con base en lo anterior, uno puede asumir que el mismo diablo, el cual ha aparecido ya con Chamisso y en el Mephisto es el mismo que se aparece a Adrian en su habitación.

El ejercicio de montaje va más lejos. Pues, en el mismo capítulo, tiene lugar una breve disertación con respecto a la confianza que implica nombrar a alguien con el nombre propio o “tutear”. El primer reproche que Adrian dirige a su desconocido visitante, es la confianza que éste se toma al interpellarlo con el pronombre personal de la segunda persona del singular. “Tú” “Quién me habla de tú?”¹⁵⁹ Así, la distancia que hay entre individuos disminuye. Hablar, pues, a alguien, de “tú” hace evidente una cercanía que no existe en el caso de Adrian. Consciente de ello, Samael, el demonio asignado a Adrian, se burla del músico tratando de acentuar esa cercanía existente entre ellos, la cual Adrian se empeña en no aceptar: “¿Ah, te refieres a que no hay nadie a quien le hables de tú, ni siquiera al humorista, al gentilhomme, con la única excepción del mejor amigo de la infancia, el [compañero] leal, quien te llama por tu primer nombre, pero tú a él no?”¹⁶⁰ Samael, desea, así, acentuar el pacto que los une. Después de todo, dicho pacto ha sido sellado con sangre. Y, a decir verdad, de una forma mucho más íntima que en los Faustos anteriores.¹⁶¹

¹⁵⁹ Cf. Mann, Thomas, *Doktor Faustus...*, p. 301 [Wer sagt Du zu mir?]

¹⁶⁰ Cf. Mann, Thomas, *Doktor Faustus...*, p. 301 [Ach, du meinst, weil Du niemandem du sagst, nicht einmal Dem Humoristen, dem Gentleman, außer allein dem Kindgespiel, dem Getreuen, der Dich mit Vornamen nennt, aber du nicht ihn?]

¹⁶¹ En el capítulo XIX Adrian comparte el lecho con una prostituta de nombre Esmeralda. Durante el acto sexual contrae sífilis. La sífilis es utilizada por Mann como el elemento catalizador de lo demoníaco en Adrian.

Por otra parte, el hecho de que Samael lo interpele con el pronombre “tú” implica, de cierta forma, que ambos tienen el mismo nivel, digamos, moral. Sin dejar de lado que, en caracteres tan aprehensivos como el de Adrian, implica una invasión al ser que ellos mismos se han forjado.¹⁶² Esta discusión, por otra parte, es un puente más que se tiende entre sendas novelas del padre y del hijo.

En el capítulo segundo del *Mephisto*, tiene lugar el encuentro del actor, Hendrik, con una bailarina, Juliette Martens, quien es nombrada la “Princesa Tebab” o la “Venus negra”.¹⁶³ Este personaje, quien por lo demás habla con un acento del norte de Alemania,¹⁶⁴ funge como profesora de danza y Hendrik, naturalmente, como su alumno. Sin embargo, Klaus se esfuerza en dejar claro que dicha relación no se limita a lo estrictamente pedagógico, sino que debe ser considerada una relación de sumisión o subordinación del uno para con la otra: “Así surgió la relación entre Hendrik Höfgen y Juliette Martens. La muchacha oscura era la maestra – léase la dómina – ante quien estaba el joven pálido como alumno – como el que obedece, quien se denigra quien aceptaba los continuos castigos con humildad así como también [aceptaba] los escasos y parcos halagos.”¹⁶⁵

¹⁶² El tema, como tal, será abordado un poco más adelante. Baste por ahora con hacer notar que en personalidades esquizoides, tal como es descrita la del músico al inicio de la novela, se pone mucho peso en la construcción de la identidad. Un acercamiento repentino conlleva la idea de invasión, idea sobre la cual se mofa el demonio ante el acto defensivo de Adrian.

¹⁶³ Encontré, tardíamente por desgracia, una filiación, presuntamente, existente entre los “orígenes” de la sífilis y el culto de Venus. La *Aphroidite porne* explícitamente. Con ello podría profundizarse la relación entre el “mal francés”, como se llamaba a la sífilis, y la teoría de los humores, con base en las representaciones y vida de Albrecht Dürer. Lamentablemente dicho descubrimiento ha llegado demasiado tarde, pero guardo la idea para una investigación posterior.

¹⁶⁴ Cf. Klaus Mann, *Mephisto*, p. 73. Sie sprach mit einem stark norddeutschen Akzent] Cabe recordar que Samael exige de Adrian que hable sólo en alemán. [Ist es meine Lieblingprache. Manchmal verstehe überhaupt nur Deutsch.

¹⁶⁵ Cf. Klaus Mann, *Mephisto*, p. 73 [So war die Beziehung zwischen Hendrik Höfgen und Julitte Martens entstanden. Das dunkle Mädchen war die “Lehrerin” – also die Herrin; vor ihr stand der bleiche Mann als der “Schuler” – also der Gehorchende, sich Erniedringende, der die häufige Strafe mit der gleichen Demut empfängt wie das seltene, karge Lob]

En un tipo de relación así, es natural que la parte dominante se dirija al esclavo de la forma más directa. Ante lo cual, similar a Adrian en el *Doktor Faustus*, reacciona de forma harto sensitiva. La cual, por lo demás, era la forma en que reaccionaba cada vez que era interpelado con su nombre de pila. “Temblaba de ira y escozor cada vez que era presentado, en un programa o una reseña, como Henrik”.¹⁶⁶ La razón es, al igual que en el caso de Adrian, que el personaje ha dedicado tanto tiempo a la construcción de su personalidad, que resulta una crasa imprecación el ser nombrado, precisamente con el nombre que ha intentado dejar atrás. “Cuando alguien lo llamaba ‘Henrik’ Hendrik se estremecía como ante el primer golpe”.¹⁶⁷ Era, a decir verdad, algo que no permitía a nadie. El nombre “Hendrik” lo había forjado él solo para sí mismo. Ni siquiera su madre tenía autorización para interpelarlo de esa forma. Con la única excepción de la princesa Tebab. El trabajo de construcción llegó al extremo de no contestar cartas que lo nombraran Heinz. Nombre que había sido la forma usual en que lo llamaban hasta que tomó consciencia y decidió convertirse en actor. “Cuando lograrse que, sin excepción, todo el mundo lo reconociese como “Hendrik” habría alcanzado su cometido, sería un hombre forjado”.¹⁶⁸ Lo cual, no hace sino acentuar el escarnio que surge de la completa sumisión del actor para con su *domina*. Es, por lo demás, contra ese tipo de sometimiento y humillación que Adrian se defiende cuando el demonio lo interpela con el pronombre “tú”. La forma que encuentra para defenderse es mediante el empleo del pronombre, antiguo, de

¹⁶⁶ Cf. Klaus Mann, *Mephisto*, p. 68. Er zitterte vor Zorn und Gekränktheit, wenn er sich auf einem Programm oder in einer Rezension als „Henrik“ aufgeführt fand.

¹⁶⁷ Cf. Klaus Mann, *Mephisto*, p. 68. Unter der Anrede „Henrik“ zuckte Hendrik zusammen wie vor dem ersten Schlag.

¹⁶⁸ Cf. Klaus Mann, *Mephisto*, p. 68. Wenn er es erst erreicht haben würde, dass Ausnahmslos die ganze Welt ihn als Hendrik“ anerkannte, dann war er am Ziel, ein gemachter Mann.

cortesía: *Ustedes* [Ihr]. De las implicaciones de este pronombre me ocuparé más adelante. Por ahora, me parece necesario mencionar otro aspecto de la obra de Klaus.

Se ha dicho en otro momento que, para conservar las pretensiones realistas, Mann no podía recurrir a un demonio con cuernos y cola, lo cual ha tenido como consecuencia la acentuación en la importancia del color rojo. Ahora toca al color negro. El color negro hace su aparición con la princesa Tebab. Además de lo dicho más arriba, la princesa funge como la representación del sexo en la novela. Es descrita como un ser sensual, por quien Hendrik tiene un particular deseo. Y, si bien la intensidad de éste varía con el pasar de la novela, no deja, en momento alguno, de ser un personaje, en el cual la sexualidad halla representación. Ahora bien, es necesario hacer notar, como ya se aludió arriba, que es una princesa negra. Su piel es oscura y contrasta con aquella del actor. Pese a ser producto de una relación interracial, producto de una madre negra y padre blanco, “la raza oscura se demostró más fuerte que la clara”.¹⁶⁹ Su piel, pues, no tenía resabios de la sangre blanca. La impresión que dejaba era la de ser una persona completamente oscura. “no se veía como mestiza, sino casi como pura sangre”.¹⁷⁰ Todo su cuerpo y, quizá, su ser, era oscuro. Desde el cabello hasta los pies. Lo único que había de menos negro en su cuerpo eran las palmas de sus manos. Ella, por su parte, gustaba de modificar el teson de su cuerpo, mediante el empleo de maquillaje. No me atrevo a especular acerca de los motivos que Klaus tenía en mente al momento de redactar este pasaje de su novela. Pero podemos deducir la importancia que tuvo para Thomas Mann, al momento de leerlo, cuando, tomando en cuenta lo dicho anteriormente sobre el color rojo, leemos que la princesa,

¹⁶⁹ Cf. Klaus Mann, *Mephisto*, p. 70. die dunkle Rasse hatte sich als stärker erwiesen als die helle.

¹⁷⁰ Cf. Klaus Mann, *Mephisto*, p. 70. Sie sah nicht nach „Halbblut“ aus, sondern beinah nach Vollblut.

con base en su modificación cosmética, imprimía un color rojo a sus prominentes pómulos: “Sobre los fuertes y brutales huesos de sus pómulos yacía el rojo brillante y artificial como un brillo febril”.¹⁷¹ Así, sobre el sexo, la sensualidad, la humillación, se asienta, el mal. Sobre lo negro que implica el impulso insaciable del sexo, se insinúa, de forma tenue pero contundente, la presencia del mal representada por el color rojo sobre las mejillas de la princesa Tebab.

En este juego de colores, además, se oculta la presencia, también, de la magia, pues, detrás del color negro, se insinúa la *Melancolía*, un grabado realizado en 1514 por el artista alemán Albrecht Dürer.

Albrecht Dürer, oriundo de Núremberg, es mencionado en diversos pasajes de la novela de Mann.¹⁷² Y, de entre las obras que se citan, directa o indirectamente de él, destaca la *Melancolía*.¹⁷³ Éste grabado, siguiendo la interpretación tradicional del mismo, representa un ser andrógino, con un parecido considerable con el autor, atormentado por el peso de la melancolía, la cual, en el siglo XVIII era conocida como el mal alemán. Dicho mal encuentra sus orígenes en la teoría antigua de los humores. Según ésta, existen cuatro fluidos o humores: bilis negra, bilis amarilla, sangre y flema. De ellas nos importa la primera, pues melancolía comparte la raíz griega “melas” cuyo significado es “negro”. Así, la melancolía es un desequilibrio entre humores, de entre los que predomina la bilis (chole) negra (melas), etimologías, cuyo resultado es la palabra melancolía.

¹⁷¹ Cf. Klaus Mann, *Mephisto*, p. 70. über den starken, brutal geformten Backenknochen lag das künstliche Hellrot wie ein hektischer Schimmer.

¹⁷² Cf. Mann, Thomas, *Doktor Faustus...*, capítulos XII, XXV, *passim*.

¹⁷³ Cf. Mann, Thomas, *Doktor Faustus...*, p. 127. Darüber an der Wand war mit Reissnägeln ein arithmetischer Stich befestigt, den er in irgendeinem Altkramladen aufgetrieben: ein so genanntes magisches Quadrat, wie es neben dem Stundenglase, dem Zirkel, der Waage, dem Polyeder und anderen Symbol auch auf Dürers “Melancholia” erscheint.

Ésta ha sido relacionada, desde tiempo atrás, con el estereotipo del artista. Y, siguiendo un vertiginoso juego de asociaciones, dicho mal está auspiciado por el planeta Saturno. “Mercurio es el arquetipo de los hombres de acción, alegres y energéticos. Según la tradición, los artesanos, entre otros, nacen bajo su signo. Saturno es el planeta de los melancólicos. Y los renacentistas descubrieron que los artistas emancipados de su tiempo mostraban las características del temperamento saturnino, eran contemplativos, meditabundos, recelosos, solitarios, creativos.”¹⁷⁴

En favor de esta interpretación, hay en el grabado de Dürer dos elementos relacionados directamente con Saturno, a saber, la escalera y el reloj de arena. Ambos aparatos destinados a medir el tiempo, pasatiempo perenne al que se dedicaba Cronos al devorar a sus hijos.

¹⁷⁴ Apud, Núñez, Florencio, “Sobre la bilis negra o el mal de Saturno” en *Ars Medica, Revista de humanidades*, No. 2, 2008, pp. 174-189, p. 180.

Presagium pestis



If you wish to know the origin and the cause of this scourge which now affects us, rise your looks to the ethereal spaces, the abode of the Immortals, to search with me what the situation of the stars was and what presages they furnished at the time this disease appeared among us

Hieronimus Fracastorius, *Syphilis*, Lib. I

Llama la atención, sin embargo, que la astrología, apuntalada por el planeta Saturno en la Melancolía, aparece también en otro trabajo de Albrecht Dürer, a saber, en la representación que éste hace de un enfermo de sífilis. Mis conocimientos en cuanto a heráldica e historia plástica son escasos. Y, lamentablemente, no he tenido acceso a mucha información sobre el particular. Sin embargo, la relación que veía Dürer entre Saturno, la melancolía y la sífilis debía ser evidente. Al grado de crear dos obras, la Melancolía y [Enfermo de] Sífilis, en las cuales se comparte el mismo planeta para identificar dos males distintos.¹⁷⁵ Para mí, resulta importante pues no hay que olvidar que Adrian tiene presente el grabado Melancolía al momento de componer y enloquece a causa de *la maladie française*, que era como se denominaba la sífilis.

No es casual, por otra parte, que se ponga tanta atención a dicha enfermedad. Pues en ella copulan tanto el mal,¹⁷⁶ como el sexo, la astrología y la magia.¹⁷⁷ Sin olvidar

¹⁷⁵ Lo único que encontré al respecto, es que había la creencia de que la sífilis surgió de la conjunción entre el planeta Marte y Saturno.

¹⁷⁶ Las interpretaciones médicas del siglo XIX conllevaban una fuerte carga moral, por lo que una enfermedad venérea implicaba una desacreditación de corte ético además de los malestares propios del cuerpo. En su libro, por ejemplo, *Histoire de la syphilis dans L'antiquité*, Julius Rosenbaum escribe "C'est donc dans la volupté o dans l'abuse des plaisirs de l'amour que nous devons chercher la cause principale des affections génitales".

¹⁷⁷ Otra de las razones por las cuales el Demonio muta durante su entrevista con Adrian es la siguiente. El cuadro clínico de la sífilis es muy diverso, hay distintos síntomas que aparecen de acuerdo a la constitución física del individuo, sin que sean los mismos para todos. Esto llevó a una cierta imposibilidad por parte de los médicos para diagnosticar el mal. Una vez, empero, que se hubo llegado a la conclusión de que todos los

que ha sido una enfermedad compartida por muchos artistas afamados del pasado, entre los que destaca, el mismo Nietzsche¹⁷⁸, Schubert, Schumann y Dürer, Maupassant, entre otros tantos.

Ahora bien, el sexo juega un papel relevante en la novela, pues es mediante éste que se firma el pacto entre el Demonio y Adrian. Dado que Mann, con objeto de ser fiel a sus pretensiones realistas, entre otras razones, renuncia a la descripción de un demonio medieval, es necesario modificar, asimismo, la forma en que se lleva a cabo el pacto. En lugar, pues, de pinchar el dedo del músico y firmar con el suero de su cuerpo un papiro, Mann hace que su personaje se aparee con una prostituta infectada de sífilis. El acto conlleva implícita la sangre y la enfermedad se convierte en el elemento demoníaco que ingresa en el cuerpo de Adrian. Hasta el final del escrito, no se sabe si la entrevista con Samael ocurrió verdaderamente, o si fue resultado de la enfermedad. Incluso Zeitblom, al transcribir la carta de Adrian, duda de la existencia del maligno. Sin embargo, se aterra al pensar que estas opiniones provengan de su amigo de la infancia.¹⁷⁹ Queda, entonces, sin dilucidar, si verdaderamente se trata de una enfermedad o es, en efecto, el demonio quien se presenta ante el enfermo. Pues existe, también, la posibilidad de que sea la enfermedad lo que *posibilite* a Adrian *ver* al Diablo.¹⁸⁰ En cualquiera de los casos es el coito con Esmeralda, la prostituta,

síntomas provenían de una única enfermedad, se le dio el sobrenombre de “la grande imitatrice”. Samael, en este caso, no es sino la extrapolación de dicho término.

¹⁷⁸ En toda la novela no hay una sola mención de Nietzsche. Esto se debe a que el personaje principal, Adrian, es un montaje del filósofo. Muchos de sus atributos, así como vivencias [+Entre la que destaca la visita al burdel narrada en *Ecce homo*, la cual es narrada puntualmente en el capítulo XVI por lo que sería una contradicción nombrarlo.

¹⁷⁹ Cf. Mann, Thomas, *Doktor Faustus...*, p. 298. Ein Dialog? Es ist in Wahrheit ein solcher? Ich musste wahnsinnig sein, es zu glauben.

¹⁸⁰ Cf. Wegner, Michael, *Zu den Teufelsgestalten bei Thomas Mann und Fedor Dostoevskij*, Dostoyevsky Studies, Jena, Volume 9, 1988, p. 2. kann aber auch sein, dass er [der Gehirnzustand] es ihm *ermöglicht* ihn [den Teufel] zu sehen.

aquello que funge como elemento unificador. Coito, por lo demás, satanizado desde un inicio¹⁸¹ y no libre de ambigüedades.¹⁸²

El resultado de la cópula, por otro lado, determina el Demonio que es asignado a Adrian, cuyo nombre he mencionado ya, a saber, Samael. Éste aparece en diversos textos de la tradición judeo-cristiana. Destaca, entre ellos, la anécdota en que es representado como consorte de Lilith¹⁸³, con lo que se refuerza su relación con el sexo. Samael, en palabras de él mismo, es “Ángel del veneno”.

En el capítulo XIX Adrian se deja infectar con sífilis. Su demonio se define a partir de ese hecho, pues la enfermedad es considerada el equivalente de un veneno que contamina la sangre del compositor. El veneno es, así, la enfermedad que él mismo deja insertar en su cuerpo. Hay que señalar que la elección de la enfermedad tampoco ocurre por casualidad. Pocas enfermedades, desde mi punto de vista, poseen tantas aristas con respecto a su desarrollo y la historia que las sigue en cuanto a su diagnóstico, origen, causa y tratamiento.

¹⁸¹ Durante sus clases de teología, Adrian asiste a una clase con el teólogo Schleppfuss. Éste, quien tiende más a la demonología que a la teología, se esfuerza en dejar clara la relación entre el pecado, la tentación y el sexo. Entre las numerosas alusiones al respecto, dice: “Der Gegenstand, das Instrument der Versuchung, war das Weib. Sie war damit freilich auch das Instrumentum der Heiligkeit, denn diese gab es nicht ohne tobende Sündenlust” (Mann 1948: 143). Estas palabras, además, son dichas por Juan el Bautista en *Salomé*, obra homónima redactada por Oscar Wilde, la cual fue escrita en francés y sirvió de libretto para la opera de Strauss. [C’est par la femme que le mal est entré dans le monde].

¹⁸² Hay, sobre todo en la primera parte de la novela, una controversia entre el papel que juega el sexo en el amor y viceversa. En el capítulo en el cual se narra la relación entre Adrian y Esmeralda, se hace hincapié en ello, haciendo parecer el acto de infección un acto de amor. “Die Unglückliche warnte den Verlangenden vor “sich”, das bedeutete einen Akt freier seelicher Erhebung über ihr erbarmungswürdige physische Existenz, einen Akt menschlicher Abstandnahme davon, einen Akt der Rührung, — das Wort sei mir gewährt — einen Akt der Liebe” (Mann 1948: 207).

¹⁸³ Lilith, deidad sumeria, sufrió diversos cambios con el paso del tiempo. En la tradición judeo-cristiana, es considerada la primera mujer otorgada como compañera a Adán. Lilith, sin embargo, poseía un gran apetito sexual y tomaba, usualmente, la iniciativa. Como consecuencia, Adán se quejó ante el Creador, quien la desterró del paraíso y creó otra mujer, Eva. Para que ésta no causara el mismo tipo de problemas que su predecesora, fue creada a partir de la costilla del hombre, con miras a que fuera dependiente de él. Dios mandó, por otra parte, arcángeles, entre los que se contaba Samael, a perseguirla. Samael fue el primero en encontrarla y, contrario a lo ordenado por el Todopoderoso, lejos de exterminarla se convirtió en su pareja. Las versiones varían mucho. Cf. Patai, Rafael, *Lilith*; L. Nydler, Edward, *The legend of Lilith: The origin of evil and the fall of man*.

Lo primero en justificar lo anterior es la descripción del tiempo en que la enfermedad aparece en el grabado de Dürer, 1484. Época, según Samael, en que confluyeron una serie de catástrofes naturales y de origen humano. El ex arcángel menciona algunos de los eventos que tuvieron lugar en ese tiempo. “Cruzadas de niños y hostias que sangraban, hambruna, zapatos de agujeta, guerra y la peste en Colonia, meteoros, cometas y un gran número de señales, monjas con estigmas, cruces que aparecían en los ropajes de la gente, quienes, con la blusa extrañamente persignada como estandarte, quieren marchar en contra de los turcos”.¹⁸⁴

Es en ese contexto que la sífilis ataca con mayor ferocidad. La gente moría de forma terrible y aquellos que buscaban una respuesta deseaban encontrarla en los cielos. “Si deseas conocer el origen y la causa de esta plaga que nos afecta ahora, levanta tu vista a los espacios eternos, la guarida de los inmortales, para buscar conmigo cuál era la situación de las estrellas y qué presagios incubaban en el tiempo en que la enfermedad apareció entre nosotros”.¹⁸⁵ El anterior fragmento fue tomado de un poema redactado en 1530, por el médico y filósofo Hieronymus Fracastorus. La importancia del mismo radica en que en él acuña, presuntamente por vez primera, el nombre con que se conoce la enfermedad, así como causas posibles y cuadro clínico (lo más cercano a ello). Debido a la importancia del mismo, me parece muy factible que Mann lo haya consultado y actualizado algunos aspectos del mismo dentro de su novela. Se dice, por ejemplo, en el texto de Fracastorus: “Doscientos años antes, en el

¹⁸⁴ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 311. Kinderzüge und blutende Hostien, Hungersnot, Bundschuh, Krieg und die Pest zu Köllen, Meteore, Kometen und grosse Anzeichenn, stigmatisierte Nonnen, Kreuze, die auf den Kleider der Menschen erscheinen, und mit dem wundersam bekreuztem Mädchenhemd als Banner wollen sie gegen die Türken ziehen.

¹⁸⁵ Cf. Fracastorus, Hieronymus, *Syphilis*, del original latino. A translation in prose of Fracastor's immortal poem, St. Louis Missouri, The Philmar Company, MCMXI., p. 20.

tiempo preciso en que Marte unió sus rayos con el fuego funesto de Saturno [...] una fiebre de naturaleza completamente nueva”.¹⁸⁶ Con ello da cabida a una explicación astrológica del mal de los galos. El planeta Marte se asocia con el signo del escorpión, lo cual, ya ha sido dicho arriba, constituye el signo que rige la imagen del sifilítico plasmada por Dürer. Dicho fenómeno es relatado, escuetamente, por Samael durante la entrevista con Adrian. “[En ese momento] entraron en contacto los planetas indicados bajo el signo del Escorpión”.¹⁸⁷ Según el poema, pues, de que aquí se habla, se hace referencia a la influencia de las estrellas en la aparición del mal. Mismo que era considerado, desde antes, la venganza del planeta Venus:¹⁸⁸ “y tampoco se puede dudar que los elementos en su estado de reposo, al igual que durante las grandes revoluciones que los agitan, están sometidos a muchas influencias siderales a las que obedecen, sea por parte de la luna, reina de la noche, quien mantiene dentro de sus reglas los océanos y todos los demás principios de la naturaleza; o por la estrella siniestra, Saturno, o por los fuegos benéficos de Júpiter los rayos de Marte y Venus”.¹⁸⁹

La influencia de las estrellas se aúna a la *teoría de miasmas*, la cual explica el surgimiento de enfermedades a causa de los *miasmas*. Éstos son una serie de, digamos, depravaciones que surge en el aire y lo contamina. Sirve como caldo de

¹⁸⁶ Cf. Fracastorus, Hieronymus, *Syphilis* p. 20.

¹⁸⁷ Cf. Mann, Thomas, *Doktor Faustus...*, p. 311. Da traten die rechten Planeten im Zeichen des Skoprions zusammen.

¹⁸⁸ En el texto de Rosenbaum se menciona, en el capítulo doce *De la pédéastie*, la modificación que, presuntamente, tuvo lugar en el culto a Venus. Ésta, patrona del amor y el acto de reproducción, devino, como consecuencia del uso excesivo de los órganos genitales con fines hedonistas, en la *Afrodite porne*, una especie de representación de la lujuria y el libertinaje. La deidad, consecuentemente, llena de ira dejó esparcirse la enfermedad en forma de castigo para los libidinosos.

¹⁸⁹ Cf. Fracastorus, Hieronymus, *Syphilis*, p. 19. And it is not doubtful, either, that the elements in state of repose in the same manner as during the great revolutions which agitate them, are subjected to multiple sidereal influences which they obey, either from the moon, the queen of night, which hold under its laws the seas and the moist principles of nature, or from the sinister star Saturn, or from the beneficent of Jupiter the rays of Mars and Venus.

cultivo de malestares y los propaga con la omnipresencia del viento. Éste, como es de suponerse, es en extremo sensible a la influencia de los astros. Los cuales, por lo demás, eran considerados un veneno. “¿Cuál era el origen de este veneno? Debemos creer que los rayos del sol, asociados con la influencia maligna de las estrellas, cultivaron de la tierra y de las aguas vapores insalubres que esparcieron en el aire *miasmas* contagiosos, los gérmenes de una enfermedad hasta entonces desconocida?”¹⁹⁰. Es, me parece, este proceso el que se asume cuando el demonio de Adrian, continuando con su perorata, afirma: “Entonces vinieron los pequeños delicados, [...] los amados huéspedes provenientes de las indias orientales, a territorio alemán, las hordas de la plaga”.¹⁹¹

Samael habla de la sífilis como de un animal domesticado. En parte, eso refiere a que dicha enfermedad proviene de él mismo. Pero, al continuar con su discurso, se deja ver que también habla de los avances científicos. Pues, si bien Mann presupone la tradición, al hacer referencia a Fracastorus, también poseía un gran conocimiento acerca de los avances médicos de su tiempo. Ello trasluce cuando él menciona a la enfermedad de acuerdo al agente causal. “Nuestra Venus blanca, la espiroqueta pálida”.¹⁹²

La sífilis es una bacteria alargada que pertenece al género de las espiroquetas debido a su forma de espiral. Se le denomina “pálida” pues no congenia con los tintes utilizados para examinar bacterias. Su movilidad proviene de su forma de espiral y es usual que gire para andar. Ello incrementa la rapidez con que es capaz de invadir

¹⁹⁰ Cf. Fracastorus, Hieronymus, *Syphilis*, p. 22. What was the origin of this poison? Are we to believe that the sun's rays, associated with the malign influence of the stars, raised from the bosom of the earth and of the waters unhealthful vapors which spread in the air contagious miasms, the germs of a disease as yet unknown.

¹⁹¹ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 311. Da kamen die zarten Kleinen, [...] die lieben Gäste aus Westindien ins deutsche Land, [...] die Geisselschwärmer.

¹⁹² Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 312. unsre bleiche Venus, die spirochaeta pallida.

el organismo. Su cuadro clínico, como se dio en otro momento, incluye un número considerable de síntomas, los cuales dificultaban el diagnóstico y le valió el sobrenombre de “la gran imitatriz”.

Comienza, usualmente, con la aparición de pápulas indoloras en los órganos sexuales, por medio de los cuales ingresó al organismo. Puede ser la parte baja y media del pene en el varón o la pelvis y los labios vaginales en la mujer. Es factible, asimismo, encontrar pápulas en los labios, en la mano o el recto. Sin embargo, también pueden aparecer en lugares no necesariamente involucrados en el coito, como son, pecho, espalda, brazos, etc. “Desconocida hasta nuestros días, estas erupciones consisten en pústulas y granos cónicos, los cuales, cargados de líquidos corruptos, no tardan en abrir para permitir escapar el mucoso y virulento líquido pútrido y purulento”.¹⁹³

El siguiente paso es la expansión de las pústulas por todo el cuerpo, las cuales pueden sobrelaparse con las anteriores, mostrarse como un síntoma único, o aparecer de forma alternante. La diferencia para con aquellas de la primera fase, yace en que éstas son dolorosas, alcanzan el cuero cabelludo, las mucosas y van acompañadas de fiebre y malestar general. Puede aparecer en los ojos o mediante complicaciones generales y/u otras enfermedades como rinitis, hepatitis, artritis etc: “Ocurre que se ve a úlceras horribles cubrir partes del cuerpo, desnudando los huesos, devorando los labios y penetrando la garganta”.¹⁹⁴

¹⁹³ Cf. Fracastorus, Hieronymus, *Syphilis*, p. 26. Unknown up to our own days, this eruptions consist on pustules and conical pimples, which gorged with corrupted liquids, are not slow in opening the scape of a mucous and virulent sanious liquid.

¹⁹⁴ Cf. Fracastorus, Hieronymus, *Syphilis*, p. 26. It is thus that horrible are seen covering the limbs, nuding the bones, eating the lips and penetrating the throat.

La tercera fase consiste en una recuperación aparente. Las pápulas desaparecen, el malestar cesa y el enfermo parece sano.

En la cuarta fase aparece la neuro-sífilis. Ésta se consideraba el último estadio de la enfermedad, la cual, se pensaba, precisaba de tiempos de incubación largos, durante los cuales la enfermedad se hallaba latente. Sin embargo, se ha demostrado que no es, necesariamente, así. Ésta puede aparecer al mes de haber sido contraída la enfermedad y puede manifestarse de dos formas, a saber, una sintomática y una asintomática. La primera va acompañada de degeneración en el sistema nervioso motor. El enfermo pierde movilidad y velocidad de reacción. Pueden, nuevamente, aparecer lesiones en la piel y a mucosa similares a otras enfermedades de la piel, como tuberculosis, sarcoidosis y la lepra.

Samael alude a ésta última, pues, antes del descubrimiento de los antibióticos, la enfermedad cobraba una violencia tan terrible, que cualquiera de los síntomas anteriores se manifestaba de una forma siniestra e implacable. Era usual que el enfermo perdiese, al igual que con la lepra, partes enteras de su cuerpo. El caso que el demonio cita es el de la nariz: “[Las bacterias] han sido ya entrenadas y domesticadas desde hace tiempo, y, en las viejas tierras donde se hallan en su casa, ya no hacen tanto alboroto como antes, con chichones abiertos, pestilencia y narices caídas”.¹⁹⁵ “Cuántos pacientes, víctimas de esta plaga, han contemplado con horror sus rostros y su cuerpo cubiertos por las terribles marcas”.¹⁹⁶ La neuro-sífilis asintomática, por supuesto, se presenta sin que se muestren los demás síntomas.

¹⁹⁵ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 312. Sind übrigens recht gesittet und domestiziert schon längst und machen in alten Landen, wo sie so viele Jahrhunderten zu Hause sind, nicht mehr so grobe Büffelpossen wie ehemals mit offener Beul und Pestilenz und abgefallenen Nasen.

¹⁹⁶ Cf. Fracastorus, Hieronymus, *Syphilis*, p. 26. How many patients, sorrowful victims of this plague, have contemplated with horror their faces and their bodies covered with the hideous taints.

El objetivo del anterior resumen es explicar el método de Mann para la credibilidad. Dado que Adrian permanece aislado de los demás, los síntomas primarios pueden haber ocurrido sin que nadie lo haya notado. Puede, sin problemas, haber vivido durante años sin que los síntomas fuesen conocidos más que por él. Anteriormente se tenía la creencia de que, la *neurolyues*, como se denomina ahora a la neurosífilis, aparecía, siempre, acompañada de degeneración motora y tras periodos en que la enfermedad se hubiese hecho manifiesta mediante cualquiera de los síntomas arriba mencionados. Actualmente, sin embargo, se tiene la convicción de que la enfermedad puede llegar a las neuronas sin necesidad de atravesar por la sintomatología restante. En este estadio, las bacterias atacan directamente los haces neuronales, provocando diferentes estratos de daño, causando degeneración y atrofia. Conforme avanza la enfermedad, el estado mental del paciente decae. Comienza con ideas fijas y/o dislocadas. La memoria a largo plazo sufre daños, mientras que se experimentan momentos de apatía, euforia, ideas demenciales, estados similares a trances y alucinaciones. “El compromiso precoz de las meninges durante el periodo secundario de la enfermedad hace que la espiroqueta se consolide en esas estructuras, combinando la inflamación meníngea con el daño de los vasos”.¹⁹⁷ Es este proceso el que describe Samael a Adrian: “dicho en corto, la meta-espirósis, es el proceso en las meninges, y te lo aseguro a ti, es como si algunas de nuestras pequeñas tuviesen una pasión por la parte de arriba, un cierto amor por la región de la cabeza, las meninges, la aracnoides y la *Dura mater*, aquellas que cubren el interior

¹⁹⁷ Cf. Nuñez, Carolina, Renato Verdugo L. y Luis Cartier R, *Meningovascularitis luética de la médula espinal: "Spinal vascular syphilis of Singer"*, Revista chilena de neuropsiquiatría, REV. CHIL. NEURO-PSIQUIAT 2009;47(2): 138-143., p. 2.

de la delicada parénquimia, y se aglomeran desde el primer recorrido general precisamente allí”.¹⁹⁸

Con ello se logra otro fenómeno en la novela, pues la cita de esta enfermedad indica que Mann no sólo utilizó *Belletristik* [Literatura] para la composición de su novela, sino, también, textos provenientes de medicina antigua y contemporánea a él. Así, logra dar, por un lado, sustento al realismo que profesaba al aludir al cuadro clínico de su personaje. Al mismo tiempo, logra anclar la situación de Adrian en un contexto mítico-espiritual donde, al lado de la enfermedad, surgen la astrología y mitología unificadas. Por otra parte, la ambigüedad del demonio, la duda en cuanto a su existencia, permanece. A tiempo que amplía su horizonte y permite la confluencia de ambas interpretaciones sin negar la una a la otra. Muy por el contrario, abre paso a interpretaciones híbridas. Deja latente la profundización en la interpretación médica de su novela y, simultáneamente, mediante la astrología, permite el hecho de que el demonio de Adrian sea Samael. La alusión a Dürer, por otro lado, introduce un elemento más, y, de hecho, a la música como alquimia. Lo cual constituye el apartado final de este trabajo.

¹⁹⁸ Cf. Mann, *Doktor Faustus...*, p. 313. Kurzum , die Metaspirochaethose, das ist der Menineale Prozeß, und ich versichere dich, es ist gerade, als hätten gewisse von den Kleinen eine besondere Vorliebe für die Kopfgregion, Die Meningen, die Dura mater, das Hirnzelt, die Pia, die das zarte Parenchym im Inneren schützen, und schwämten vom Augenblick der ersten Allgemeindurchseuchung leidenschaftlich dorthin.

speculum musicae



Se ha hablado ya de algunos atributos que tiene Samael y las relaciones que es capaz de posibilitar. Su relación con la Sífilis, empero, no es su único atributo. En el caso de la novela, si bien no deja de lado lo dicho anteriormente, es citado a partir de otra fuente, a saber, el *Freischütz* de Carl Maria von Weber. Ésta es una ópera en tres actos, la cual es considerada uno de los pilares de la música alemana. En ella, entre otras cosas, se trata el tema de la magia y del *Doppelgänger*.¹⁹⁹ Pues un mismo personaje, Kaspar, resulta ser, al final, la encarnación del demonio Samael. El hecho de que el demonio de Adrian sea Samael, y que éste sea introducido, no con base en la literatura, sino como parte de una obra musical, permite retomar un tema que fue fugazmente aludido al inicio de este trabajo: La música.

Ya se ha hablado del gusto que tenía Mann por la música. Y se ha mencionado la forma en que ésta aparece en su obra como método de redacción: el empleo del motivo, en sentido musical, como forma creativa. Ahora bien, es harto importante la forma en que aparece la música dentro del capítulo XXV de la novela. En primera instancia, es necesario apuntalar que, si bien el lector no tiene el original en sus manos, se hace notar que la carta, o el papiro, sobre el cual se haya redactada la entrevista entre Adrian y Samael, es un pautado: “con mi propia pluma transcribo, en mi manuscrito, palabra por palabra, [el texto de Adrian] del pautado, el cual está cubierto con su ya característica grafía, pequeña, antigua, adornada y profundamente

¹⁹⁹ Sin profundizar en el tema, entiendo aquí por *Doppelgänger* el desdoblamiento de un personaje.

negra, la grafía de un monje, podría uno decir”.²⁰⁰ Nuevamente, se trata de una alusión, aparentemente, casual. Sin embargo, se ve reforzada por el comentario siguiente, vano, si se toma en cuenta que Zeitblom conoce muy bien a Adrian: “Del pautado se sirvió, obviamente, porque en ese momento no tenía otro a la mano, o porque la tienda que se encuentra abajo, en la plaza de la Iglesia de San Agapito, no pudo ofrecerle un papel más aceptable”.²⁰¹ No conforme con los indicios mencionados, Zeitblom describe cómo estaba escrito el pautado. Una observación, nuevamente, innecesaria una vez que se ha asumido que el empleo del pentagrama ha sido casual y no premeditado. “Hay, siempre, dos líneas en el sistema superior y dos en el sistema del bajo, pero, en medio, el espacio blanco está lleno, siempre también, por dos líneas”.²⁰² No huelga decir, pues, que se trata de un “gran pentagrama” el cual es utilizado para la notación del piano. Por otro lado, es importante la forma en que éste ha sido llenado, pues, por la manera en que es descrito, se trata de una partitura de piano con bajo continuo y, por lo que parece, llena de arpeggios.

Así pues, el escrito en que Adrian plasma su entrevista con el Maligno, es una partitura. Y una de las primeras amonestaciones de Samael para Adrian es que la entrevista no es música. “Pero nosotros no estamos haciendo música ahora

²⁰⁰ Cf. Mann, Thomas, *Doktor Faustus...*, p. 298 [Mit dem eigenen Kiel übertrage ich sie Wort für Wort von dem Notenpapier, das mit seinem schon früher charakterisierten, kleinen und altertümlisch schnörkelhaften, tiefschwarzen Rundschriftfederzügen, einer Mönschschrift, möchte man sagen, bedeckt ist, in mein Manuskript]

²⁰¹ Cf. Mann, Thomas, *Doktor Faustus...*, p. 298 [Des Notenpapiers hat er sich bedient offenbar, weil ihm im Augenblick kein anderes zur Hande war, oder weil der Kramladen drunten am Kirchplatz des hl. Agapitus ihm kein genehmes Schreibpapier bot.]

²⁰² Cf. Mann, Thomas, *Doktor Faustus...*, p. 298 [Es fallen immer zwei Zeilen auf das obere Fünfliniensystem und zwei auf das Bass-System; aber auch der weisse Raum dazwischen ist durchweg mit je zwei Schreibeilen ausgefüllt]

mismo”²⁰³. Más adelante, y con miras a reforzar la idea de que la carta no se trata de un testimonio escrito, sino de notación musical, el músico se burla del exarcángel, cuando éste le revela su identidad oculta. “¡Samiel, es para botarse de risa! ¿Dónde está tu Fortissimo en Do menor, tomado del trémolo de cuerdas, maderas y trompetas, el que surge del abismo del fa sostenido menor como tú de las rocas, aquel pueril terror para el público romántico? ¡Me maravilla no escucharlo!”²⁰⁴

Según Samael, el hecho de que Adrian no lo escuche es cuestión de madurez: “Los ejecutaremos para ti, en cuanto estés maduro para escucharlo”²⁰⁵ La amonestación, si bien se refieren, en la novela, a la música posterior del compositor, está dirigida, antes bien al lector. Éste se hallará en condiciones de escuchar la música escrita en la carta de Adrian, en tanto posea la madurez suficiente para entender que el capítulo entero es, quizás, la composición más complicada del protagonista. La música juega un rol muy importante dentro de la novela. Sin embargo, debido a razones de espacio y argumentación, me limitaré a mencionar, fugazmente, la manera en que Mann relaciona ésta con la magia.

En la habitación del músico, cuando niño, hay un cuadro colgando de su muro con un cuadrado mágico y la Melancolía de Dürer está junto a él. El grabador plasmó, también, un cuadrado mágico. El atributo principal de este juego es la idea de que la suma de los números contenidos en él debe dar el mismo resultado. Sin importar, además, de qué forma se lleve a cabo la sumatoria, a saber: de arriba abajo, de abajo

²⁰³ Cf. Mann, Thomas, *Doktor Faustus...*, p. 302 [Aber wir machen keine Musik augenblicklich]

²⁰⁴ Cf. Mann, Thomas, *Doktor Faustus...*, p. 306 Samiel. Es ist zum Lachen! Wo ist denn dein c-moll Fortissimo aus Streichertremoli, Holz und Pousanen, das, ingenióser Kinderschreck für das romantische Publikum, aus dem fis-moll der Schlucht hervortritt, wie du aus deinem Felsen? Mich wundert, das ichs nicht höre!

²⁰⁵ Cf. Mann, Thomas, *Doktor Faustus...*, p. 306 Werden vor dir aufspielen, wenn du erst reif bist, es zu vernehmen.

hacia arriba, transversalmente o de forma diagonal. Si bien su funcionamiento obedece a leyes matemáticas, fue muy utilizado por los renacentistas y alquimistas como prueba de magia, tal como su nombre lo indica. Está relacionado con la proporción áurea y, por ende, con la simetría y el número y tipo de aristas que se encuentran en la geometría de los cuadros y esculturas. Muchos significados ocultos en tales obras, se emparentan con el uso de los números y, por contagio, con el cuadro mágico. Por otra parte, Mann se ufanaba de la relación que tenían sus obras con la música. “en lo que a mí respecta, juzguen mis obras de arte como les plazca, pero para mí fueron siempre partituras, tanto la una como la otra.”²⁰⁶

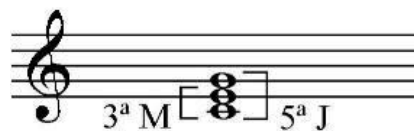
Dado que la música hasta la fecha es explicada con base en las matemáticas, no sería extraño apelar a ella para encontrar patrones en el texto. Y, de hecho, la elección del capítulo XXV para llevar a cabo la entrevista con el demonio tiene una base numérica. No sólo es la mitad evidente de la novela, con veinticuatro apartados anteriores y la misma cantidad de los mismos hacia adelante. Obedece, también, a un juego numérico con la potenciación de los números 3 y 4: “pues 4 al cuadrado (=16) da el número de casillas en el grabado de Dürero, y a partir del 3 al cuadrado (=9) da el número de líneas que contiene la cita de Dante al inicio de la novela. La suma de los cuadrados de los números 3 y 4 (= la segunda potencia) es decir 9+16, como se dijo, da el número del capítulo central, la entrevista con el demonio”.²⁰⁷ La resta de los mismos da 7, número recurrente en el Apocalipsis y en otros grandes escritos

²⁰⁶ Apud, Puschmann, Rosemarie, *Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns Doktor Faustus, Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz, Mit Noten Beispiel, Zeichnungen und Abbildungen*, Bielefeld, AMPAL Verlag Bielefeld, 1983., p. 24 was ich machte, meine Kunst arbeiten, urteil darüber wie ihr wollt und müsst, aber gute Partitüren waren sie immer, eine wie die andere

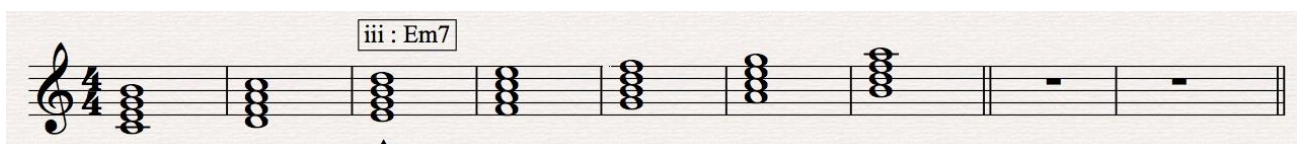
²⁰⁷ Cf. Puschmann, Rosemarie, *Magisches Quadrat...*, p. 14.

cabalísticos, con base en el cual Adrian compone una de sus piezas más relevantes. Entre otros juegos de combinación.

Ahora bien, en el capítulo XXII se describen las bases de un nuevo método de composición que prescinde del empleo de un centro tonal, alrededor del cual giran las armonías y disonancias de una composición. Hay que recordar que la música, hasta finales del Romanticismo, se construye a partir de un único acorde, con base en el cual se construyen la pieza. Dicho acorde, entendiendo por acorde la ejecución simultánea de tres o más sonidos, dicta las leyes que han de seguir los demás sonidos, sea para conservar el equilibrio del mismo o para violentarlo.



Cuando un acorde se ejecuta simultáneamente, se dice que éste es un acorde sintético. Si se ejecuta en arpeggio, una nota después de la otra se dice que dicho acorde es analítico. La música se construye, pues, con base en acordes y arpeggios. Ahora bien, existen escalas, las cuales son acordes ejecutados de forma analítica. Y las escalas, asimismo, pueden ser armonizadas a partir de la primera nota, la cual tiene una relación, de consonancia o disonancia, para con el acorde fundamental.



Así, la fundamental tiene el papel de sol, o centro gravitacional, alrededor del cual giran todas las demás notas y modulaciones. Las disonancias se miden a partir de la fundamental, siendo el mecanismo que la disonancia es mucho más fuerte en tanto

más se aleja del tono principal y la consonancia es mayor en tanto más se parece a la misma. La composición obtiene, según Adrian, grados de libertad, pues es posible incluir, ya sea una disonancia o una armonía, presumiblemente, casi en cualquier momento. Finalmente, aquello que va a determinar su valor dentro de la composición es el tipo de relación que ésta establezca con el acorde fundamental. La libertad yace en el hecho de que cualquier nota es válida, siempre y cuando exista dicha relación.

Se dice, por otra parte, que el tema, recuérdese la idea de Leitmotiv²⁰⁸, se desarrolla, pues sufre cambios, se aleja y se acerca al acorde fundamental. Puede incluir variaciones, reducciones, incluir nuevos motivos o motetes, pero siempre, para ser considerado tonal, debe regresar al acorde fundamental. En tanto menor sea la medida en que esto se cumple, menos relación tendrá la composición con la teoría tonal de la música.

El caso de la música dodecafónica, cuyas bases son expuestas en el capítulo XXII del *Doktor Faustus*, es un método de composición que rechaza la tonalidad. Lejos de basarse en un acorde fundamental, toma como punto de partida una serie, en la cual se encuentran ordenados, de forma arbitrariamente elegida por el compositor, los doce sonidos de la escala cromática. Dicha serie, como se dijo, es arbitraria y debe ser sostenida durante toda la composición. Esto impide la noción de desarrollo, pues no es dado insertar una nota que no aparezca en la serie principal. Tampoco es posible repetir una nota, hasta que se hayan sucedido todos los otros once sonidos acorde al

²⁰⁸ Estoy consciente de que el motivo no es necesariamente un Leitmotiv. Sin embargo, dado lo escueto de este apartado, no me parece grave tomarlos como sinónimos, dado que todo Leitmotiv es un motivo. Por otra parte, la explicación con respecto a la teoría musical, tanto tonal como dodecafónica, en un trabajo de estas extensiones, será necesariamente parca.

planteamiento inicial. De otro modo, se corre el riesgo de dar más valor a una nota en específico y, con ello, de crear, aunque sea escuetamente, una noción tonal.

Una vez que se tiene la serie de doce sonidos, planeada de antemano, sólo es posible incluir cuatro tipos de variaciones, las cuales, como todo lo demás en esta teoría, deben ser aplicados a todos los sonidos de la escala cromática: “Cada tono de toda la composición está determinado por la serie, no hay ya notas “libres””.²⁰⁹ Dichas variaciones son:

Grundreihe [Serie fundamental]: La disposición de los doce sonidos tal como deberán aparecer durante toda la composición.

Umkehrung [inversión]: Cuando se invierten los intervalos de la nota en el pentagrama.

Krebs [retrogradación]: Cuando los sonidos se colocan comenzando por el último sonido y terminan, sin alterar el orden de los demás, con el primero.

Umkehrung des Krebses [Retrogradación de la inversión]: Cuando los sonidos se colocan comenzando por el último y concluyen con el primero en la inversión de la nota fundamental.²¹⁰

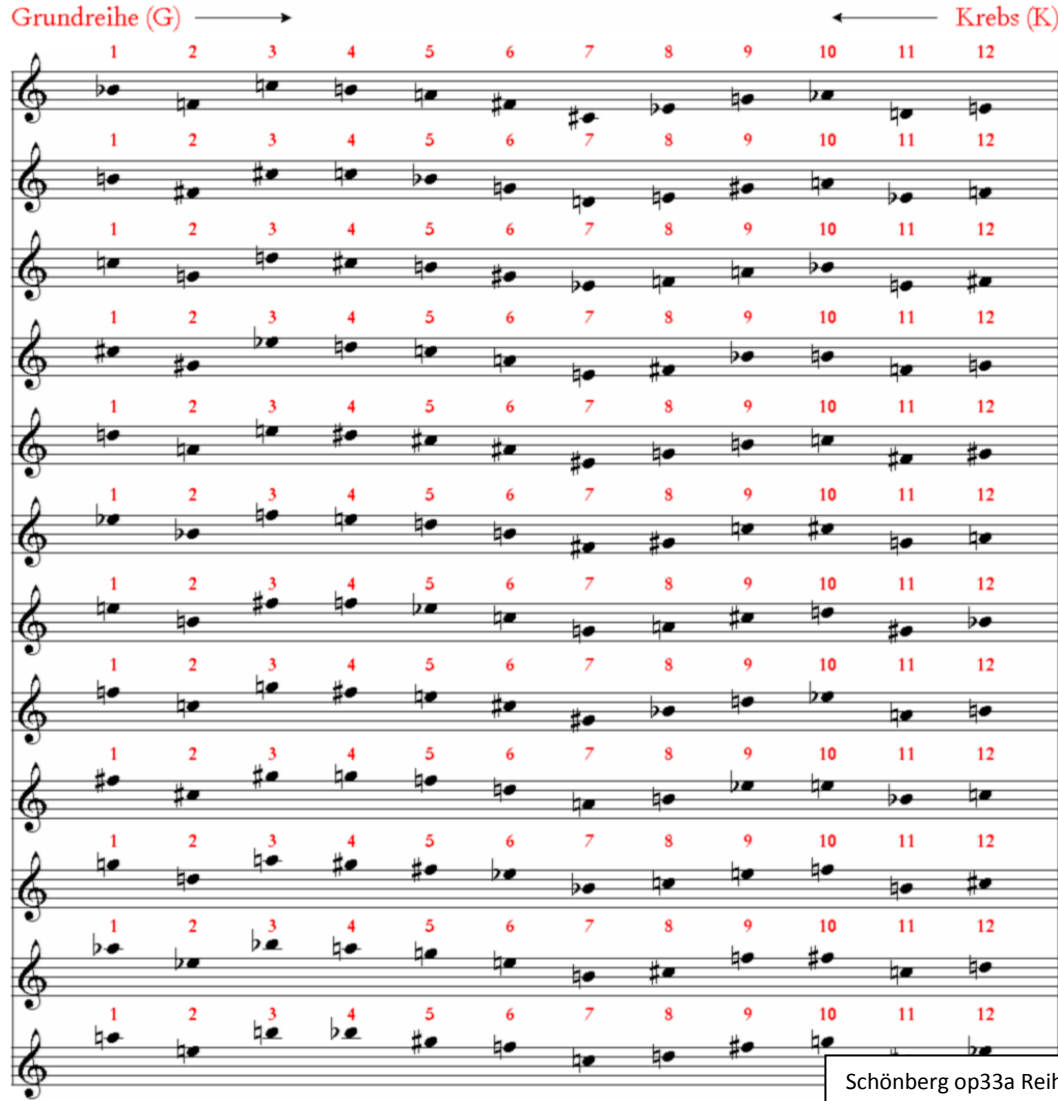
Con base en ello, podemos observar lo dicho arriba en un ejemplo.

²⁰⁹ Cf. Adorno W., Theodor, *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1958. p. 63 [Jeder Ton der gesamten Komposition ist durch diese „Reihe“ determiniert; es gibt keine „freie“ Note mehr]

²¹⁰ Cf. Adorno W., Theodor, *Philosophie der Neuen Musik*, p. 64 [Als Grundreihe, als deren Umkehrung, also indem jedes Intervall der Reihe durch das in der Gegenrichtung ersetzt wird, [...] als Krebs, im Sinne der alten kontrapunktistischen Praxis, so dass die Reihe mit dem letzten Ton beginnt und mit dem ersten schliesst, und als Umkehrung des Krebses]



Los sonidos superpuestos, para evitar el regreso a un centro tonal, deben coincidir con lo dicho hasta aquí, de modo que no importa si se analiza la partitura con base en la armonía o la melodía, ésta debe respetar la serie fundamental y las cuatro variantes que existen de ella.



Schönberg op33a Reihentabelle 2.png En Wikipedia, Entrada, Zwölftontechnik, <http://de.wikipedia.org/wiki/Zw%C3%B6lftontechnik>

Cuando la música abandona la noción de tonalidad, desaparece la libertad dentro del sistema o composición. La única libertad que conserva el compositor es la de idear la serie fundamental. No hay lugar para el desarrollo. “[No hay] como segura consecuencia, temas y en sentido estricto, tampoco desarrollo”.²¹¹ El resto de la composición se convierte en un juego numérico. Se convierte en el trabajo de un matemático que juega, con los números, a la construcción de cuadrados mágicos: “El juego de números de la dodecafonía y la exigencia que ejerce [sobre la composición] recuerda la astrología, y no es un capricho que sus adeptos hayan cedido a ella [la Astrología]”.²¹²

Con esto creo alcanzar un punto en que todo lo dicho hasta aquí se relaciona. Los fragmentos de información dejados a lo largo de este escrito, el mal, la muerte, la enfermedad, etc., se encuentran reunidos en una única composición musical, cuya grafía engañosa nos hace leer letras cuando lo que deberíamos hacer es leer una partitura. Misma que está compuesta con bases dodecafónicas y que tiene una base astrológica. Adrian Leverkühn, pues, es un alquimista, similar a sus antecesores, quién se encuentra en condiciones de utilizar la magia mediante la música. Ésta es una especie de suero mágico a través del cual se infecta al escucha. El músico se torna en una especie de alquimista, combinando sonidos en lugar de pócimas, con miras a confeccionar desconocidos sortilegios. Resta decidir al lector, si ésta exposición alcanza la credibilidad que de él se espera.

²¹¹ Cf. Adorno W., Theodor, *Philosophie der Neuen Musik*, p. 60 [folgerecht überhaupt keine Themen und in strengem Sinne auch keine Entwicklung].

²¹² Cf. Adorno W., Theodor, *Philosophie der Neuen Musik*, p. 66 [Das Zahlenspiel der Zwölftontechnik und der Zwang, den es ausübt, mahnt an die Astrologie, und es ist keine blosse Schrulle, dass viele ihrer Adepten dieser verfielen].

Conclusiones

Was für ein unmögliches Buch musste
aus einer so jugendwidrigen Aufgabe
erwachsen!

Friedrich Nietzsche

El texto anterior terminó de ser redactado en algún momento del mes de abril 2013. Estas conclusiones han sido redactadas, poco más o menos, un año después: junio 2014. A consecuencia de ello, he adquirido cierta distancia para con mis propias palabras, pues, a la linde del tiempo, entiendo mejor las razones y aspiraciones de mi texto.

En principio, mi texto sigue las disertaciones propuestas por el Dr. Torres. Motivo de ello es la complejidad con que fue, no sólo escrito, sino planeado el *Doktor Faustus*. La investigación llevó casi tres años, contados desde el primer contacto que tuve con este texto de Mann. Con el tiempo, a raíz de nuevas lecturas, nuevos conocimientos y nuevas vivencias, llamó mi atención muchos de ellos eran aplicables a la novela en cuestión. Suceso altamente sospechoso. Al inicio pensé que la falla se encontraba en mis ojos, los cuales forzaban conexiones entre temáticas profundamente distintas. En diversas ocasiones intenté comparaciones lo más quirúrgicas posibles. El resultado, empero, fue siempre el mismo. Las filiaciones estaban allí. Y, lo más sorprendente de todo, se multiplicaban, pandémicamente, con cada nuevos dato que asimilaba. Ello llevó a una confusión severa y dudas con respecto a mi forma de lectura.

He ahí la razón por la cual, el texto de Torres resultó un aliciente. El cúmulo de asociaciones, aquello que consideré una falla, no era tal, sino el hermoso sonido

producido por aquel desafortunado burro de la fábula. No era únicamente una forma de analizar el texto. Muy por el contrario, era la forma con que éste fue diseñado, es decir la *Montagetchnik*. Mi lectura no es más que el fortuito objetivo diseñado por el mismo autor de la novela. El objetivo, pues, de escribir un texto sobre dicha técnica, es hacer presente en las mentes de lectores potenciales, la forma en que ha sido concebido la novela. Y, simultáneamente, plantear el ejercicio mismo de lectura, lo que los teóricos gustan llamar el *acaecer estético*, como un desafío. Mann se sentía atraído por la filosofía de Nietzsche, al punto de nombrar esta novela como una *Nietzsche-Roman*. Nietzsche, por su parte, pone especial énfasis en la necesidad de asumir la vida como una batalla. No me parece exagerado, en consecuencia, que Mann haya tenido en mente retar al lector. El acto de leer es, entonces, un enfrentamiento entre quien lee y quien escribe. El último hace alarde de su bagaje cultural y vivencial, mientras al primero le toca la tarea de reconocer tantas relaciones como sea posible. Un procedimiento que, si bien es usual en la literatura, es preponderante en el ámbito musical. Ejemplos musicales hay muchos: Las relaciones entre las sendas *Sinfonías No. 5* de Gustav Mahler y Beethoven, las *Cuatro estaciones* de Vivaldi y las *Estaciones porteñas* de Piazzolla, el *Lamento (Sur les lagunes)* de Berlioz y la *Mondscheinsonate* de Beethoven o las diversas variaciones compuestas sobre el Salmo no. 54 en la música antigua. Entre una infinidad de otras obras.

Si bien se podría argüir que el mismo fenómeno ocurre en la literatura (el caso de la intertextualidad), en el caso musical hay una diferencia sustancial: la literatura usualmente utiliza las citas como sustento u homenaje. Además, se efectúan, normalmente, como deícticos, alusiones y la cita textual es muy rara; por lo demás,

siempre anotada o entrecomillada. Mucho de ello se debe a la legislación sobre derechos de autor, lo cual da pie a que Samael se burle del *Copyright*, ya que en el caso de la música es distinto. Si bien en ésta aparecen, igualmente, citas textuales, la materia sonora permite el juego, la modificación y transformación (sea armónica, rítmica o melódicamente) de la cita en algo nuevo, sin dejar de reconocer la autoría de la obra citada. La pertinencia, así, de distinguir entre intertextualidad y montaje es, precisamente, la idea de transformación y reto, pues, desde mi punto de vista, la intertextualidad tiende más a la erudición, mientras que la música es más allegada a un juego. El objetivo de una cita en música, si entiendo bien la idea de Mann, no es un acto de reverencia como ocurre en la literatura, sino un coqueteo, precisamente, con la irreverencia. Se cita la idea de un maestro para modificarla. Se cambia el contexto, la entonación, los acentos; para mostrar los distintos rostros de una sola idea, con lo cual se afirma, veladamente, una juguetona soberbia para con el origen de la cita. Este hecho es evidenciado, por lo demás, cuando Samael cita, al hablar de la inspiración, el caso de Beethoven. No se afirma, con ello, que dicho proceder no exista en la literatura. Creo que el *Ulises* de Joyce es el primer ejemplo de lo contrario. Lo que afirmo es que no se hace con ese fin. O, en todo caso, que no se han hecho (demasiados) análisis con ese objeto. Aún cuando estoy convencido de que el montaje es muy cercano al plagio, cuando Mann lo emplea, teóricamente al menos, uno debe tener en cuenta que es una variación sobre un tema ya expuesto y no un halago o alusión a escritos pasados. Un argumento en favor, creo, es el hecho de que Mann no “monta” sólo textos eruditos, sino textos infantiles, vulgares o “poco académicos” circulantes en su tiempo. El reto es, pues, no sólo reconocer la cita, sino

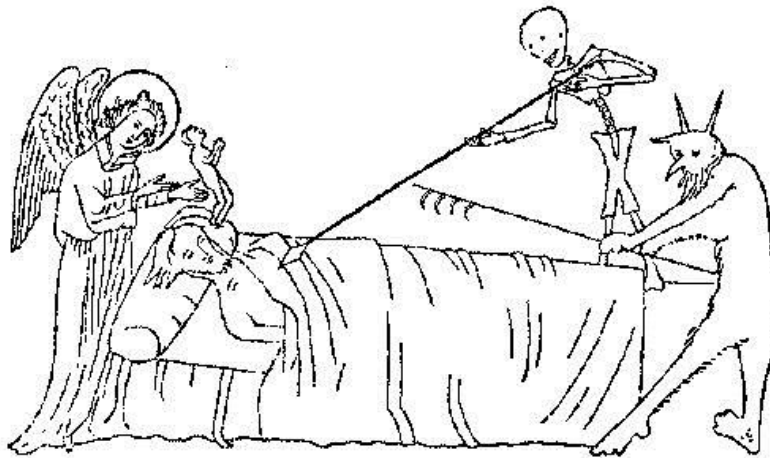
entender en qué modo ha sido variado y, finalmente, evaluar la pertinencia de la variación en el escrito propio de Mann.

Por otro lado, reitero algo que mencioné en la introducción. Ha de tomarse en cuenta, empero, que lograr un análisis completamente satisfactorio, en un texto cuya extensión es superada por razón de 1/10, me parece imposible. La consecuencia, por desgracia, es cierta sensación de escasez. Sin contar que Mann, tras haber redactado la mayor parte de sus obras importantes, tenía un bagaje cultural inmenso, el cual abarcaba los clásicos grecolatinos, mitología persa, egipcia, hebrea (incluyo sus conocimientos sobre jasidismo y los sabbathistas), nociones de gnosticismo, kabalá, filosofía oriental antigua (principalmente budismo en sus corrientes theraveda y zen), filosofía medieval y contemporánea a su tiempo; siempre sin dejar de lado sus altos conocimientos en el terreno musical y médico, entre otros muchos que escapan mi mirada. He debido, pues, limitar mi redacción a aquellos terrenos, cuyas filiaciones me han parecido más evidentes.

Tratándose de un texto inserto en la tradición fáustica, era necesario incluir elementos tomados de la magia. El apartado sobre Tonio Krüger y sus devaneos en los cafés son una imitación al laboratorio del Fausto de Goethe. (Un montaje, por cierto, que hasta donde sé ha pasado desapercibido por la crítica en general.) Ha sido necesario recuperar y rastrear elementos de la alquimia y numerología para comprender que Mann no ha dejado de lado los hechizos e invocaciones. Muy al contrario, ha logrado transformar la música misma en una nueva forma de crear poderosos sortilegios, al fundir la alquimia como tal, en un laboratorio “moderno” con la histérica precisión de la numerología.

En cuanto a la forma en que ha sido escrito este trabajo, he de recalcar que ha sido un preludio. De acuerdo con algunos autores, es el texto quien impone el método a seguir, pues no existe una panacea para tal efecto. Independientemente de qué teoría se emplee, desde mi punto de vista, siempre hace falta complementarla con premisas de otra fuente. Cuando menos en el caso de las obras de Mann.

Explicitus est liber



Bibliografía



Obras de Thomas Mann

Mann, Thomas, *Doktor Faustus, Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freund*, 36. Auflage, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2008.

-----, „Die Entstehung des Doktor Faustus“ (1949) aus, *Thomas Mann, Doktor Faustus-Die Entstehung des Doktor Faustus*, Frankfurt am Mein, S. Fischer Verlag, 1967, p.p. 679-837.

-----, *Briefe, 1937-47*, herausgegeben von Erika Mann, [S. L. E] Fischer Verlag, 1963.

-----, Aus „Betrachtungen eines Unpolitischen“ aus Thomas Mann, *Wagner und unsere Zeit, Aufsätze, Bertachtungen, Briefe*. Herausgegeben von Erika Mann. Mit einem Gleitwort von Willi Schu, Frankfurt am Main.Hamburg, Fischer Verlag, 1963, p.p. 31-46.

-----, „Einführung in den Zauberberg, Für Studenten der Universität Princeton, Als Vorwort“ aus Thomas Mann *Der Zauberberg*, Fischer Verlag, 1939, pp 1-21.

-----, *Tonio Kröger*. Hamburgo, Fischer Verlag, 1965.

Obras de otros autores primarios

Adorno W., Theodor, *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1958.

-----, "El estilo de Madurez de Beethoven" en T. W. Adorno, *reacción y progreso y otros ensayos musicales*, Traducción de José Casanovas, Barcelona, Tusquets, 1970, p.p. 21-25.

-----, "El quinteto de viento de Schönberg" en W. Adorno, *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, Traducción de José Casanovas, Barcelona, Tusquets, 1970, p.p. 67-72.

- , "Nuevos ritmos" en W. Adorno, *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, Traducción de José Casanovas, Barcelona, Tusquets, 1970, pp. 41-49.
- Anónimo. *Gesta Romanorum, Das älteste Märchen und Legendenbuch des christlichen Mittelalters*. Ausgewählt von Herman Hesse, München Inseln Verlag, 2012.
- Bibel Online. | http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/markus/5/ (Última consulta mayo 2014)
- Dostoyevsky, Fedor. *Los hermanos Karamazov*. México, Editorial Nueva España, 1944.
- Fracastor, Hieronymus. *Syphilis*. From the original Latin, A translation in prose of Fracastor's immortal poem, St. Louis Missouri, The Philmar Company, MCMXI
- Kierkegaard, Sören. *Der Begriff der Angst*. neue Übertragung und Kommentar von Liselotte Richter, Germany, Rohwolt, 1963.
- , *Die Krankheit zum Tode*. Aus dem Dänischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Gisela Perlet. Nachwort von Uta Eichler. Stuttgart, Philipp Reclam, 1997
- , "Die Unmittelbaren erotischen Stadien, oder, Das Musikalisch-Erotische" aus Kierkegaard Sören, *Entweder oder, Erster Teil*, Übersetzt von Emanuel Hirsch. Düsseldorf, Eugen Diederich Verlag, 1956, pp. 145.
- Kramer, Heinrich. *Malleus Maleficarum, Hexenhammer*. Aus dem Lateinischen vom Wolfgang Berhinger, Günter Jerouschek und Werner Tschacher. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.
- Lessing, Gotthold Efraim. "Cómo los antiguos se imaginaban a la muerte" en G. E. Lessing, *La Ilustración y la muerte, Dos tratados*. Edición de Agustín Andreu, Edición bilingüe, Madrid 1992, pp. 1-46.
- , *Laokoon, Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, aus G. E. Lessing, *Werke, Band II, Kritische Schriften, Philosophischen Schriften*, München, Artemis & Winkler Verlag, 1995, pp. 7- 167.
- Mann, Klaus. *Mephisto*, Hamburgo, Rowohlt, 2011.
- Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und Keinen*. Nachwort von Josef Simon. Stuttgart. Philipp Reclam jun., 1994.
- , *Jenseits von Gut und Böse*, en Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral*. Kritische Studienausgabe von Giorgio Colli

und Manzzino Montinari, München, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, pp. 10-243.

-----, „Über Lüge und Wahrheit im aussermoralischen Sinn“ aus Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*. Dritter Band. München, Carl Hanser Verlag, 1956, 309-323.

-----, *Zur Genealogie der Moral, Eine Streitschrift* en Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral*. Kritische Studienausgabe von Giorgio Colli und Manzzino Montinari, München, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, p.p. 245-412

Schoenberg, Arnold. “Brahms el progresivo” en Arnold Schoenberg *El estilo y la idea*, Introducción de Ramón Barce. Traducción del inglés por J. Steve, Madrid, Taurus, 1963, pp. 85-141.

-----, “Derechos humanos” en Arnold Schoenberg *El estilo y la idea*. Introducción de Ramón Barce. Traducción del inglés por J. Steve, Madrid, Taurus, 1963, pp.258-267.

-----, “El corazón y el cerebro en la música” en Arnold Schoenberg *El estilo y la idea*, Introducción de Ramón Barce, Traducción del inglés por J. Steve, Madrid, Taurus, 1963, pp.201-228.

-----, “Gustav Mahler” en Arnold Schoenberg *El estilo y la idea*, Introducción de Ramón Barce, Traducción del inglés por J. Steve, Madrid, Taurus, 1963, pp. 32-66.

-----, “Theme and Variations” en Arnold Shoenberg, *Fundamentals of musical composition*, London, Faber and Faber, 1967, pp. 166-175.

-----, “La composición con doce sonidos” en Arnold Schoenberg *El estilo y la idea*, Introducción de Ramón Barce, Traducción del inglés por J. Steve, Madrid, Taurus, 1963, p.p. 142-188.

-----, *Theory of Harmony*, translated by Roy E. Carter, Berkely-Los Angeles, Univeristy of California,[S. A.]

Stevenson, Robert Louis. “The strange case of Dr. Jekyll & Mr. Hyde” en *Dr. Jekyll & Mr Hyde and other strange tales*, Londres, Arcturus, 2009, pp. 9-71.

Wilde, Oscar. *Salome*. Versión francesa. E-Book en Projekt Gutenberg, Publicado por vez primera en Projekt Gutenberg, 1998.

Literatura específica

Sobre Thomas Mann

Hébert, Brigitte. "Traduire l'intertextualité: quelques remarques sur la version française du *Doktor Faustus* du Thomas Mann. Histoires de textes. Mélanges pour Marie-Hélène Pérennec.

Koopmann, Helmut. "Thomas Mann" en Benno von Wiese, *Deutsche Dichter der Moderne, Ihr Leben und Werk*. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1965 pp. 70-94.

Krull, Marianne. "El *Doktor Faustus* del padre y el *Mephisto* del hijo" en Marianne Krull, *La familia Mann*. Barcelona, 1992, pp. 346-356.

Lukás, Georg. "La tragedia del arte moderno" en Georg Lukás, *Thomas Mann*, Traducción castellana de Jacobo Muñoz. Barcelona-México, Ediciones Grijalbo, 1964, pp. 53-114.

Mazoni, Giacomo, "Préface au Docteur Faustus". Traduction de l'italien per Laurent Feneyrou. Pagination de l'édition papier pp. 101-13, en *Germanica*, No. 36, 2005.

Torres Martínez, Raúl, "De Homero a Plotino, de Cicerón a Boecio: Thomas Mann y su talla intertextual en *La muerte en Venecia*", en J. Valdés/ G. Ramírez (Eds.) *Entre Roma y Nueva España, Homenaje a Roberto H. Correa*, México, UNAM, 2011, pp. 257-285.

----- "Una imagen clásica de la muerte en *La muerte en Venecia* de Thomas Mann" *Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño. 30 años del Instituto de Investigaciones Filológicas*. México, UNAM. 2005, pp. 197-207.

----- . *Vom Harz bis Hellas immer Vettern, Un estudio sobre las fuentes antiguas en La muerte en Venecia de Thomas Mann, con una propuesta de edición crítica de la novela*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Letras Alemanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Wegner, Michael. *Zu den Teufelsgeschalten bei Thomas Mann und Fedor Dostoevskij*. Dostoyevsky Studies, Jena, Volume 9, 1988.

Música

Brockhaus. *Riemann Musiklexikon in vier Bänden und einem Ergänzungsband*. Herausgegeben von Carl Dalhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Dritter Band L-Q, Eintrag „Motiv“ Oldenburg, Atlantis musik Verlag, 2001.

Dalhaus, Carl. *Die Idee der Absoluten Musik*. Bärenreiter, 1994.

Dorfles, Gillo. "La música" en Gillo Dorfles *El devenir de las artes*. Traducción del italiano por Roberto Fernández Balbuena. México, Fondo de Cultura económica, 1963, pp. 149-178.

Mann, Alfred. *The study of Fugue*. New Jersey- New Brunswick, Rutgers University Press, 1958.

Riemann, Hugo. *Composición musical, Teoría de las formas musicales*. Traducido del alemán por Roberto Gerhart. Capítulo 3 (El motivo) Ed. Nacional, S. de RL. México. 1958.

-----, *Teoría general de la música*. Traducción de la 7ª edición alemana por Mtro. Antonio Ribera y Maneja, Barcelona. Ed. Labor 1928.

Psicología y medicina

De la Fuente Muñiz, Ramón. *Psicología médica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

L. Karlsson, Jon. *The biologic basis of Schizophrenia*. With a foreword by Curt Stern, Illinois, Thomas Books, 1976.

Freud, Sigmund. "Das Ich und das Es" aus Sigmund Freud, *Werke in zwei Bände*. Herausgegeben und kommentiert von Anna Freud und Ilse Grubrich-Simitis. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2006, pp. 369-401.

-----, „Nuerose und Psychose“ aus Sigmund Freud, *Werke in zwei Bände*. Herausgegeben und kommentiert von Anna Freud und Ilse Grubrich-Simitis. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2006, pp. 471-75.

F. Watt. Norman and Robert W. White [Eds.] *The abnormal personality*, New York, 1973.

Núñez, Carolina, Renato Verdugo L. y Luis Cartier R. *Meningovascularitis luética de la médula espinal: "Spinal vascular syphilis of Singer"*. Revista chilena de neuropsiquiatría, REV. CHIL. NEURO-PSIQUIAT 2009; 47(2): 138-143.

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-92272009000200006&script=sci_arttext (Última consulta abril 2013)

Polatin, Phillip. *A guide to treatment in Psychiatry*. Philadelphia, J. B. Lippincott Company, 1976.

Reich, Wilhelm. *Análisis del carácter*. Traducción de Luíś Fabricant. Barcelona, Paidós, 2005.

Rot, Uroš. *Thomas Mann, Neurological cases from the Doktor Faustus*, Practical neurology No. 4. Departament of neurology, Medical Center, Zaloška 7, 1525, Ljubljana, Slovenia, pp. 180-3.

S. Lourie, Reginald. "Constitutional factors in the génesis of neurosis" in Gene S. Lusdinl. *Psychoneurosis & Schizophrenia*, Philadelphia, J. B. Lippincott Company, pp.20-32.

W. Gibson, Robert. "The *ego* defect in Schizophrenia" in Gene S. Lusdinl, *Psychoneurosis & Schizophrenia*, Philadelphia, J. B. Lippincott Company, pp. 88-97.

Medizin und Naturwissenschaftler. Katalog 44; Auktion, 24/25. München, Karl & Faber Antiquariat, 1931.

Sífilis

Benoit, Robert. "La syphilis á la fin du XVIe siècle, d'après les cours du professeur Jean Riolan de la Faculté de Médecine de Paris" en *Histoire d Sciences médicales*. Tome XXXII no. 1, 1998, pp. 39-47.

Bricks, Anna. *Syphilis, Eine szientromatische Analyse*, zur Erlangung des akademischen Grades Doctor medicinae (Dr. med.); vorgelegt der Medizinischen Fakultät; Charité – Universitätsmedizin Berlin, 2010.

Rosenbaum, Julius. *Histoire de la syphilis dans l'antiquité*, traduite de l'allemande par Jos, Santlus, Bruxelles, Fossé-aux loups, 1847.

Telles, Gilles et Daniel Wallach. "Le traitement de la syphilis par le mercure, Une histoire thérapeutiue exemplaire" en *Histoire des sciences médicales*, Tome XXX No. 4, 1996, pp. 501-10.

Sonstigen

Anrdade, Bárbara. "Problemática e implicaciones de los discursos teológicos sobre el fin de la historia" en Armando J. Bravo, *Fin de la historia o utopía cristiana?* Memorias del V Simposio Internacional, México, Universidad Iberoamericana, 1999, pp.11-28

Bibel, Die, Versión luterana de 1912, en http://bibel-online.net/buch/luther_1912/markus/14/#1 (Última consulta junio 2014)

Blankaart, Stephanus. *Schau-Platz der Raupen, Würmer, Maden und fliegenden Thiergen, Welche daraus erzeugt werden, Durch eigene Untersuchung zusammen gebracht von Speh. Balanaart, Aus dem Niederländischen ins Deutschen übersetzt durch Johann Christian Rodochs.* Leipzig, Joh. Friedrich Geditschen, 1690.

Brix, Emil, Emil Brix, Ernst Bruckmüller, Hannes Stekl (Hrsg.): *Memoria Austriae*. 1. Auflage. Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2004. Citado por: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Entrada: **Café central-Wien**: http://de.wikipedia.org/wiki/Caf%C3%A9_Central (Última consulta mayo 2014).

Borges, Jorge Luís, „Introducción“, en Louis Stevenson, *Las nuevas noches árabes*, Hispamerica Ediciones. Argentina. 1981.

Carandell, Zoraida. *Intertextualité et histoire littéraire: des „Chien de faïence“ en Les travaux du CREC- Questions de methode.*

Deleuze, Gilles. *El pliegue, Leibniz y el barroco.*, Traducción de José Vázquez y Umbelin Larraceleta, Barcelona, 1988.

Düchting, Reinhard. *Wertvolle und seltene Werke aus dem XV Jahrhundert, vom Albertus Magnus bis Hermann Zapf.* Mit einem Beitrag vom Prof. Reinhard Düchting, Kat, No. 37 2008.

Fischer, Christiane, "Intertextualität in russischen Literatur Geschichten, Untersucht am Beispiel romantischer Lyrik und Versepike". www.db-thueringen.de/servlets/.../3.%20Fischer%20Intertextualität.pdf (Fecha de consulta: abril 2013)

Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir.* France, Floch á Mayenne, Mars, 1994.

- , *Las palabras y las cosas, Una arqueología de la ciencias humanas*, Traducción de Elsa Cecilia Frost, 13ª. edición en español, México, Siglo XXI, 2007.
- Guth, Christinie. *An insider's look at the Gerasene Disciple (Mark 5:1-20): Biblical interpretation from the social location of mental illness*, June 29, 2007.
- , *Legion no more, Confessions of the Gerasene disciple (Mark 5:1-20)*. February 8, 2007.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche*. Erster Band, [S. L. E.]. Verlag Günther Neske, 1961.
- Jardine, Alice. "Intertextuality" in A. Sebeok, Thomas [Ed.] *Encyclopedic dictionary of semiotics*, Tome 1 A-M. Berlin, Mouton de Gruyter, 1986.
- Kaufmann, Walter. *Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Fourth edition. New Jersey, Princeton University Press, 1974.
- L. Nydel, Edward. *The legend of Lilith: The origin of evil and the fall of man*. Iowa, de: www.bnaiavraham.net (Última consulta abril 2013)
- Löwith, Karl. *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichens*, Stuttgart, Kolhammer, 1956.
- Martel, Kareen. "Les notions d'intertextualité et d'intratextualité des théories de la réception". *Protée*, Vol. 33, No. 1, 2005, pp. 93-102.
- Núñez Florencio. "Sobre la bilis negra o el mal de Saturno" en *Ars Medica, Revista de humanidades*, No. 2, 2008, pp. 174-189.
- Patai, Raphael. *Lilith*, New York, Theodor Herzl Institute, S.A.
- Pfister, Manfred. *Konzepte der Intertextualität*. Freie Universität Berlin, SoSe, 2003.
- Puschmann, Rosemarie. *Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns Doktor Faustus, Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz, Mit Noten Beispiel, Zeichnungen und Abbildungen*, Bielefeld, AMPAL Verlag Bielefeld, 1983.
- Safranski, Rüdiger. *Romanticismo, una odisea del espíritu alemán*. Traducción de Raúl Gábas Pallás, México, Tusquets, 2009.
- Spee, von Langenfeld. *Cautio criminalis, oder Rechtliches Bedenken wegen der Hexenprozesse*, en *Webdokumentation: Die Hexenprozesse, Cautio*, pp.1-64.

Sprandel, Rolf, *Die Gesta Romanorum als Quelle des spätmittelalterlichen Mentalitätengeschichte*. Sonderdruck aus Saeculum XXXIII, Heft 3-4 Freiburg, Verlag Karl Alber. 1982.

Wolf, Norbert. *Albrecht Dürer 1471-1528, Das Genie der deutschen Renaissance*. Taschen. Hong Kong, 2010.